

ANTONIO SAURA, ILUSTRADOR DE CÍRCULO DE LECTORES: EL NUEVO PINOCHO (1994)¹

RAQUEL JIMENO REVILLA
Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CSIC

Bajo la dirección de Hans Meinke entre 1981 y 1997, *Círculo de Lectores*, club del libro más relevante dentro del panorama español, decide apostar por una filosofía de difusión cultural basada en las ediciones de calidad, compartiendo con otros clubes del libro europeos el espíritu de innovación gráfica. Para ello, Meinke y su equipo de trabajo van construyendo paulatinamente una red de artistas, escritores y otras figuras de la clase intelectual, entre los que destaca Antonio Saura como colaborador más directo. Dentro de *Círculo de Lectores*, Saura realizará algunos de sus trabajos más destacados en su faceta de ilustrador, como *El nuevo Pinocho*, en cuyo análisis está centrado este artículo debido a la singularidad que, tanto a nivel gráfico como cromático, representa dentro de la producción del pintor.

Palabras clave: *Círculo de Lectores*; Hans Meinke; Antonio Saura; Pinocho; Libro ilustrado.

ANTONIO SAURA, ILLUSTRATOR FOR THE SPANISH *CÍRCULO DE LECTORES*: *EL NUEVO PINOCHO* (1994)

Under the direction of Hans Meinke (1981 to 1997), *Círculo de Lectores*, the most relevant book club in Spain, decided to commit their policy to a philosophy of cultural diffusion, based on quality editions, thereby sharing with other European book clubs their spirit of graphic innovation. To this end, Meinke and his team gradually built a network of artists, writers and other figures of intellectual status, among whom Antonio Saura stands out as the most direct contributor. For *Círculo de Lectores*, Saura carried out some of his most outstanding illustrated works, such as *The New Pinocchio*. This article focuses on this book given its singularity in both graphic and chromatic terms within the painter's overall production.

Key words: *Círculo de Lectores*; Hans Meinke; Antonio Saura; Pinocchio; Illustrated book.

Círculo de Lectores y la promoción de ediciones ilustradas

Las aportaciones gráficas de los clubes del libro, de los que *Círculo de Lectores* (1962-actualidad) es el ejemplo más representativo dentro del panorama español, vienen motivadas por las estrategias promocionales que desarrollan, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, con

¹ Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de I+D+i FF12010-17273.

el fin de lograr un producto distinto al ofrecido por los cauces habituales de producción, distribución y venta. La valoración de maquetistas y diseñadores gráficos aumentó hasta constituir un elemento imprescindible, encontrando en el terreno de dichos clubes un campo de experimentación donde dar rienda suelta a la creación artística.

La distinción gráfica no sirve sólo como marca de calidad en la edición, sino que también supone un signo de distinción visual del club, al hacer reconocibles los ejemplares pertenecientes al mismo. De esta manera, se contribuye a reforzar la sensación de pertenencia a una comunidad por parte de los socios. Estas estrategias fueron adoptadas tanto por las editoriales tradicionales, que descubrieron en la originalidad y el reconocimiento visual un poderoso elemento de atracción, capaz de canalizar la atención del potencial comprador hacia su ejemplar dentro de la oferta existente en una librería, como por la mayor parte de clubes del libro a nivel mundial. El caso de Círculo de Lectores no supone una excepción, como veremos a lo largo de este trabajo, pero enriqueció y amplió el alcance de esta estrategia incluyéndola dentro de un proyecto cultural que se explicará más adelante, y en el que las ediciones ilustradas jugaron un papel fundamental. El contacto iniciado en época de su director Hans Meinke (1981-1997) con personalidades destacadas del ámbito cultural condujo a la conformación de una red –en la que los artistas jugaron un papel fundamental– que dio lugar a unas ediciones fundamentales para el panorama editorial español.

La colaboración desde Círculo de Lectores con pintores e ilustradores de destacada trayectoria, reflejo de una concepción del libro como territorio común de escritores y artistas², comenzó sobre todo en los inicios de la década de los ochenta, desarrollándose con especial pujanza a lo largo de las dos décadas siguientes. La relación entre arte y literatura se estableció en una doble vertiente: por un lado, la reedición de libros ilustrados que son referencia de dicha tipología (ejemplares como *La obra maestra desconocida* de Balzac, ilustrado por Picasso en 1931; *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca, ilustrado por Francisco Bores en 1964, o *La sonrisa al pie de la escala* de Henri Miller, ilustrado por Miró en 1978). Por otro lado, la elaboración de nuevas ediciones exclusivas del club, fruto de los numerosos contactos y conversaciones por parte del propio Meinke y su equipo de colaboradores con destacados artistas.

Durante la década anterior, los años setenta, el club había seguido una línea empresarial que combinaba un catálogo centrado en los best-seller con la oferta de productos ajenos al mundo del libro (bricolaje, electrodomésticos, etc.) cada vez más diversa. Esta desviación de su filosofía inicial como club exclusivamente de libros le había conducido a tener que organizar una red de mantenimiento de sus productos junto con un servicio de atención al cliente, lo que unido a la compleja infraestructura de la venta puerta a puerta, conformada durante los primeros años ante el deficitario sistema de correos español, había producido unos costes que, en palabras de Lola Ferreira, “a punto de asestar un golpe irreversible al prestigio y futuro del primer Club de Lectura de España”³.

Desde el principio de su etapa como director, Meinke tuvo claro que Círculo de Lectores debía seguir un enfoque por completo diferente. Entendió que la proyección social conseguida por el club tenía que conllevar una vocación de labor cultural, emprendida mediante tres líneas de acción básicas⁴:

- La publicación de obras de autores de prestigio, aun cuando muchos no fueran ni muy vendidos ni populares.
- El cuidado en las ediciones.
- La extensión cultural.

² Meinke, 2002: 33.

³ Ferreira, 1989: 29.

⁴ Sánchez, 2005: 136.

Ya desde su etapa anterior en *Discolibro*⁵, Hans Meinke había mantenido contacto con artistas, escritores, políticos y diversos miembros de la clase intelectual indistintamente de cuál fuera la disciplina en la que desempeñaban su labor. Siguiendo una filosofía de fomento de la interdisciplinariedad, Meinke consideraba que la cultura no podía ser abordada como un conjunto de compartimentos estancos, sino como un conjunto basado en la interrelación de sus diversos aspectos. Un club del libro resultaba, además, el terreno idóneo para poner en práctica estas ideas ya que, al contrario que una editorial, obligada a ceñirse a autores y líneas determinados, tenía el deber de ser más heterodoxo y abierto, logrando dar cabida con ello a un mayor número de corrientes y manifestaciones⁶.

