

Bernard Dieterle

Ilustrado por Antonio Saura

Traducido por Belén Gala Valencia

En sentido estricto, ilustrar es poner una imagen junto a un texto para visualizar un enunciado, un personaje o una escena, lo que puede ir desde la «fidelidad» imposible de definir (si bien se deberá, al menos, admitir que la identificación del fragmento ilustrado ha de ser posible) a la «infidelidad»: divorcio, contrapunto, oportuna carambola o simple desenvoltura. Resulta más fiable el criterio material de la publicación: si un artista realiza una crucifixión, trata, entonces, un motivo bíblico, se enmarca en una tradición iconográfica (las *Crucifixiones* de Saura, por ejemplo, aluden a Velázquez), pero no ilustra la Biblia; si su imagen está integrada en una edición de la Biblia y, en concreto, si está colocada junto al relato de la Pasión, se transforma, por voluntad del editor, en una ilustración, aunque su intensidad ilustrativa sea mínima dado que la imagen se enmarca, sobre todo, en una tradición iconográfica. La intensidad aumentará de acuerdo con el propósito ilustrativo, es decir, con la intención y la precisión referencial, que es el caso particular del artista al que un editor encarga ilustrar una obra. Para el lector, el anclaje referencial depende de la ubicación de la imagen en el interior del libro, que, a su vez, el artista, a su vez, puede reforzar empleando, por ejemplo, una cita del texto a modo de leyenda para la imagen. Así, las ilustraciones de las novelas de Julio Verne no solo son colocadas (por el editor) relativamente cerca de las escenas que representan, sino acompañadas además de la frase exacta a la que se refieren. Esta técnica puede emplearse de manera autónoma, al margen de la ilustración de libros. Como es sabido, ese es el modo de actuar de Odilon Redon en algunos de sus «Negros», por ejemplo, en el álbum que dedica a E. A. Poe, en el que cada lámina está provista de una cita, generalmente una parte de alguna frase tan lacónica como enigmática; es el caso del famoso «El ojo, como un globo grotesco, se dirige hacia el infinito». Antonio Saura adopta con frecuencia esta misma práctica, añadiendo citas a muchas de sus imágenes fuera de los textos, en particular a sus ilustraciones de *La familia de Pascual Duarte*, *Don Quijote* o *El Criticón*. En este tipo de representaciones, la relación texto-imagen es explícita, constitutiva de la presentación y, por eso, condición de la recepción; el extracto del texto al que se confiere la categoría de «leyenda» es designado como fragmento textual privilegiado: el artista extrae un enunciado para destacarlo, es decir, crea un iconotexto.

En general, semejante régimen iconotextual queda, por así decir, reforzado — especialmente en los libros de poesía— por la disposición en la página, los

marcos, los lazos, los encabalgamientos de las imágenes y el texto e, incluso, puede suceder que el grafismo del texto forme parte del diseño, como, por ejemplo, en el Art Nouveau, o a la inversa, también puede ocurrir que el diseño, la ilustración se desborde por el texto y llegue a distorsionarlo superponiéndosele, caso extremo, pero relevante en la obra de Saura. La ilustración implica que el proceso de creación esté íntimamente ligado a un texto, beba de él, lo evoque, se refiera a él. Pero «referirse a» es un verbo impreciso ya que toda obra se refiere generalmente a algo. En mi opinión, habría que hibridar dos criterios para definir la ilustración: al criterio de presentación iconotextual, es decir, texto e imagen deben constituir un conjunto nuevo y actuar armoniosamente, se añade el de la intencionalidad, a saber, la imagen debe realizarse en función del texto (en algunos casos, la intencionalidad puede verse reducida a un mínimo indispensable o, incluso, a una mera iniciativa editorial).

Antonio Saura (1930-1998) empezó a realizar ilustraciones en 1963, con el volumen *Träume*, una edición alemana de dos de los cinco *Sueños* de Quevedo. Si nos ceñimos a las ilustraciones *expressis verbis* (es decir, identificadas con una indicación del tipo «ilustraciones de Antonio Saura», «ilustrado por Antonio Saura»), es preciso señalar entre los principales autores y por orden de aparición: Quevedo (*Trois visions*, 1971), Camilo José Cela (*La familia de Pascual Duarte*, 1986), Cervantes (*Don Quijote de la Mancha*, 1987), Kafka (*Tagebücher*, 1988), Ramón Gómez de la Serna (*Flor nueva de greguerías*, 1989), Jacques Chessex (*La muerte y la nada*, 1990), San Juan de la Cruz (*Poesía y otros textos*, 1991), Collodi / Nöstlinger (*Las aventuras de Pinocho*, 1994), Orwell (*Mil novecientos ochenta y cuatro / 1984*, 1988) y Gracián (*El Criticón*, póstumo, 2001).¹ No es el propósito de este artículo dar una descripción exhaustiva de la actividad como ilustrador de Antonio Saura (o de la faceta ilustrativa de su obra); me limitaré a centrarme en tres obras para poner de manifiesto la diversidad de su trabajo y esbozar una línea evolutiva.

