

# FÍSICA DEL LIBRO

Por Emmanuel Guigon

**«Lean los objetos, a libro abierto, en voz alta. El libro no entrega los objetos. Lean los objetos: son ellos los que desencadenan vuestra imaginación, ya que los libros están escritos por otros. Si los lee en la cama, señorita, llévese con usted siempre un árbol para leer. O incluso en el lecho, vuestro lecho.»**

Jacques Herold



Joseph Cornell, *Sin título (El Cairo)*, c. 1939-41.

## DEL POEMA-OBJETO AL LIBRO-OBJETO (situación del libro surrealista)

El surrealismo fue el punto de encuentro privilegiado entre la pintura y la poesía, lo que explica tal vez el carácter apasionado, ardiente, de mirada puesta por los poetas surrealistas sobre la pintura de su época. No acabaríamos nunca si quisiéramos enumerar aquí todos los que, en el seno del grupo, se han divertido a pasar, según el humor del momento, de la «main à la plume» a la «main à pinceau» o de pasar a cualquier instrumento, haciendo de tal manera irrisoria esta voluntad maniaca que consiste en etiquetar a la poesía en los cajones de las técnicas particulares.

Durante su conferencia de prensa en Praga, el 29 de marzo de 1935, «Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste», André Breton tiende exclusivamente a poner en evidencia esta «perfecta dialéctica» que liga la poesía, en su preocupación por hacer imagen, en su preocupación por «acceder» a la precisión de las formas sensibles, a la pintura que al mismo tiempo se descubre poesía. Y es precisamente en este texto que define por primera vez su fórmula personal de «poema-objeto» como una «experiencia que consiste en incorporar a un poema objetos usuales, u otros, más exactamente, a componer un poema en el que los elementos visuales encuentran un lugar entre las palabras

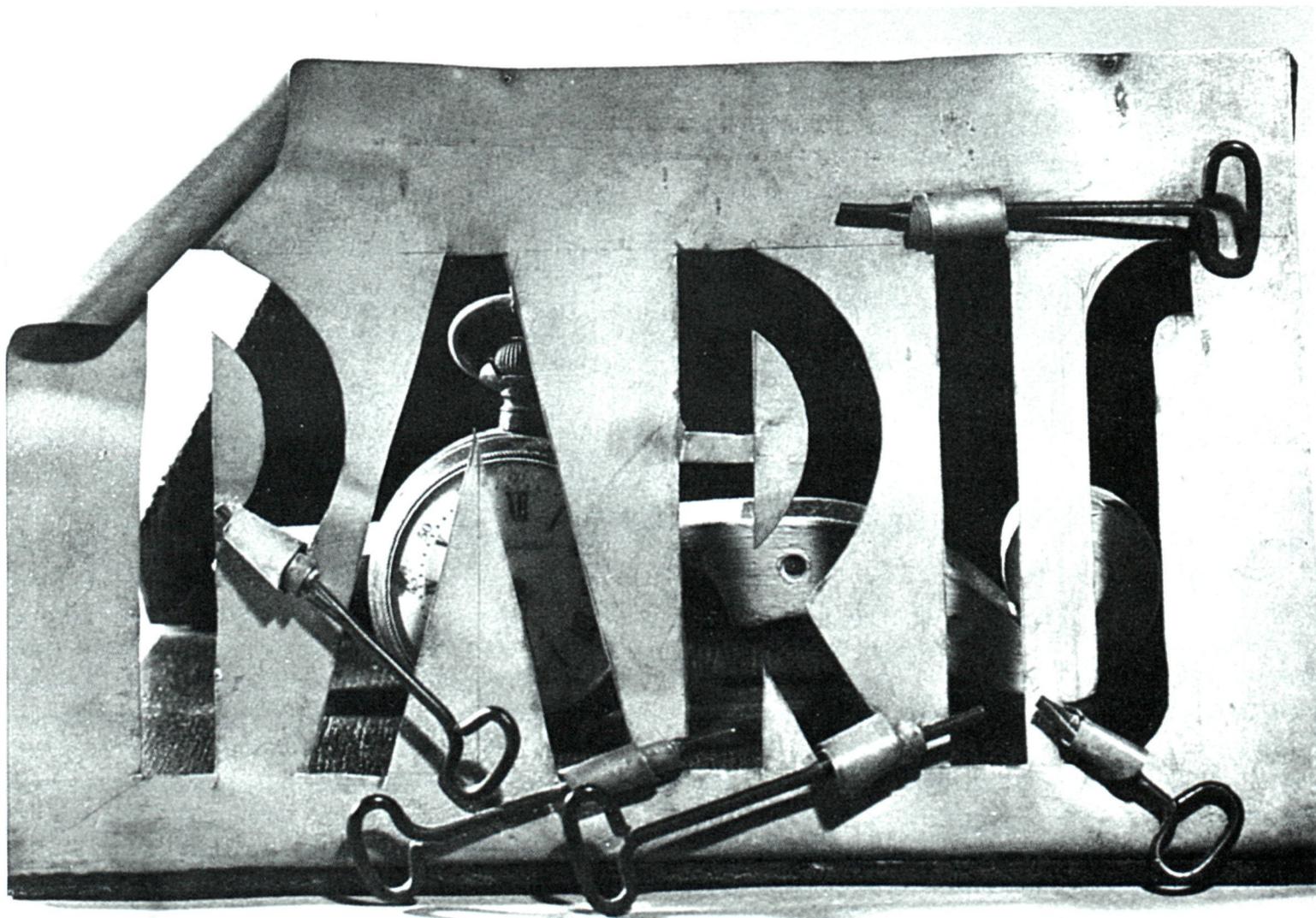
sin jamás hacer un doble empleo con ellos. Del juego de palabras con estos elementos «nommables» o no me parece que para el lector espectador pueda resultar una sensación de una naturaleza excepcionalmente inquietante y compleja».