Para llevar a cabo estos proyectos, Meinke recurrió siempre al contacto directo con los pintores e ilustradores de su interés para extraer, a partir de sus conversaciones, aquellos libros que más les gustaría ilustrar y, a partir de ahí, comenzar a elaborar proyectos conjuntos en caso de que los propósitos del artista resultaran viables y coincidentes con la filosofía del club. Según el propio Meinke⁷, nunca fue partidario de imponer un encargo, sino que prefería sondear afinidades mediante la conversación y el trato directo con su interlocutor. Puesto que las iniciativas de elaborar un libro ilustrado concreto se concebían de forma individual, ya que cada ilustrador requería su propio espacio y formato, nunca se pensó en agruparlos a todos bajo una colección única. El marbete “*Joyas Literarias Ilustradas*” fue el único elemento de unión encargado de agrupar estos ejemplares dentro de las secciones de la revista-catálogo. Por otro lado, no todas las relaciones con estos artistas fueron, obviamente, igual de intensas o fructíferas. Aunque la relación de los mismos con la literatura no era determinante para suscitar el interés de *Círculo de Lectores* para un proyecto, acabaron siendo aquellos autores con una mayor afición por la lectura quienes, de forma lógica, tuvieron mayor número de colaboraciones con el club. Así, nombres como Antonio Saura o Eduardo Arroyo, grandes lectores que han desempeñado además una actividad literaria destacada, mantuvieron una estrecha relación tanto personal como profesional con Hans Meinke y su equipo de colaboradores.

Todos estos proyectos salieron adelante gracias a la estrecha colaboración de un equipo humano que integraba no sólo a editor y artista, sino a todos los implicados en el proceso de creación y fabricación del libro. Hay que destacar en este punto la labor del diseñador gráfico y tipógrafo Norbert Denkel, cuyo trabajo fue crucial en la elaboración de estos libros hasta el punto de ganarse la confianza de los artistas, que le llevó a mantener con ellos un contacto igual de estrecho que Hans Meinke.

Como se ha mencionado anteriormente, *Círculo de Lectores* focalizó su labor no sólo en la edición de calidad de títulos destacados, sino también en la difusión cultural, que fue una de sus líneas de acción. A la realización de un libro ilustrado solía seguirle la proyección de una exposición con las ilustraciones originales, así como una serie de presentaciones y conferencias sobre la obra. Para tal efecto se creó en 1992 la Fundación Cultural *Círculo de Lectores*, que centró su actividad en Madrid y Barcelona con el fin de canalizar estas iniciativas de difusión cultural, junto con la inauguración del Centro Cultural de *Círculo de Lectores* de Madrid, sito en la calle O’Donnel, escenario hasta la actualidad de los eventos culturales programados por el club.

⁵ Club del libro que creó el grupo editorial alemán Holtzbrink en 1969, al ver el éxito que había conseguido Bertelsmann en el mismo terreno. Meinke fue nombrado director en 1971 con el fin de liquidar la firma, ya que los resultados económicos no eran favorables. Sin embargo, a través de una ardua labor de contacto con escritores y agentes, Meinke logró reflotar la empresa, en la que permaneció hasta 1979.

⁶ Entrevista personal con Hans Meinke, grabada en Barcelona el 9-10-2013.

⁷ Entrevista personal con Hans Meinke, grabada en Barcelona el 9-10-2013.

Escritura como pintura. Antonio Saura y el oficio de ilustrador

Fue el propio Saura quien definió, a lo largo de sus textos sobre la relación entre lectura y pintura, la importancia que para él tenían los libros y la impresión que su lectura deja en el subconsciente, punto de partida para sus ilustraciones⁸:

La historia de los libros felices camina entremezclada con los momentos inolvidables del pasado. Cada libro fundamental, marcador de la vida, tendrá una historia diferente, pudiendo incluso reconstruirse con insólita vivacidad su búsqueda afanosa, la gozosa posesión, su fervoroso disfrute. En algunos casos, su misma corporeidad aparece en la mente con prensil telequinesia. Tratándose de las primeras capturas, su inquietante y luminoso regreso se transforma en placentero residuo, en aura indefinible poseedora del poder vertiginoso de englobar todo un período del pasado, haciéndonos regresar a la ingravidez, inundándonos nuevamente con la abierta desazón adolescente.

Hans Meinke, en un artículo publicado en la revista *Turia*, recuerda de esta manera su primer encuentro con el pintor⁹:

Hace ya un cuarto de siglo que, animado por Carlos Saura, visité por primera vez a su hermano Antonio en París. [...] Interrogado por los libros que habían logrado iluminar su pensamiento y excitar su imaginación, Antonio comenzó a desgranar pausadamente una serie de obras y autores que le habían impresionado fuertemente, incluso apasionado. [...] La nómina era ciertamente memorable: el *Quijote*, *La familia de Pascual Duarte*, los *Diarios* de Kafka, el *Pinocho*, las *Greguerías* de Gómez de la Serna, Quevedo, San Juan de la Cruz, *1984* de Orwell, los *Aforismos* de Lichtenberg... Se trataba, aplicando libremente el criterio que encontré más tarde en mi lectura de Bettelheim, nada menos que de los libros de la vida de Antonio Saura.

En ese mismo instante aquel inventario de preferencias se convirtió para el pintor y su futuro editor en un seductor programa de trabajo, en un desafío no exento de riesgos artísticos y económicos. Y desde entonces, sin prisas y sin pausas, a lo largo de dos décadas y hasta el final de su vida, Antonio Saura ha ido creando cerca de quinientos dibujos originales destinados a ilustrar ocho o diez obras capitales de la literatura, cuyas ediciones –repetidamente premiadas exhibidas en España y otros países– han aparecido bajo los sellos de Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg.