¹ Una lista completa, así como las referencias bibliográficas de las obras mencionadas puede encontrarse en el apartado «ilustraciones» de la página web oficial de Antonio Saura: www.antoniosaura.org. Esta excelente página ofrece también una bibliografía general sobre el artista y permite ver ejemplos de ilustraciones. Se puede consultar también el Catálogo razonado de la obra impresa, establecido por Olivier Weber-Caflisch y Patrick Cramer, *Antonio Saura, L'œuvre imprimé / La obra gráfica*. Epílogo de Marcel Cohen, Ginebra, Patrick Cramer éditeur, 2000.

I Kafka: *Tagebücher / Diarios* (1989)

En 1988, Saura selecciona una serie de frases de los *Diarios* de Kafka, que lee en la traducción francesa de Marthe Robert, publicada por Grasset en 1954, y los ilustra con 69 litografías originales para un editor alemán (Manus Presse, 1989). En esta edición bibliófila se precisa que los *Tagebücher* (*Diarios*) son «gelesen von Saura» —en la edición española figurará «leídos por Saura»— y propone, así, una inversión de la relación tradicional entre texto e ilustración. En cualquier caso, esta obra tiene más de libro de artista que de edición ilustrada y esta distinción es importante: mientras que, por ejemplo, en *El Quijote* o en *1984*, la selección de los pasajes ilustrados realizada no afecta al tejido textual, aquí, como en su ilustración de *Flor nueva de greguerías*, Saura extrae de los *Diarios* de Kafka una reducidísima serie de pasajes destinados a constituir el soporte de las imágenes. «Gelesen von Saura»: el ilustrador es lector (*lesen* ‘leer’), pero también seleccionador y recolector (*die Lese* significa ‘recolección’ y ‘selección’). No hay duda de que el trabajo de cualquier ilustrador se ejecuta siempre en dos niveles, que son, por una parte, la selección de los pasajes que van a ilustrarse y, por otra, su interpretación artística. En este caso, seleccionar implica un auténtico recorte que desemboca en la condensación radical del texto inicial para compendiar los años que en realidad abarcan los *Diarios* de Kafka, desde 1910 a 1923, y su intención es abiertamente interpretativa, lo que, sin embargo, no nos aleja del ámbito de la ilustración, pues Saura conjuga perfectamente sus litografías con los textos, de modo que nos encontramos en pleno régimen iconotextual. Para la edición española de la obra (Círculo de Lectores, 1980), Saura redactó una breve introducción en la que precisa: «El proyecto inicial de este libro consistía en ilustrar una selección de diversos textos de Kafka, a fin de constituir una antología personal de momentos álgidos propicios al plástico comentario.» (p. 8). Aconsejado por Marcel Cohen, se concentró, pues, en los *Diarios* de Kafka. Es probable que las dos fases mencionadas antes (selección e interpretación de los extractos) no sean tan distintas como parece y la expresión «comentario plástico» señala a las claras que la elección de las frases ya estaba dirigida por criterios estéticos, dado que Saura seleccionó los pasajes *con miras a su transposición gráfica*. Los fragmentos textuales representan los puntos de encuentro entre dos universos (dos imaginarios) y permiten al Antonio Saura lector confeccionarse un entramado de citas a medida. Alfred Kubin, uno de los grandes artistas-ilustradores del siglo XX, pensaba que el ilustrador debía tener un fuerte componente femenino que le permitiera impregnarse de las impresiones y del imaginario del texto que debía ilustrar. Si bien las categorías de género son, como poco, un asunto delicado, podría decirse que Saura niega

rotundamente esa concepción de cierta pasividad o de pura receptividad creadora del ilustrador, en el sentido de que él se concibe como agente que interviene de manera voluntarista e incisiva. El ilustrador Saura es un depredador, está al acecho de los pasajes que va a apresar, a retorcer, a apropiarse. Quizá, esta intervención resulta tanto más importante cuanto que Saura considera que los *Diarios* de Kafka son un universo fluido e inestable (edición española, p. 8), que se resiste, por tanto, a la captura ilustrativa. Menciona, a continuación, las nociones de reciprocidad, de compenetración y unicidad (p. 9), pero también de confrontación de lenguajes antagónicos, los de la literatura y la pintura, así como los de los idiomas personales, para subrayar que solo un trabajo que se empeñe en recoger «la atmósfera inquietante» de los *Diarios* puede concluir en un «verdadero libro ilustrado» (*ibid.*)