Al integrar objetos menudos «nommables» o no (que no necesitan significar algo para participar al sentido del poema) a un enunciado inacabado, Breton pretende crear un espacio de encuentro entre las palabras y las cosas, un vaivén entre lo escrito y lo visual, induciendo al lector-mirador a pasar siempre de la escritura a los signos ecónicos o referenciales, a ver donde debía leer y a leer donde debía ver. Los objetos, en resumen, son tanto palabras como cosas, y viceversa: son palabras sueltas, fragmentos que desempeñan el papel de revelador los unos frente a los otros y se van articulando en una trama de relaciones más o menos ramificadas y más o menos complejas.

Por cierto, Breton no es el primero en cuestionarse sobre los «poemas-objetos» que son en parte el origen del «libro-objeto». Así, desde 1922, en «Manifeste futuriste des parolibres plastiques», Angelo Rognoni proponía aplicar la revolución tipográfica a la escultura y al objeto: «Desbordamiento del lirismo en la escultura. Vamos a tener “parolibres” plásticas en las que hilos, papel de estaño, plumas, velos, se van a añadir a las palabras. Se va también a añadir en la parte inferior de estos últimos cuadros o pinturas táctiles. Vamos a conseguir líricas poliexpresivas que

van a sumergir totalmente al lector observador en la embriaguez creadora del poeta.» ¿No reprocha todo poeta a la página el hecho de ser plana, de sacrificar el espacio en beneficio de la sola superficie? ¿No es en realidad la página muy fina en relación con el espesor de lo vivido? De ninguna manera se le podría reconocer esta disponibilidad a la mirada y al tacto, este modo de estar aquí, tan característico del objeto. Las «parolibres» plásticas de Rognini y los libros-objetos de Breton hacen estallar el libro, la página: el texto explora el «Hors-livre», se inscribe sobre un soporte inesperado, adquiriendo una presencia, una «materialidad» que nunca había tenido hasta entonces. Y si tal práctica viniese a generalizarse, si los poetas ya no escriben sobre papel sobre todo lo que les rodease, entonces no se leerían libros, pero los viviríamos sin parar, sólo se oiría el secreto rumor de las cosas, la superficie del mundo no sería más que la mayor biblioteca donde cada objeto sería un poema, donde cada grano de arena, cada polvo sería una carta devolviendo sin parar el eco de nuestra propia voz.

El mundo podría así volverse un «libro-objeto»: un libro donde no hay páginas propiamente dichas, donde el soporte adquiere una importancia igual al texto, y donde el texto se va dotando de una presencia material. En cierto modo un anti-libro, como esos libros-cajas que sirven a volver imposible encontrar los instrumentos del placer, una botella o una tabaquera, por ejemplo (libros que son en realidad meta-libros). Muy a menudo exige una manipulación peculiar, anormal, se inserta difícilmente sobre los estantes de las bibliotecas y no utiliza siempre el «medium» de la escritura, como los tres «libros-objetos-poemas» (1950-51) que Jindrich Heisler dedicó, respectivamente, a André Breton, Benjamin Péret y Toyca, donde cada palabra fue reemplazada por varios objetos colocados de modo lineal. Se trata, en realidad, de tres libros, presentados en díptico (que es en cierto aspecto característico del libro occidental); libro que se puede abrir y cerrar, donde cada objeto sigue a uno solo, donde cada grupo de objetos se ilumina o se lee a la luz el uno del otro. Los espacios vacíos indican los silencios, blancos entre los objetos, blancos en-



Oscar Domínguez, *Overture*, 1935.