Saura había comenzado su obra gráfica y su colaboración con el mundo literario en 1959, con una serie de 16 litografías titulada *Pintiquiniestras*, inspirada en la lectura de un pasaje del *Quijote*, en la que Camilo José Cela dio nombre a las gigantes retratadas en las litografías. Tras emplear una fórmula similar con Jorge Semprún en 1964, fallida en este caso por parte del escritor, y proyectos cercanos al libro de artista como *Los curas de abril*, junto a Antonio Pérez en 1960, o *Diversaurio* junto con José Ayllón en 1962, su primera colaboración editorial importante tuvo lugar en 1971, con *Trois visions*, el ciclo ideado por el editor Yves Rivière para ilustrar los *Sueños* de Francisco de Quevedo. Afirmo Fernando Huici¹⁰:

La aventura tiene, de hecho, un precedente directo en la anterior incursión de Saura en dicha obra, el “*Träume*” del 63 publicado en Colonia por Dumont. Sólo que los seis aguafuertes y aguaintas de la primera ensoñación quevedesca se convertirán, en la relectura de París, en una secuencia

¹⁸ Saura, 2004: 101.

¹⁹ Meinke, 2004: 235.

¹⁰ Huici, 2004: 159-160.

de 42 litografías, a las que hay que sumar otras siete, reservadas a los ejemplares de lujo de la tirada. [...] Pero, en la reinvención gráfica que hace del texto, Saura despliega, en cierto modo, a la par una síntesis que integra una parte esencial de sus tipologías y obsesiones icónicas. Las multitudes y retratos esperpénticos, el trazo punzante de los insectos o los motivos obscenos, las crucifixiones y pavores anatómicos, la modulación de los retablos o las disposiciones funerarias, todo Saura confluye así hacia ese espejo del Quevedo barroco, en quien sin duda reconoce esa misma conciencia que ambos desvelan en nuestra entraña más negra.

La colaboración de Antonio Saura con Rivière se continuó a lo largo de la década siguiente, con la edición de siete de los *Aforismos* de Lichtenberg, transformados por Saura en emblemas serigráficos (1972), junto con *L'odeur de la sainteté*, en colaboración con el dramaturgo Fernando Arrabal (1976).

Al centrarse, a finales de los años setenta, exclusivamente en el trabajo sobre papel, la labor en el campo de la ilustración por parte de Saura vino, en palabras de Fernando Huici¹¹, “a coincidir en gran medida con la semejanza de formatos, soportes, intensidades, sintaxis y recursos expresivos, con lo que en definitiva identifica, en dicho momento, el eje vertebral de su apuesta creativa. Y, de hecho, a lo largo de los años setenta y ochenta se sucederán, con cadencia implacable, las colaboraciones con numerosos autores”.

De las numerosas colaboraciones realizadas durante estos años, cabría destacar dos ejemplos: *El arte de birlibirloque* de José Bergamín con zincografías de Saura, publicado por Turner en 1982 y, sobre todo, las 69 estampas litográficas realizadas para ilustrar los *Diarios* de Kafka, publicados por Manus Presse en 1988. En esta década de los ochenta comenzó, además, su colaboración con Círculo de Lectores, cristalizada en 1987 con la edición del *Quijote* ilustrada por él, y que continuó con fructíferos resultados a lo largo de los noventa, hasta que se vio interrumpida con su muerte el 22 de julio de 1998, cuando todavía preparaba la edición ilustrada de *El Criticón*, que tuvo que publicarse en un formato más reducido que el planificado inicialmente¹².

Antonio Saura ha sido, además, el artista que más libros ha ilustrado para Círculo de Lectores. Las obras que, como se ha visto anteriormente, figuraban en la lista que fue desgranando a Hans Meinke durante su primer encuentro, pertenecen a géneros y tendencias muy diversos dentro de la literatura. Finalmente, trabajó sobre un total de nueve títulos: *Don Quijote de la Mancha* (Miguel de Cervantes, 1987); *Diarios* (Franz Kafka, 1988); *Flor nueva de greguerías* (Ramón Gómez de la Serna, 1989); *La familia de Pascual Duarte* (Camilo José Cela, 1989); *Poesía y otros textos* (San Juan de la Cruz, 1991); *Larva* (Julián Ríos, 1992); *El nuevo Pinocho* (Christine Nöstlinger, 1994); *1984* (George Orwell, 1998); *El Criticón* (Baltasar Gracián, en edición póstuma de 2001). A pesar de esta disparidad, Saura dejó su sello personal en todos ellos, partiendo de una lectura y comprensión profunda del texto y del respeto a la intención original de su autor. Para ello, trató

¹¹ Huici, 2004: 161.

¹² Cabe facilitar, en este punto, una relación de las obras ilustradas por Antonio Saura para Círculo de Lectores que, en orden alfabético de autores, serían las siguientes: Cela, C.J., *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1989; Cervantes Saavedra, M., *Don Quijote de la Mancha*. Ilustraciones de Antonio Saura. Barcelona, Círculo de Lectores, 1987; Gómez de la Serna, R., *Flor nueva de greguerías*. Ilustraciones de Antonio Saura. Barcelona, Círculo de Lectores, 1989; Gracián, B., *El Criticón*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2001; Juan de la Cruz, San, *Poesía y otros textos*. Ilustraciones de Antonio Saura. Barcelona, Círculo de Lectores, 1991; Kafka, F., *Diarios*. Leídos e ilustrados por Antonio Saura. Barcelona, Círculo de Lectores, 1990; Nöstlinger, C., *Las aventuras de Pinocho, de Carlo Collodi, contadas de nuevo por Christine Nöstlinger*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1994; Orwell, G., *1984*. Ilustraciones de Antonio Saura. Barcelona, Círculo de Lectores, 1998; Ríos, J., *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Ilustraciones de Antonio Saura. Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

de huir tanto de una ilustración meramente interpretativa como de la que se queda en el plano meramente descriptivo y realista¹³:

De todas formas, la fidelidad –la verdadera– es solamente consecuencia de la capacidad de impregnación literaria del ilustrador, de su admiración y fervorosa dedicación. Un libro solamente se ilustra por amor a los libros, no pudiendo constituir nunca –al menos para el pintor– un objetivo único. [...]En realidad el pintor acompaña al escritor en lenguaje y pensamiento diferente. Solamente el “aura” de la obra literaria –y evidentemente ciertos signos de reconocimiento– podrá servir para provocar el surgimiento del “aura” pictórica: solamente en esta respetuosa coincidencia de “auras” podrá aparecer el verdadero acompañamiento. [...]Yo me siento dentro de una zona estética ciertamente ambigua y peligrosa: la de la fidelidad dentro de la máxima libertad a fin de que la propia grafología –la escritura dibujística– no se vea alterada por la concesión interpretativa o descriptiva. Es decir, llegar a ser un fiel acompañante reclamando a un tiempo la máxima liberalidad para serlo verdaderamente.