Saura se refiere explícitamente a los dibujos estilizados del propio Kafka y, en particular, al ruego que había formulado respecto a un posible ilustrador de *La Metamorfosis*: evitar la representación del insecto monstruoso en que se había convertido Gregor Samsa, con el objetivo, probablemente, de no impedir que el lector desarrolle sus propias obsesiones y monstruosidades. Son otros, señala Saura, los monstruos que van a surgir de la lectura, más aún cuando es evidente que los monstruos forman parte de su repertorio personal. Y es que, por encima de la elección de la obra precisa que vaya a ilustrarse, se sitúa la decisión a favor de un autor particular, estadio a partir del cual se manifiesta una afinidad basada en una convergencia de tonalidad o de pensamiento, una convergencia de los imaginarios o una adhesión a lo que Saura llama «una atmósfera», término fundamental sobre el que también habría que profundizar en relación con ilustradores como Odilon Redon o Alfred Kubin, por ejemplo, cuya calidad “atmosférica” prevalece, a menudo, sobre la “visualización” en el sentido anecdótico o escénico del término.

En todo ilustrador hay probablemente alguien que rechaza la crítica académica respecto a la literatura. Odilon Redon, artista que podemos citar junto a Saura por sus «negros», proclamó con frecuencia su reticencia frente a cualquier comentario “erudito” de obras literarias; consideraba que la única forma aceptable de expresar una emoción estética era la de una obra de arte (si bien rechazaba el término ilustración). Podría hacerse un estudio histórico de esa actitud desde el Romanticismo alemán hasta el Surrealismo y me parece que Saura, que, en las últimas líneas de su prefacio se declara, sin duda, a favor de la respuesta subjetiva ante un texto, se sitúa claramente en esa tradición. Clara y necesariamente, pues, en efecto, es difícil entender cómo una respuesta o reacción artística puede formularse con una intención objetivista o demostrativa de tal modo que pueda sostener, en general, el discurso crítico. Si se examinan las litografías que conforman el volumen de Kafka, se descubre que se tratan,

en realidad, de “respuestas” más que de ilustraciones en el sentido tradicional del término, lo que viene ya apuntado por la relación puramente cuantitativa entre imágenes y textos, pues predomina de manera evidente la parte pictórica: se lee como si se hojeara un libro de imágenes, referencia genérica fundamental para la estética del libro ilustrado en general y para Saura en particular. El efecto no-ilustrativo se ve fuertemente acentuado por la naturaleza del texto, es decir, por el hecho de que los elementos anecdóticos o circunstanciales, sin estar del todo ausentes, son muy raros en los textos elegidos por Saura. ¿Cómo ofrecer el equivalente pictórico de frases como «Esta noche he vuelto a sentirme lleno de facultades temerosamente retenidas» (p. 33) o «Tres días sin escribir nada» (p. 39)? No obstante, hay fragmentos más susceptibles de ilustración, gracias, sobre todo, a anclajes nominales como, por ejemplo, cuando se mencionan personas, objetos o un yo confrontado a manifestaciones del mundo, cuando el lector-espectador puede encontrar en las imágenes elementos, motivos del texto, cuando puede «reflejarse en ellas». Esto no es siempre posible y pocas veces sencillo, tanto más cuanto que Saura juega también con lo cuantitativo: a veces una imagen se corresponde con una línea de Kafka y otras, con una serie de anotaciones. El iconotexto así conformado tiene, pues, unas dimensiones variables, en función tanto de las ilustraciones seleccionadas, como de las imágenes de Kafka sin referencias específicas (o difíciles de especificar). En estos casos, las imágenes acompañan, prolongan o dan el relevo a los *Diarios* de Kafka, las imágenes les marcan una cadencia y, por así decir, se les superponen con la intención de lograr una unidad estética. Una comparación con *Don Quijote* permite comprender mejor esta particularidad. Con la novela de Cervantes se da una situación diferente, en primer lugar, porque esta obra ofrece claras señales ficticias; sus dos protagonistas están ciertamente dotados de una rica iconografía (Saura cita a Doré y dos grabados de Dalí²) y de las consiguientes siluetas características que los hacen identificables a través de algunos trazos que evoquen ciertos motivos como la pareja Sancho-Quijote o algunos atributos como el caballo, la lanza, el escudo, el yelmo de Mambrino, etc. Dado que la amplitud del texto integral impide, de entrada, una relación texto-imagen tan intensa como con Kafka, Saura recurrió aquí a una doble práctica: por una parte, presenta dibujos situados al modo de viñetas en el cuerpo del texto y, por otra, láminas que se refieren a segmentos textuales precisos, citados en el reverso de cada imagen. De este modo, se cumple con la operación de selección textual (o la creación de iconotextos aislados), pero queda integrada en el proceso ilustrativo global.