Retrato de André Breton, c. 1950, por Lipnützki-Viellet.

tre las estrofas más o menos largas, diferencia más o menos grande de una línea de objetos a otra. En 1941 ya, viviendo en Praga en la clandestinidad (a causa de sus orígenes étnicos), Heisler había realizado una serie de poemas (*Les Casemates du sommeil*) compuestos por letras recortadas en los periódicos que acompañan objetos diminutos pegados sobre grandes folios: «bolas de naftalina, golletes de botella, caramelos, azúcar y carbón reducidos en polvo, utensilios varios de casas de muñeca». Pero, en 1950, exiliado en París desde el golpe de Estado de Praga, a causa de las dificultades lingüísticas, experimenta este nuevo lenguaje jeroglífico, abecedario de la primera edad, universal, medio de expresión para él, más manejable que lo escrito. Con estos tres libros-objetos-poemas se cumple la reificación total de la expresión, resultado lógico de un proceso iniciado por Duchamp. Creemos encontrarnos, en *Los viajes de Gulliver*, con los sabios de la isla de Lilibut cargando sacos con toda una serie de objetos heteróclitos que les sirven de palabras, lenguaje deíctico donde lo mostrado basta a la palabra, lenguaje mudo: cuando Harpo Marx muestra un esturión verdadero, en lugar de pronunciar la contraseña «esturión», admite la separación del significado y de su referente, y hace también un acto poético, cada objeto pudiendo ser captado a la vez en su realidad objetiva y en su dependencia, en su inestabilidad crónica.

Los tres libros de Heisler provocan la destrucción del código, la sumisión del sujeto al significado: son «escándalos de la inteligencia», por tal medio el autor se propone romper la calma mental del lector y afirmar la potencia total de la analogía: se trata de «desgarrones» que desvían al libro hacia una lógica imposible, hacia la ruina incontestable del sentido positivo. Ya no responden sólo al objeto-poema o a la poesía visual, sino también piden ser leídos con los ojos cerrados, haciendo una llamada al sentido del tacto. Porque ver (o leer) es asimismo una experiencia de la mano: «cogemos» las palabras del otro, las «retenemos», «apoyamos» su razonamiento y precisamos nuestras relaciones con él con la ayuda de adjetivos que designan en primer lugar valores táctiles. Ahí llega la época de los libros tiernos, bien o mal educados, protegidos por las miradas a distancia, libros a honrar y

a acariciar sin cesar, como este número de la revista *VVV*, en el que Frederick Kiesler introdujo una alambreira que cerca una «forma gemela», en marzo de 1943: «Colocad vuestras manos por ambas partes del enrejado metálico. Hacedlas correr simultánea y suavemente de arriba hacia abajo, dedos y palmas en contacto constante. ¿Sentís algo inhabitual?» (*The twin-touch test*). Pensamos también en los libros-objetos realizados por Antoni Zydrón a partir de láminas de madera muy alargadas, generalmente cubiertas de materiales variados, pieles pintadas, adornos varios, etc.; y a la exhortación de Duchamp sobre la tapa del catálogo *El surrealismo en 1947*, cruzado por un hermoso pecho de grumete: «Se ruega no tocar». El vuelco a lo prohibido da aquí una obligación divertida. El libro de Duchamp está del lado de la transgresión del orden museístico, ligado a la ausencia del tacto: se dice al niño «¡no pongas tu mano ahí!» y se viste a las obras maestras del vidrio, como si tuviésemos que protegernos de un olor a excrementos. El fetichismo de lo visual es inherente a nuestra cultura denunciada por Duchamp, ya que es sin duda de su imagen óptica que un objeto recibe su estatuto de realidad, no de su valor táctil y olfativo que supone un contacto físico o una aproximación del objeto. De lo único que nos acordamos del futurismo, «al lado de proposiciones muy decepcionantes, demasiado a menudo dictadas por el deseo de asombrar y emular», es precisamente la posibilidad de definir un arte puramente táctil que tiende a aprehender el objeto por medios primitivos y a derribar lo que puede haber de tiránico y de decadente en el imperio de la vista (*Génesis y perspectiva artística del surrealismo*, 1941). Si el objeto es realmente «lo que se resiste al espíritu», es menos por su materialidad —lo que se llamó su materialidad— que por la imprevisible piel eléctrica que la reviste y que una mano enguantada acaricia en la más suntuosa abundancia de imágenes.