Con la base común de conseguir un equilibrio entre la unicidad con que fue pensada la obra literaria y el acento personal, Saura trató de identificarse con dicha obra, bien creando afinidades o bien creando contrapuntos, desajustes entre códigos, que produjeran imágenes insólitas dentro del repertorio iconográfico. Él mismo escribió abundantes textos sobre los dilemas que crea la confrontación con la obra literaria y la interpretación gráfica de la misma¹⁴:

Lograr extraer pertinentes capturas, lograr ser fiel e infiel a un tiempo; he aquí el problema. La lectura, enfocada desde este punto de vista funcional, puede ser hermosa y estimulante compañía que desvele ignoradas tensiones del iceberg dormido, parcelas de compartido interés, e incluso genéticas coincidencias. Frente a ciertas obras literarias del pasado podemos sentir sin mediar el abismo del tiempo, su intemporal desvelo y su capacidad de prolongación tanto en nuestro propio universo como en nuestra época; el pintor puede iluminar el presente fructificando el pasado, o iluminar el pasado con crudeza del presente, y mediante su unívoca grafología ser fuente de ironía, burla o rechazo en distancia bien guardada. Frente a una obra del presente es raro que el pintor no halle paralelo afán en diferente pensamiento, desajuste de los sentidos y forma desmoronada, mirada afín y síncope de la teoría. El pintor, de esta forma, en uno o en otro ámbito, puede convertirse en juez, director de orquesta, cómplice, bufón o enamorado, correspondiendo al escritor otorgar liberalidad para favorecer su fortuna.

El “Ciudadano Kane” de Antonio Saura: *El nuevo Pinocho*

La razón de haber escogido la edición de *Las nuevas aventuras de Pinocho* de Christine Nöstlinger (versión sintetizada y actualizada del clásico de Collodi) para un estudio más pormenorizado es la singularidad de este libro frente al resto de ejemplares ilustrados por Saura para Círculo de Lectores. Él mismo afirma, en el comentario que incluye al final del libro, que el proyecto supone un reto diferente¹⁵:

Su realización ha sido dificultosa debido esencialmente a un problema que ya había surgido cuando ilustré *Don Quijote de la Mancha*: la necesidad de la identificación gráfica del personaje y, al mismo tiempo, la obligación de salvaguardar el personal grafismo sin realizar penosas concesiones. Este problema se agravó con Pinocho al resultar evidente que, si quería que la obra fuese

¹³ Huici, 2004: 190-191.

¹⁴ Cela, 1989: 211.

¹⁵ Nöstlinger, 2010: 294.

comprendida y aceptada por los niños –ese era su objetivo fundamental–, su efigie no podía ser pretexto de excesivas deformaciones o libertades, resultando también evidente que no podía caer en un diseño blando, estereotipado o en exceso rígido. Como me suele suceder, llegada la hora de la verdad fue preciso pasar por la mente la goma de borrar del olvido para, una vez asimilado el esquema esencial del diseño, poder abandonarme a la propia fatalidad grafológica. Imágenes realizadas con cierta pictoricidad se alternan con otras coloreadas artificialmente, con tintas planas sobre un dibujo preciso, siendo esta dualidad en el tratamiento, anómala en mi trabajo, consecuencia no solamente de un problema técnico y colorístico, sino también de la voluntad de referirme a sistemas gráficos relacionados con el universo de la edición infantil como son el dibujo animado y el cómic.

Efectivamente, Saura alteró su código habitual no sólo en un grafismo más reconocible, sino en el uso de una paleta poco frecuente en su obra, ya que el trabajo se caracteriza por un despliegue de colores brillantes, en llamativas combinaciones, que se aleja de sus tonalidades habituales de negros, grises, pardos y ocre. Asimismo, es el libro más profusamente ilustrado de toda su producción en proporción a la cantidad de texto, de manera que el argumento de la historia puede seguirse prácticamente a través de la sucesión de ilustraciones. Todas estas alteraciones se deben a la orientación del libro a un público diferente al que acostumbra el pintor: el público infantil. Por ello, los recursos empleados están destinados a que la obra pueda ser entendida por los niños, sin traicionar por ello el grafismo personal. El propio Saura explica también que los motivos que le impulsaron a querer ilustrar esta obra tienen que ver con una suerte de tributo a su propia infancia¹⁶:

Siempre he deseado ilustrar Pinocho, y en el fondo este Pinocho sería como el equivalente en la película famosa de “Ciudadano Kane” del trineo de su famoso protagonista, ese trineo, ese trineo del final, ese trineo infantil es el que marca toda la trayectoria del personaje de “Ciudadano Kane”. Mi Pinocho sería un poco para mí como este trineo de “Ciudadano Kane”, y en el fondo, un intento de reflejar el zarandeado paraíso infantil, el zarandeado paraíso de la infancia, y en el fondo, una forma de melancolía.

En cuanto a posibles fuentes artísticas que puedan condicionar su interpretación de la obra, el propio Saura afirmó que sólo tuvo en cuenta las dos primeras versiones ilustradas de Pinocho¹⁷:

De todos los *Pinocho* que poseo, y ya son muchos, solo los de los primeros ilustradores italianos –Carlo Chiostri y Enrico Mazzanti–, junto con algunos más recientes, han contado en mi trabajo, no precisamente como ejemplo plástico a seguir, cosa en verdad imposible desde el punto de vista semántico, sino como cálida y estimulante compañía cargada de inteligencia e irrepetible encanto. Recientemente, mi amiga, la historiadora del arte Alicia Murria, me prestó su *Pinocho*, el que leía en su infancia. Presentía la sorpresa. En efecto, aquel *Pinocho* era el mismo que poseía yo cuando era muy niño, reviviendo en su contemplación no solamente sus imágenes, sino también la calidad del tacto del papel del texto y de la portada, la imagen y el colorido de la misma, el tamaño del libro, su lugar en las manos, incluso el olor a lápiz y goma de borrar que sin duda lo acompañaba.

Es probable que el *Pinocho* que poseyera Saura en su infancia fuese el primero publicado en España por la editorial Calleja, que contó con las ilustraciones de Salvador Bartolozzi. Dicho volumen tuvo tal aceptación en el país que Bartolozzi alteró el final del relato, con el fin de abrir la puerta a una continuación de las aventuras del muñeco de madera, que él mismo prolongó en numerosos volúmenes posteriores¹⁸. En cuanto a las ilustraciones iniciales de la obra, Enrico Mazzanti

¹⁶ Inauguración de la exposición “Antonio Saura: una vida ilustrada”, 1999. Documento inédito.