² Cf. su *nota del ilustrador* en el segundo volumen, p. 335 s.

II *Las aventuras de Pinocho* (1994)

Esta obra, que recibió en 1994 el Premio al Mejor Libro del Año, concedido por el Ministerio de Educación y Cultura Español, tiene un carácter excepcional en la producción de Saura puesto que se trata de una obra para niños y está claramente ilustrado con esa intención. Parece que el tema permitió al artista desprenderse del carácter agobiante de gran parte de su repertorio, que se manifiesta en las ilustraciones de Kafka, Cela u Orwell. Este distanciamiento de los «negros», género inaugurado por Goya, está marcado a la vez por el tratamiento de las formas y por el empleo del color, de un alegre y atinado «abigarramiento», que alude a las prácticas de la ilustración de la literatura infantil.

Las ilustraciones de *Pinocho* están dedicadas «al niño Pablo Lázaro», el nieto de Saura, que entonces tenía dos años. Esta dedicatoria subraya que las ilustraciones están concebidas en función del público de *Pinocho* y que los acertados efectos iconotextuales deben ser analizados de acuerdo con el género concreto del libro infantil. Saura recalca claramente este aspecto en su prefacio («nota del ilustrador»), en el que nos proporciona también una clave de lectura: no le interesa la dimensión pedagógica de la metamorfosis del muñeco en niño de verdad, sino que le fascina ese ser dotado de una vitalidad extraordinaria, expuesto a las aventuras y desventuras de la existencia, y que, cual caballero errante, aunque sin la ética de los justicieros, recorre el extraño y vasto mundo de los adultos en busca de aventuras y de amigos, lo que lo expone a situaciones brutales, que los jóvenes lectores aprecian debido al sadismo propio de la infancia.

El libro fue completamente concebido por el propio Saura: situó con todo cuidado «sus ilustraciones y viñetas», es decir, las láminas, generalmente en color, y las viñetas, dibujos a tinta, a veces coloreados, pues como en *El Quijote*, recurre a un doble procedimiento. El conjunto es impresionante: 126 dibujos y técnica mixta reproducidos en color y 66 dibujos a tinta china, reproducidos en negro. Sin embargo, al contrario que en otras obras, Saura no juega con la posibilidad de referenciar las láminas añadiéndoles una cita a modo de leyenda, pues las correlaciones y las alusiones al cuento son evidentes, aunque solo sea por la ubicación de las imágenes.

Aparecen algunos temas recurrentes en el repertorio de Saura (los *Cocktail Party* de los años sesenta, las multitudes, las cabezas emergentes, los ojos), pero reciben un tratamiento diferente, sobre todo, en lo que toca a la técnica fundamental de la reducción, de la simplificación del trazo: el personaje de

Pinocho se reconoce (como Don Quijote), gracias a los atributos de la tradición iconográfica: talla infantil, nariz, sombrero puntiagudo, pantalón corto, gorguera de Pierrot, pero está dibujado con un estilo “naif”, cercano, a veces, al grafiti, al garabato o al “logo” y, otras veces, a la falsa ingenuidad y a la torpeza, por lo que recuerda a los dibujos de Saint-Exupéry para *El principito*. Respecto a muchas de las ilustraciones de libros infantiles y, en concreto, de *Pinocho*, Saura aplica una simplicidad radical dedicando toda su atención a los personajes en detrimento del decorado, de la puesta en escena, limitada como mucho a una línea que marca el suelo o el nivel del agua de vez en cuando; asimismo, apenas hay objetos: se produce una reducción por la exclusión sistemática de los elementos decorativos o anecdóticos.