Todavía un montón de libros se dispone a naufragar en las redes de la vida desordenada por el balanceo. Así ese «Libro que ha permanecido en el mar», «objeto encontrado» por Leonor Fini, incrustado con madréporas y conchas, sobrecargado de algas y percebes, devorado en profundidad por el bullicio de las olas, las páginas pegadas por la sal, verdaderamente hermético: cavado en la masa profunda de las canteras del silencio, nos parece más rico en aventuras que el día de su inmersión. «Todo residuo al alcance de nuestras manos debe considerarse como un “precipitado” de nuestro deseo», escribía Breton en 1936, en el catálogo de la «Exposición de objetos surrealistas» donde está presentado este libro. El nombre de «Columbus» (Cristóbal Colón) que lleva la carátula traicionaría tal vez el sentimiento de «distancia absoluta» del famoso navegante al descubrimiento del Nuevo Mundo Colón, para llegar al nuevo mundo continental, hizo suya la regla del «distanciamiento absoluto»; se aisló de todas las rutas conocidas, se entregó a un océano virgen, sin tomar en cuenta los temores de su siglo; hagamos lo mismo, procedamos por «distanciamiento absoluto»; no hay nada más fácil, basta

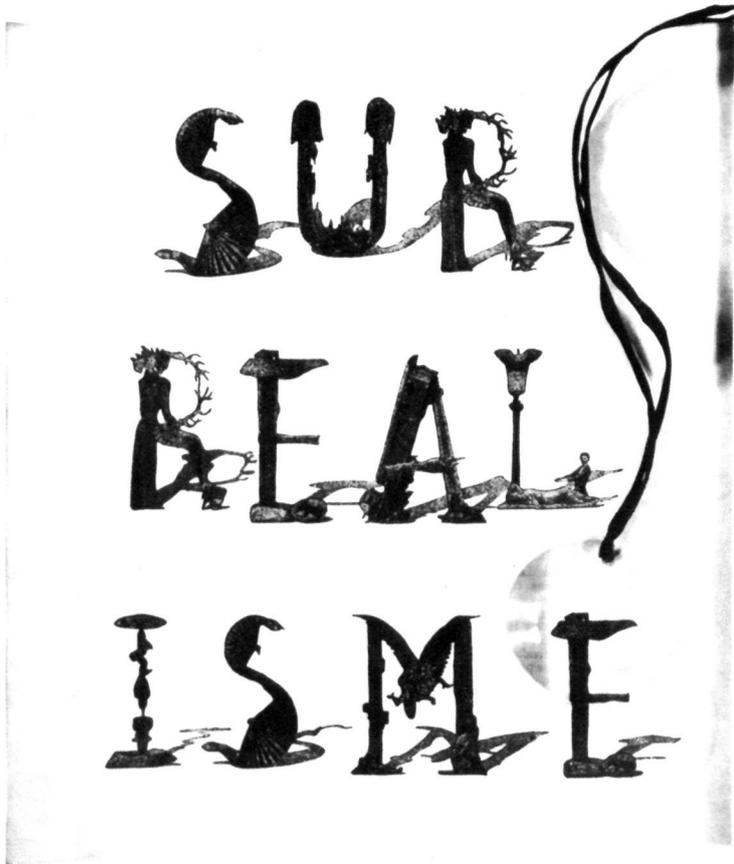


Foto por Jindrich Heisler. Livre-objet-poème por André Breton, 1950.

probar un mecanismo en contraste con el nuestro» (Charles Fourier: *La Fausse Industrie*). El libro que procede por «distanciamiento absoluto» es también el pariente más cercano del baúl de los tesoros: evoca los juegos del vaivén entre lo abierto y lo cerrado, lo de fuera y lo de adentro. Cajas-estuches, cajas de recuerdos y de placeres que conservan la memoria de misteriosos viajes y olores edulcorados y desconocidos los más exóticos y los más embriagantes. Entre otras cosas es lo que dicen los niños cuando cavan en el espesor de las páginas escondites secretos. También es lo que nos dice Joseph Cornell en algunas de sus cajas donde a veces los *collages* de palabras y los versos producen efectos comparables a los de los poemas-objetos de Breton. En las *Memorias inéditas de la señora Condesa de G* (en 1940), Cornell encerró en una cajita redonda una serie de versos recortados en los poemas en francés que puso luego en sobres de plástico rígido, de tal manera que se pudiese sacar los versos y juntarlos en una serie prácticamente ilimitada de poemas accidentales (a la manera de Tzara para hacer un poema dadaísta), prefigurando así las «Cent mil milliard de poèmes» de Queneau). Lo que queda del libro se ha volcado totalmente del lado del juego —el gran juego— y del anaglifo: es dentro de ese misterio en suspenso de un mundo desesperadamente nostálgico y extrañadamente familiar que estriba el poder fascinante de las obras de Cornell, impresor-escaparata de los sueños y de los encantamientos.