¹⁷ Nöstlinger, 2010: 295.

¹⁸ Porras, 1992: 6.

fue el primer ilustrador (salvo bocetos atribuidos a Fleres) de Pinocho, y el único que lo ilustró en vida de su autor, Carlo Collodi, con el que además mantenía una larga amistad, y con cuyo beneplácito contaba. Es él quien sentó la iconografía del muñeco y su indumentaria, así como la forma que nos resulta familiar para el resto de personajes. Mazzanti, al igual que Saura, prestó poca atención a los escenarios y ambientes descritos en el relato, centrando todo su interés en el personaje y mostrando su inquietud y continua búsqueda frente a las condiciones adversas de un mundo del que no le queda más remedio que huir ante los diversos apuros que se le plantean.

Por otro lado, Carlo Chiostrri fue el primer artista en ilustrar Pinocho de forma exhaustiva, a partir de la base dejada por Mazzanti de una ilustración por capítulo. A pesar de basarse en la imagen que deja Mazzanti de cada personaje, Chiostrri acercó la fantasía a la cotidianeidad, tratando los episodios más fabulosos del relato con una verosimilitud que descarta su extrañeza: “Una diversidad frente a Mazzanti, decíamos; así es si consideramos que, mientras Chiostrri intenta introducir lo fantástico en el interior de la realidad cotidiana, Mazzanti se mueve en dirección contraria, haciendo fantástico lo real”¹⁹.

Pero, sobre todo, es interesante la visión que Chiostrri nos da del protagonista de la novela. Pinocho no sólo aparece como partícipe de las escenas, sino que se nos muestra de frente, de manera definida²⁰. Y esta visión del muñeco tiene mucho que ver con la que nos ofrece Antonio Saura:

Es un Pinocho alucinado, con la mirada dirigida hacia su interior, que parece seguir caminos que sólo él conoce y que los demás ven como un extraño, arrojándole cubos de agua helada, agarrándolo por la nariz, engañándolo gracias a la complicidad de un posadero desleal, colgándolo de una encina, haciéndolo caer en una trampa, encadenándolo a una perrera, lapidándolo con libros, apresándolo por mano de las fuerzas armadas.

En cuanto al Pinocho de Salvador Bartolozzi, el ilustrador dio un giro al personaje y a la lectura del mismo, ofreciéndonos un Pinocho lleno de color y dinamismo, de líneas deliberadamente simples, con unos recursos de expresividad y movimiento más cercanos al cómic que los anteriores, inscritos en la tradición del grabado. Bartolozzi fue una de las más destacadas figuras de la vida cultural madrileña de entreguerras; amigo y colaborador de Ramón Gómez de la Serna –tan admirado por Saura–, fue uno de sus ilustradores habituales, tanto en la etapa inicial, más cercana al simbolismo, como en la plenamente vanguardista, en la que colaboró de manera más irregular, participando aun así del espíritu innovador del escritor²¹. En palabras del propio Ramón²²:

[Bartolozzi] Trata sin crueldad escenas maleantes que así adquieren la crueldad que tienen por sí, y que sin esa ingenuidad comentadas por un moralista de la moral, del color o del dibujo, hubieran sido menos crueles pero más execradas, más cristianizadas: es decir, menos veraces, menos generosas. Esta ingenuidad, que debe ser el ápice de las sabidurías, esa transigencia de Bartolozzi, es la que le hace orientarse e imponer en sus cosas un criterio decorativo y seleccionador.

Mientras que el Pinocho de Collodi debe realizar un largo y penoso periplo haciendo méritos para ser un niño de verdad, el de Bartolozzi no necesita redimirse ya que vive sus múltiples aventuras con el propósito de hacer el bien, junto con un gusto por la vivencia de cada una de ellas que hace a Bartolozzi compararlo con “el inmortal don Quijote”²³. De nuevo nos encontramos con esta comparación que ya habíamos visto en una cita anterior del propio Saura.

¹⁹ Baldacci y Raugh, 1983: 20.

²⁰ Baldacci y Raugh, 1983: 39.

²¹ Vela, 2005: 20.

²² Vela, 2005: 8.

²³ Benítez, 2003: 38.

Por tanto podemos ver, frente a otras versiones ilustradas que nos dan la visión de un Pinocho inserto en los vistosos ambientes del relato, concediendo prioridad al desarrollo dinámico de cada una de las escenas y a los sucesos vividos por el personaje, que Antonio Saura comparte con la primera iconografía creada para el relato la focalización en el personaje protagonista y, a través de él, su personal interpretación de las acciones que va realizando y los personajes que le acompañan, creando por tanto su lectura de la obra mediante la figura de Pinocho y su metamorfosis a través de las diversas peripecias que vive.

El relato visual

Para llevar a cabo el análisis de las ilustraciones de *Pinocho*, no vamos a tener en cuenta un punto de vista exclusivamente artístico sino que, desde la perspectiva de la Cultura Visual, priorizaremos aquellos elementos que inserten al autor y su obra en un eje de coordenadas que relacione los puntos clave de su interpretación del texto en función del marco histórico y cultural que hemos visto anteriormente, así como la idea de público receptor que se formula en función de la adaptación que Saura realiza de sus motivos y rasgos gráficos más característicos.

Al situarnos en una obra en la que la lectura que hace el pintor del texto y su interpretación personal del mismo están por encima de una reproducción analógica del relato, podemos afirmar que las ilustraciones crean una relación de contigüidad o colindancia con el texto. En palabras de Alain-Marie Bassy²⁴:

Lorsqu'au niveau des signifiés texte et image entretiennent un rapport de complémentarité, l'articulation entre les deux systèmes de signes est celle de la contigüité. En ce cas l'image n'est pas destinée à reproduire le texte ou à en fournir un équivalent. Le texte, qui peut éventuellement décrire partiellement l'image, vient la compléter, la prolonger. [...] Le texte est contigu à l'image. L'image est contiguë au texte.

Siguiendo a Bassy, ambos sistemas se conformarían, por tanto, en dos series paradigmáticas paralelas pero independientes la una de la otra. En este caso además, Antonio Saura no prioriza el mensaje contenido en el relato de Collodi, sino que nos transmite su visión del personaje, condicionada además por un contexto histórico distinto de aquel en el que se escribió el texto.