Esta oportuna estética de la simplicidad se percibe, sobre todo, en el trazo: los personajes tienen contornos muy marcados, técnica que Saura no utiliza en el resto de su obra, y colores uniformes, sin degradar, muy contrastados, como en los dibujos infantiles o incluso en los cuadernos para colorear, pues, en efecto, parecen estar “coloreados” de manera infantil, con la limitación de un único color para cada parte del cuerpo o para cada elemento. Saura juega también con una sutil técnica de *non finito*: a menudo, Pinocho está sencillamente dibujado (con tinta china) frente a personajes altos, de colores, como si no estuviera más que esbozado y a la espera de ser coloreado.

La decisión de avanzar hacia la simplificación explica que se decantara por la versión de Christine Nöstlinger (autora austríaca de literatura infantil), cuyo *Der neue Pinocchio*, aparecido en 1988 (con ilustraciones, por supuesto), es ligeramente más breve y de lectura más sencilla, por ser más fluida, que el *Pinocho* de Collodi. También la autora se había desprendido de la intención pedagógica, lo que se percibe, sobre todo, en la escena final, donde la metamorfosis de la marioneta en muchacho, en realidad, no se produce, lo que permite a Saura concluir la obra con un auténtico vuelo de Pinocho, que flota en el aire, como una personificación de la euforia infantil, mientras que la última ilustración de la edición al uso de Collodi nos muestra a la marioneta arrumbada por un chico de verdad de lo más formal.

Hay que advertir al respecto que, sin duda, Saura conocía otras ilustraciones de este relato, que es uno de los más ilustrados de la literatura infantil, así como los dibujos animados de Walt Disney. En este caso, como en *El Quijote*, el ilustrador trabaja con referencias a una tradición que orienta sus elecciones estéticas, y habría que consagrarse a una minuciosa investigación comparativa para captar la especificidad de las intenciones ilustrativas del artista. A partir de las versiones que conozco, puedo destacar, además de la estética de la simplificación, una tendencia hacia la intensificación, en el sentido de que, más que en otros de sus libros ilustrados, la relación texto-imagen está basada en

una evidencia; incluso se le impone al lector como una necesidad a causa de la calidad intrínseca de las ilustraciones, del imponente formato del libro y, sobre todo, también a causa de la densidad ilustrativa: 196 imágenes en 289 páginas, muchas de ellas ocupadas enteramente por una única ilustración. El *Pinocho* de Saura es un libro de artista que manifiesta un parentesco fundamental con el libro de imágenes: esta intensidad o esta densidad se percibe especialmente en el empleo de series de imágenes que interrumpen y sustituyen completamente al texto, lo que hace que la ilustración vaya más allá del mero acompañamiento para convertirse en una parte esencial de las aventuras del pequeño anarquista. Además, Saura presenta estas secuencias de imágenes en puntos destacados del relato: por ejemplo, la metamorfosis progresiva del leño en un muñeco gesticulante y sin articular se muestra a lo largo de diez páginas (cinco de ellas dobles) o la nariz telescópica del muñeco desborda el marco del libro a modo de desplegable...

Simplicidad e intensidad son el fruto de un enorme trabajo preparatorio y de la aplicación de técnicas complejas³. Para caracterizar a Pinocho, Saura insiste mucho en las relaciones de tamaño y adopta la perspectiva infantil del pequeño frente a los adultos, a menudo grotescos y con tendencia hacia lo monstruoso (Mangiafuoco, los médicos, los carabinieri, etc.), frente al grillo, al tiburón (que Nöstlinger, como Disney, convierte en una ballena). Potencia, en concreto, el motivo ocular: el grillo está cubierto de ojos, los uniformes de los carabinieri tienen botones-ojos, el público del circo está formado por ojos. Como en sus «multitudes», Saura acumula ojos (los originales⁴ muestran que los realiza empleando una delicada técnica de gotas de pintura superpuestas); en definitiva, muestra a *Pinocchio* como un ser marcado precisamente por el «occhio». El recurso al repertorio personal es significativo: *Pinocho*, dotado él mismo de un ojo alerta, mira, huye, encara también los motivos de Saura y no es imposible que estas ilustraciones sean, asimismo, una presentación y un distanciamiento del mundo de Saura y estén provistas, a través de la mirada infantil, de un carácter reflexivo.

III *Nulla dies sine linea* (póstumo, 1999)

Esta obra es el trabajo iconotextual más denso, más experimental de Saura, pues se sitúa fuera del ámbito de la ilustración tradicional en sentido estricto,

³ *Der neue Pinocchio* fue traducido en 1988 por Manuel Ramírez Giménez para la edición del Círculo de Lectores. Llama la atención que numerosas obras de Christine Nöstlinger se hayan traducido en España.

⁴ La obra produjo un auténtico «filón Pinocho», del que, de acuerdo con un cálculo de Olivier Weber-Caflisch, albacea del artista, solo se empleó un 20% aproximadamente para la edición.

en primer lugar, de entrada, en lo relativo a la naturaleza de lo que se ilustra. Normalmente, la ilustración se aplica a textos literarios; ahora bien, en este caso, Saura trabaja a partir de un material no estético: la prensa escrita. Este soporte se caracteriza, por una parte, por sus contenidos, es decir, la actualidad en un sentido amplio (desde el acontecimiento mundial hasta los sucesos locales); por otra, por su naturaleza multimedia, ya que se emplean escritura e imagen (fotografías y caricaturas, sobre todo; actualmente, con la versión digital de los periódicos, hay, además, secuencias sonoras y de vídeo). Saura formula, así pues, un comentario artístico a partir de un objeto de naturaleza fundamentalmente iconotextual. El proyecto se separa también de la tradición en la medida en que ya no se trata de ilustrar una obra literaria, es decir, un conjunto coherente desde el punto de vista del contenido (a menudo ficticio) y del estilo, sino de artículos aislados (incluso de titulares), páginas de publicidad en ocasiones, aunque lo más frecuente sean artículos de diferentes diarios y publicaciones periódicas francesas y españolas. En cierto modo, Saura redacta un «diario plástico» que abarca desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre de 1994⁵, con el que ilustra y comenta la actualidad de todo un año. Empieza con una noticia acerca de posibles ensayos nucleares realizados en cobayas humanas y culmina la obra con un artículo sobre el choque de civilizaciones titulado «la noche de la inteligencia», pasando por el fútbol, el flamenco, la tauromaquia, el terror islamista en Argelia, ETA, la lapidación de una mujer, episodios de locura homicida, las virtudes terapéuticas de besar, las masacres de Sarajevo y Ruanda, el orangután Mozart, la localización del estado de conciencia en el cerebro, la espectacular voltereta de un toro, Euro Disney, la aparición de la Virgen y otras muchas. Emplea también un cierto número de anuncios (elementos de carácter estético, con frecuentes mujeres hermosas, indisociables de la prensa). La selección realizada por Saura muestra algunos objetos de interés preferente, como la violencia en el mundo, documentada a menudo con fotografías, la violencia en la vida cotidiana, la sexualidad, investigaciones científicas, el mundo animal, el cuerpo humano. La mayoría de los recortes conservados contienen documentos fotográficos que no solo son susceptibles de ser redibujados por el artista, sino que en muchos casos llevan en sí mismos el germen expresivo de su propia caricatura o, mejor dicho, de su saurización.

A pesar de la evidente disparidad de los temas tratados, el diario es, no obstante, de una gran coherencia en su tono: se trata de *caprichos* y *desastres* del mundo contemporáneo. Absolutamente apartados del romanticismo, del

⁵ No obstante, Saura solo realizó ilustraciones para 218 días. El editor Patrick Cramer, sin embargo, publicó con buen juicio el conjunto de los recortes de prensa seleccionados por el autor.

surrealismo, de lo *maravilloso*, nos sumimos en lo grotesco y el horror de lo cotidiano, en lo descabellado y lo abominable tal como se muestra precisamente en nuestros «diarios». Los periódicos seleccionados (franceses y españoles) son, en cualquier caso, lo suficientemente numerosos como para garantizar un fenómeno «saurio» al día.

De ese modo, *Nulla dies sine linea* ofrece página a página un iconotexto basado en principios a menudo renovados. El detonante inicial viene dado generalmente por un título (a menudo de una concisión extrema) o una fotografía (en blanco y negro en aquella época), es decir, provocado por un elemento o un acontecimiento *sorprendente* de carácter extravagante, macabro, trágico, seductor, etc. El elemento desencadenante resulta amplificado y comentado a la vez, es decir, *reflexionado* mediante la ilustración, que expone de manera visceral el contenido de la información periodística. Se produce un movimiento complementario, que no deja de recordar al principio puesto en práctica en los *Diarios* de Kafka: el conjunto de la obra es un *compendio* del año 1994, mientras que las imágenes aisladas constituyen *despliegues* imaginarios.