De esta manera, focalizaremos la atención, sobre todo, en los elementos más destacados en las distintas ilustraciones en color que aparecen en el libro, así como en las relaciones que establecen entre sí los distintos componentes de la imagen. Todo ello teniendo como referencia los motivos y patrones propios del grafismo de Saura que aparecen y pueden repetirse a lo largo de las ilustraciones. El simbolismo de las composiciones y el color también será importante de cara a dicho análisis. Por último, habrá que tener en cuenta la imagen que Saura tiene del público lector al que va dirigido, que en este caso no es el habitual, y qué huecos deja para la interpretación por parte de los lectores.

Dentro de las ilustraciones proyectadas por Antonio Saura, la figura de Pinocho es protagonista absoluta, no sólo por aparecer en la práctica totalidad de las escenas, sino también por la prolijidad de retratos suyos que Saura distribuye a lo largo de todo el cuento (fig. 1), logrando crear una figura interpretada mediante su grafismo característico, que no por ello deja de ser identificable, incluso por parte de un público infantil.

²⁴ Bassy, 1947: 300.

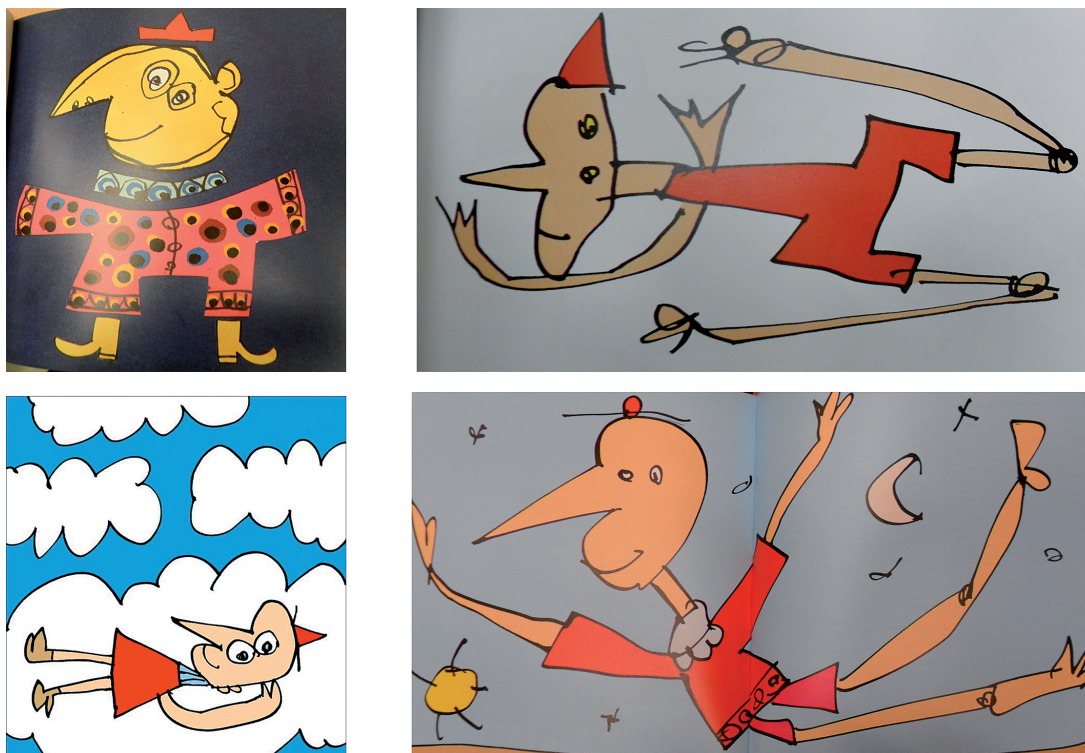


Fig. 1. Retratos de Pinocho (p. 67; 187; 242; 290-291).

Frente a Pinocho, que suele aparecer plasmado con un tono naïf y dinámico, el resto de personajes son retratados por Saura con su habitual visión grotesquizante, a través de la que son vistos como presencias amenazadoras incluso cuando las intenciones de dichos personajes hacia Pinocho son buenas: Maese Cereza y Gepeto (fig. 2.1); los niños de la escuela (fig. 2.2); el Grillo (fig. 2.3) o el Pescador Verde (fig. 2.4) son algunos ejemplos. Tal vez este hecho se deba a la visión que Antonio Saura confiesa tener de Pinocho como un ser frágil, paradójico en su naturaleza de objeto con sentimientos y flaquezas idénticos a los del ser humano, que se enfrenta a un mundo hostil, lleno de los peligros y dificultades que supone el aprendizaje²⁵:

A través de lo imaginario, la vida minúscula y frágil de Pinocho, hecha de suavidades y asperezas, de tersa policromía y de traidoras astillas, se asemeja, en escala reducida, a la de un solitario caballero andante, todavía no justiciero, sorprendido por la vastedad del mundo, buscador solamente de afecto y compañía. Ningún otro relato infantil reflejará con tanta certeza “el sadismo de nuestra infancia”, al decir de Terenci Moix, así como la diferencia frente al mundo adulto, de aquí el carácter paradigmático del famoso muñeco viviente.

El escritor Félix de Azúa interpreta la visión sauriana como una subversión del relato inicial, creando una historia paralela y diferente a la vez a través de la serie de ilustraciones²⁶:

²⁵ Nöstlinger, 2010: 294.

²⁶ Presentación exposición *Pinocho*, Barcelona, 30-11-95. Documento inédito.



Fig. 2. Visión amenazadora de los personajes (pp. 16; 190-191; 36; 208-209).

El relato posee, por lo tanto, todos los ingredientes exigibles para recibir el grafismo violento, agresivo e irredento de Antonio Saura, ese grafismo feroz que ha mostrado tantas veces la tortura y la humillación de la tiranía, de todas las tiranías. Sin embargo, la pintura de Saura es tan potente que, de hecho, no respeta el orden del relato sino que lo subvierte. Si se leen las ilustraciones en lugar del texto, se comprueba que las fuentes de la maldad han cambiado sus caños y que Saura tiene un cuento propio que contar.

Además, la representación de los personajes a través de sus sucesivas apariciones en el relato no es recogida por Saura de una manera inalterable, sino que el pintor modifica progresivamente la forma de los mismos. Ejemplos de ello son los del Zorro y el Gato (pp. 90-91), el Hada (p. 216) o el Grillo (pp. 42-43).