Todas las imágenes están situadas en la página de la derecha, a continuación de los recortes de periódico, pero establecen también, cuando hay una fotografía en la página izquierda, una simultaneidad de captura que no es fruto del azar: hay cierta tendencia a que la ilustración se superponga al soporte ilustrado. No obstante, me parece que los iconotextos de Saura funcionan en esta obra por sobreimpresión, que responden a la estética de la «superposición». Sabemos que el artista empezó a emplear esta técnica en 1957 pintando sobre láminas o fotografías⁶. Se puede describir esta práctica como añadido, modificación, interferencia (borrón), palimpsesto, recubrimiento o actualización de un rasgo de la imagen-soporte. La superposición es también una forma particularmente radical de ilustración, de una ilustración, por así decir, en el objeto *mismo*. Y, a la inversa, también puede entenderse la ilustración a partir de la técnica de la superposición: para el lector atento, las ilustraciones de *Nulla dies sine linea*, yuxtapuestas a su soporte, se superponen a las fotografías o a los titulares en el acto de una captación visual casi simultánea, pues la mirada del lector ejecuta (como si de un fundido encadenado se tratara) la unión, el intercambio o la transposición entre las dos páginas. Gracias a las fotografías, es decir, a las formas, pero también a través de las palabras clave contenidas en titulares llamativos, es decir, mediante los motivos, el dibujo de Saura es *reconocible* inmediatamente, la página de la derecha refleja —deformándola, haciendo que surja su expresividad latente—

⁶ Cf. Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Murcia, Librería Yerba, 1992, p. 85.

la de la izquierda. En algunos casos (cf., por ejemplo, el 25 de septiembre), Saura replica, incluso, la disposición gráfica del recorte del periódico. Uno de los mejores ejemplos de este tipo de ilustración, que podríamos llamar «consonante», es el del 19 de noviembre, en el que el recorte del periódico consiste en una «nouvelle» de Julio Cerón, titulada *In sereno noctu*, y formada por dos frases colocadas en el centro de la página, a lo que Saura responde mediante una obra que ilustra, a su vez, el contenido de la segunda frase («Cayó un meteorito con estrépito y fragor, murió toda vida sobre la faz de la tierra») y, con su amplia superficie negra, forma una antítesis respecto a la amplia superficie blanca en la que aparece el lacónico enunciado de Cerón. Ilustración y creación iconotextual son aquí —y esa es la postura estética general del Antonio Saura ilustrador— indisociables.

De los artículos y ensayos de Saura, algunos tratan explícitamente de su labor como ilustrador. Algunos textos redactados con ocasión de trabajos particulares fueron agrupados en su mayor parte bajo el título *Ilustrario* en *Note-Book*, 1992⁷; la propia existencia de este título (completado con *Tientos y Diferencias*, *Galería* y *Lecciones de cosas*) muestra con toda claridad la importancia que Saura da a esta vertiente de su obra. Pueden encontrarse también algunas observaciones aisladas en los otros seis volúmenes que han visto la luz con sus escritos, pero el texto más impactante es probablemente el dedicado a *La familia de Pascual Duarte*, titulado *Crímen y capricho. El pintor ilustrado*⁸, donde subraya cuestiones relevantes, como, por ejemplo, que la ilustración es una actividad plástica que responde a su deseo de identificación, es decir, de compenetración con la obra literaria. Este aspecto, sin duda decisivo en el caso de Cela, así como en el de la mayoría de las obras literarias, no vale para las imágenes de *Nulla dies sine linea*, donde el motivo periodístico y al albur de los acontecimientos incita a Saura a trabajos críticos (en tono lúdico o dramático). Al ver las alegres imágenes de *Pinocho*, cabría preguntarse, sin embargo, si no está ahí ya presente el comienzo de una evolución de Saura hacia un tipo de ilustración en la que la empatía, el compromiso identitario ha dejado de ser una condición *sine qua non* de su trabajo, tal vez porque en *Pinocho*, la identificación debe tener en cuenta la juventud de los lectores a los que ha de *adaptarse*. Hay que advertir que en *Nulla dies sine linea*, donde muchas ilustraciones tienen un carácter emocional

⁷ Se está preparando una edición revisada y aumentada de *Note Book*.

⁸ En: Antonio Saura, *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, pp. 111-123. Se trata del epílogo a la edición ilustrada de la novela de Cela, titulado originalmente *Crímen y Capricho. Una reflexión sobre ilustración y literatura*, en Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1986, pp. 205-215.