De esta manera, se presta atención a las acciones de la historia en tanto la importancia que tienen dichas acciones para la construcción del personaje protagonista. Saura no representa las diversas peripecias en su punto culminante de tensión narrativa, sino que, en la línea del proceso de síntesis anteriormente mencionado, recoge las nuevas situaciones tras los cambios acontecidos y los personajes que van surgiendo en cada parte del relato. Tal vez trate de evitar con ello impactar excesivamente en la sensibilidad infantil. Por ejemplo, la escena de Gepeto y Maese Cereza, en la que ambos personajes aparecen dibujados de manera parcial, como en ejemplos comentados an-



Fig. 3. Acciones tras el momento culminante de la escena narrativa (pp. 14-15; 120; 258-259).

teriormente, hacha en mano frente al bloque de madera informe que por el momento es Pinocho, tendido en el suelo (fig. 3.1). También en el ahorcamiento del muñeco, que se recoge una vez se ha realizado ya por el Zorro y el Gato (fig. 3.2). O frente al pez, cuando está a punto de tragárselo (fig. 3.3).

Otra característica típicamente sauriana que aparece en este libro son las composiciones múltiples, que contrastan con el resto de su obra, marcada por la simplicidad compositiva y el uso del primer plano. Como describe Valeriano Bozal²⁷:

Saura multiplica las caras sobre la superficie pictórica llenándola completamente de tal manera que la individualidad de cada una quede asumida por el conjunto y que la proximidad de una a otra no haga sino acentuar la deformación de todas y cada una. [...] Esa atracción se produce en el marco de una agitación convulsa, un dinamismo desbordante producido también por la pincelada y por los dislocados desfiles de las cabezas.

Este tipo de composiciones son empleadas para subrayar la fuerza del tumulto en la Ciudad de los Juguetes, así como en las guardas, en las que se recogen agrupadas todas las representaciones esquemáticas en blanco y negro de Pinocho –destacando una, con la nariz desmesuradamente grande, en línea de color rojo (pp. 230-231), y la ilustración correspondiente a las páginas 4-5, en la que un conjunto de formas vagamente antropomorfas hacen converger sus cuerpos y miradas en un pequeño núcleo con ojos que parece solo y desamparado en medio de la multitud. Tanto en este

²⁷ Bozal, 2006: 283.

caso como en el de la Ciudad de los Juguetes, se emplean colores brillantes y llamativos, que enfatizan la violencia de la escena. También dicha composición es usada con un matiz diferente para dar imagen a la presencia del Hada cuando se halla de forma etérea en el ambiente, en forma de flores o estrellas (página 285). Es, en palabras de Galfetti²⁸:

Barroco personal: asociaciones de cabezas sin cuerpos, amontonamientos de formas diminutas como sellos e correo, flotantes cerebros, repertorios del azar, caramelos pictóricos, puzzles donde las formas contradictorias se imbrican unas en otras hasta formar un todo irreplicable, garabatos culturales donde todavía perdura la belleza de la obscenidad, un largo viaje con sus capturas de etiquetas maculadas, estructuras sin centro donde la única regla es la gozosa expansión, el milagroso ritmo que termina por aflorar...

Otras veces, las composiciones se disponen a modo de friso que nos muestra a los personajes (o personaje colectivo) como una galería también grotesca, enmarcado como en las páginas 72-23, o más sencillo como en las páginas 86-87. Si los personajes individuales se tornaban amenazadores en sus rasgos y frontalidad, esta sensación de amenaza aumenta ante la presencia de varios sujetos, como es el caso de las marionetas en el vagón del Titiritero, los habitantes de la isla de las Abejas Laboriosas o el público que asiste al circo; amenaza intensificada además con la estridencia cromática empleada por Saura, especialmente intensa en este tipo de composiciones, que evocan la estructura de los retablos, utilizada ya en obras anteriores (*Catedrales*), por ejemplo, o de las estampas y los cromos, que lo acercan más al mundo infantil con el que pretende enlazar, y que fue también empleado en series como *L'odeur de la sainteté*.

Frente a estas composiciones múltiples, predominan en la obra las ilustraciones que recogen a Pinocho en diálogo con otros personajes, en una composición dual que enfrenta al muñeco protagonista, a menudo pequeño y solo, en posición de indefensión, a otro personaje de tamaño y masa mucho mayor, como es el caso del Grillo (fig. 4.1), el Zorro y el Gato (fig. 4.2), la Serpiente (fig. 4.3) o las Garduñas (fig. 4.4), siendo sólo algunos ejemplos. En la mayoría de los mismos, Pinocho aparece en blanco y negro, sólo con su línea, y como recortado aparte, mientras que el personaje con el que "dialoga" se representa a todo color, enfatizándose con ello la fragilidad del muñeco, y cómo la mayor parte de personajes que aparecen en la obra se acercan para atacarle o aprovecharse de él. Esta excepción se cumple con las marionetas y el Titiritero, junto con los que Pinocho aparece también a color, personajes que cumplen la excepción y acaban compadeciéndose del muñeco y ayudándole en su desdicha. La manera de retratar a los personajes en este tipo de escenas es la habitual sauriana, mediante su proceso de deformación grotesca que enfatiza su presencia amenazante y resalta su negatividad frente a la inocencia y fragilidad de Pinocho.

Como en el resto de su obra, Saura trabaja sus personajes, sus criaturas, casi hasta la obsesión. Los escenarios de cada momento del relato aparecen muy escasamente, como algo secundario además en la interpretación que se realiza de cada parte de la historia, salvo cuando la importancia de sus características condiciona las acciones, como en el caso del teatro de marionetas (p. 70), la casa del Hada (p. 116), el mar (p. 194) o el interior del pez (p. 267).

Conclusiones

Los clubes del libro suponen una aportación gráfica fundamental para el mundo editorial ya que, en su propósito de ofrecer un producto diferente al habitual de las librerías, dan la oportunidad a destacados profesionales del sector del diseño gráfico y la ilustración de experimentar con sus

²⁸ Galfetti, 1985: 161.



Fig. 4. Pinocho dialoga con los personajes (pp.38-39; 144-145; 156-157; 164-165).

creaciones. Asimismo, el propósito de hacer a sus ejemplares originales y visualmente reconocibles como pertenecientes al club, les conduce a una búsqueda de diseños impactantes que será también adoptada por las ediciones tradicionales para distinguirse en librerías.

Dicha aportación es compartida por Círculo de Lectores, club del libro más relevante dentro del panorama español, sobre todo cuando, bajo la dirección de Hans Meinke (1981-1997), el club decide apostar por una filosofía de difusión cultural basada en las ediciones de calidad, tanto en el contenido como en la forma, junto con el acercamiento de las mismas a la mayor proporción de público lector posible. Para ello, Meinke y su equipo de trabajo van constituyendo paulatinamente una red de artistas, escritores y otras figuras de la clase intelectual, en la que se tienen en cuenta las ideas y sugerencias que todos puedan aportar de cara a conformar proyectos para el club. De esta manera, a través de la conversación y el trato personal con Meinke, los artistas expresaban qué obras deseaban ilustrar, convirtiéndose en muchas ocasiones estas ideas en proyectos para Círculo.

Antonio Saura es, dentro de esta red, el artista que ha realizado un mayor número de trabajos, llegando a ser uno de los más importantes colaboradores del club y desarrollando dentro del mismo algunos de los ejemplos más representativos de su obra gráfica, a la que el pintor concedió una atención prioritaria sobre todo en la última etapa de su carrera. Además, su condición de infatigable lector junto con su labor en el terreno literario le condujo a una asidua colaboración con figuras de este mismo ámbito desde los años setenta, trabajando con prestigiosas editoriales como Rivière o Manus Presse. Durante la década siguiente serían sus trabajos para Círculo los que ocuparían la mayor parte de su trabajo como ilustrador.

El libro *El nuevo Pinocho* destaca dentro de dicha labor debido a su singularidad, tanto a nivel gráfico como cromático, respecto al resto de obras encargadas por el club. Ello se debe a que

Saura, al igual que en el caso del *Quijote*, se enfrenta a un personaje con una iconografía muy extendida y asentada en el imaginario colectivo, por lo que debe combinar un grafismo reconocible con su estilo y lenguaje personal. En el caso de *Pinocho* se añade además la circunstancia de ser un título orientado al público infantil, por lo que Antonio Saura debe realizar una interpretación más accesible, aunque circunscrita al grafismo personal, además de alterar su paleta cromática, incorporando por primera vez una variedad mucho más amplia de colores, que destacan por su brillantez y estridencia en algunos casos.

En cuanto a precedentes e influencias iconográficas, Saura nos habla sobre todo de los primeros ilustradores de *Pinocho*, Enrico Mazzanti y Carlo Chiostrì. A pesar de que no se haya inspirado en ellos a nivel gráfico, sí hay puntos comunes en la visión de la historia, puesto que ambos se centran también en la imagen del propio *Pinocho*: Mazzanti con una visión similar de huida frente al mundo adverso, y Chiostrì como un personaje que tiene que desenvolverse en un mundo que le es extraño.

Saura nos ofrece una interpretación de la novela centrada en el análisis de su protagonista; la figura de *Pinocho* se hace omnipresente a lo largo de todo el libro. La aparición de los demás personajes y las acciones que realizan quedan en función de la presencia del protagonista. El pintor nos transmite así su interpretación del relato como la historia de un personaje que, a pesar de su condición de muñeco de madera, expresa la fragilidad y contradicciones del ser humano, en una búsqueda similar a la suya inmersa en un mundo hostil, en el que el aprendizaje y la búsqueda de amor y protección son vistos como un proceso azaroso y lleno de peligros. De ahí que la representación de los personajes sea amenazante incluso si procuran el bien de *Pinocho*, y se conceda poca importancia a los escenarios, puesto que Saura prefiere bucear en la profundidad psicológica y el trasfondo trágico que subyace en la novela. A pesar de la singularidad gráfica y cromática de *Pinocho*, también podemos encontrar elementos que son comunes al conjunto de la obra artística de Saura, como sus composiciones múltiples, o los retratos con una visión grotesca y monstruosa de los personajes.

Todo este proyecto, integrado en la filosofía editorial desarrollada por Círculo de lectores, analizada anteriormente, merece ser mencionado al abordar un estudio de la literatura ilustrada en España, tanto por la calidad del trabajo artístico como por el diseño y el cuidado material de la edición. Además, la labor del club no se detuvo en ese punto, sino que se pretendió realizar un acercamiento al gran público en el contenido y en las condiciones económicas, difundiendo esta labor más allá del ámbito de un público lector minoritario y selecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Baldacci, V. / Rauch, A. (1983): *Pinocho y su imagen*. Barcelona: Juventud.
- Bassy, A.M. (1947): "Du texte à l'illustration : pour une sémiologie des étapes". En: *Semiotica* 11.
- Benítez, E. (2003): "La insólita suerte de *Pinocho* en España". En: *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 165, noviembre.
- Bozal, V. (2006): *Estudios de arte contemporáneo II: Temas del arte español del siglo XX*. Boadilla del Monte (Madrid): A. Machado Libros, D. L.
- Cela, C. J. (1989): *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Ferreira, L. (1989): "Las cuadraturas del Círculo". En: *Delibros* 12.
- Galfetti, M. (1985): *Antonio Saura. La obra gráfica 1958-1984*. Madrid: Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos).
- Huici, F. (2004): "El pintor ilustrado". En: *Turia. Revista cultural* 68-69. Teruel: Instituto de Estudios Turo-lenses.
- Meinke, H. (2002): "La cofradía del libro. Escritores, artistas y editores al encuentro del lector". En: *La pasión por el libro. Una aventura editorial*: Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Meinke, H. (2004): "Antonio Saura y los libros de su vida". En: *Turia. Revista cultural* 68-69. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- Nöstlinger, C. (2010): *Las aventuras de Pinocho, de Carlo Collodi, contadas de nuevo por Christine Nöstlinger*. [Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1994. Reeditado por Archíves Antonio Saura]. Ginebra: Ediciones La Central y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Porrás, S. (1992): "En el centenario de Carlo Collodi. Pinocho ayer y hoy", en *Didáctica* 4, Madrid, Editorial Complutense.
- Sánchez, P. (2005): *Los clubes del libro en el mundo editorial. El caso de Círculo de Lectores*. Trabajo de Grado. Facultad de Traducción y Documentación, Universidad de Salamanca.
<<http://eprints.rclis.org/16330/1/Clubes-Circulo%20Lectores.pdf>> [8-11-13].
- Saura, A. (2004): *Escritura como pintura: sobre la experiencia pictórica 1950-1994*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Vela, D. (2005): "Ramón Gómez de la Serna y Salvador Bartolozzi: del Café Universal a la tertulia de Pombo". En: *Boletín RAMÓN* 11, otoño.

Fecha de recepción: 26-II-2014

Fecha de aceptación: 10-X-2014