(visceral, colérico), aparte de las peculiaridades ya comentadas del soporte, nos encontramos ante un empleo utilitario del lenguaje, con efectos estéticos a menudo involuntarios, que se oponen a cualquier deseo de «amistad» y de «coincidencia» con el texto (o la imagen) (p. 113) que actúan de soporte. Al igual que hacía Kubin, Saura subraya la necesidad del ilustrador de impregnarse del texto (p. 114), sin aspirar, por ello, a la fidelidad ilustrativa, pues, en su opinión, la relación debe permanecer ambigua. En lo relativo a *Pascual Duarte*, por ejemplo, Saura menciona la aparición de imágenes nuevas generadas por el relato, así como la recuperación y la amplificación de obsesiones personales (p. 116 ss.). Fidelidad o no: en definitiva, ahí radica el dilema recurrente de la ilustración, aunque Saura lo formule de una manera particular utilizando los términos de medida y desmesura (*ibid.*). Sin duda, como el propio Saura indica al final del artículo, la novela de Cela plantea cuestiones específicas sobre la relación de la literatura (y el arte) con lo monstruoso y el mal. Estos problemas, planteados antes por el Surrealismo, que marcó profundamente a Saura, son motivo de cuestionamiento o de fascinación en el siglo XX, pero me parece que con *Nulla dies sine linea* el artista los supera en provecho de una posición más claramente centrada en el fenómeno de la representación mediática, pues, en esta obra, lo monstruoso está omnipresente aunque sea bajo la forma del documento, el acontecimiento y lo banal; está, sobre todo, mezclada con (o compensada por) otras muchas manifestaciones de la existencia: no son pocas las veces que un suceso espantoso se codea con un sugerente anuncio.

A través de los recortes de prensa, Saura pasa revista a su propia obra —es fácil reconocer temas y motivos de su repertorio: damas, multitudes, retratos, sudarios, crucifixiones, el perro de Goya, etc—, de ahí que la obra se sitúe en la intersección de su imaginario y del *teatrum mundi* más actual que el artista muestra de manera ejemplar a partir de la prensa, el Gran Teatro de los *media*. Los diarios de Kafka, las aventuras de Pinocho, la actualidad del mundo: la sucesión de esas tres obras podría interpretarse como una evolución hacia una confrontación más directa con lo real, pero eso sería olvidar, por una parte, que la literatura ocupa ya un lugar destacado en esa confrontación (aunque sea de modo indirecto) y, por otra parte, que los textos y las imágenes de prensa no son la realidad, sino que nos hablan de ella y nos la muestran bajo ropajes específicos, muy estandarizados. La ilustración de Saura resulta ser un acto tremendamente complejo. Se puede descubrir en ella la manifestación de una reacción emocional, la intención de caricaturizar, un gusto lúdico, pero también, mediante la reactivación del repertorio «saurio», la actualización de esquemas fundamentales en la contingencia aparente o en el entramado de los acontecimientos mundiales. Hay que añadir a todo ello la dimensión del

Tiempo, pues, al contrario que en las obras literarias, que están dotadas, en su calidad de obras, de cierta intemporalidad, *Nulla dies sine linea* está dedicada al soporte de la prensa, que es completamente efímero. Así pues, «Ilustrar un año» supone conferirle un espesor temporal haciendo que pase al rango de obra de arte. Teniendo en cuenta que en 1992 Saura dio a su *Note Book*, el subtítulo de *memoria del tiempo*, el propósito de recordatorio que todavía hoy se experimenta intensamente al hojear la obra me parece que es un componente esencial. Es, sin duda, un propósito característico del arte y de la literatura en general, pero, al reclutar a la ilustración en su nuevo espectro temático, al hacer suya la expresión *nulla dies sine linea*, mediante la cual el pintor Apeles, según cuenta Plinio el Viejo, designaba la necesidad de un trabajo diario para perfeccionar su técnica, Saura nos recuerda la importancia de la actividad artística. Sin embargo, al contrario que Apeles, no se trata para él de trabajar la técnica, sino de trazar líneas sobre (y contra) el Tiempo. A partir de aquí— podría decirse—, cualquier actividad artística puede ser calificada de ilustrativa; es posible que Saura esté señalando hacia esa concepción.

Aparecido en *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux*, textos reunidos por Philippe Meunier y Edgard Samper, Saint-Etienne, Editions du Celec, 2008, 751 pp. ISBN 978-2-9527257-1-2

Una edición revisada y aumentada de *Note Book* ha sido publicada con el título *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio Saura y Lunweg, editores, Ginebra 2009

El nuevo Pinocho, texto de Christine Nöstlinger, ilustrado por Antonio Saura, archives antonio Saura, Ediciones de la Central y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ginebra 2010