Pueden ser igualmente considerados como cajas algunas «encuadernaciones» realizadas a partir o alrededor de libros surrea-

listas, para servirles de caparazón o de letrero: por su materialidad, su peso, el libro deriva entonces del lado del objeto, escapando (un poco) al carácter inmaterial del texto. Una pelota de *browning* hizo estallar los cristales-espejos de *Prohibido saber* de Paul Eluard, con una encuadernación realizada por Georges Hugnet, en 1936 (Hugnet había abierto en 1934 un taller de encuadernación, calle de Bucci, con el rótulo del «Libro-objeto»). Esta actividad fue presentada por Benjamin Péret en el número 10 de la revista *Minotaure* (1937), donde se reprodujo también un poema-objeto de Breton (*Pour Jacqueline*). «La mujer desnuda y perfecta exalta la mujer elegante y maquillada con esmero. Las encuadernaciones de Georges Hugnet —que son más bien construcciones fantasmales alrededor de los libros— las preparan y las maquillan para el mayor y más bello baile de su vida.» Así él dice: «El libro llena su objeto. Lo llena hasta que estalla, porque los cristales se estrellan bajo las balas lanzadas desde el interior, y el mercurio, escapado de los termómetros, marca una temperatura canicular. Ya nada más se opone al libro rodando, para que lleve en su estela los millares de gaviotas del deseo aproximándose a la isla elegida.» Aun cuando el texto pre-existe a su tratamiento objetivo, el libro aquí no es más que un mero «libro ilustrado» que podría beneficiar del único valor comercial más fácilmente atribuido a las obras plásticas (como lo piensan los incondicionales turiferarios del «libro-pobre» que sólo ven ahí «desviación bibliofílica» con el pretexto de que tales obras no tienen el precio del libro de bolsillo).

Acerca de los libros-objetos de Georges Hugnet, podemos mencionar la encuadernación realizada por Paul Bonet para *Facile* de Paul Eluard. Más que un libro de poemas, se trata de una obra ejecutada con varias manos, donde el libro es algo totalmente diferente a un simple soporte de texto verbal que desempeña el papel modesto de partitura. En la edición de 1935, el sentido se desarrolla en el cruce de las intencionalidades y de los deseos, en la reciprocidad de los medios empleados por el poeta, el fotógrafo (Man Ray) y el tipógrafo (Guy Lévis Mano), creando de tal manera todo un juego entre lo dado para leer y lo dado para ver, despertando todos los registros de lo escrito, de lo icónico y lo táctil. En la encuadernación de Paul Bonet para el ejemplar personal de Eluard, dos guantes se tocan, inflados por una presencia invisible, engarzados en un decorado dibujado según la silueta de las manos de Eluard. «T'es-tu déja prise par la main / As-tu déja touché les mains / Elles sont petites et douces / Ce sont les mains de toutes les femmes / Et les mains des hommes leur vont comme un gant.» El libro evoca la matriz cuando, a pesar del formato inhabitual y la naturaleza peculiar del ajuste, el conjunto ofrece toda la apariencia del objeto-libro. Actúa sobre la regresión fetichista (los dos guantes habían pertenecido a Nush) y sobre la metamorfosis del cuerpo seccionado por la violencia del deseo que busca a reconstituir un espacio y a «rehacerse en palabra». Rindiendo homenaje a Paul Bonet, Valéry va a hablar de la «física

del libro», no en el sentido de «ornamentación», pero más bien de acción de un género particular, de un acto de amor y de transformación hecha por el encuadernador sobre el libro; y Eluard va a evocar a continuación «un libro fijando el punto de oro de la memoria. Luego el olvido en los ojos que no saben leer». (Paul Bonet. Librairie Blaizot, 1947)

El lenguaje poético, para Eluard, debe estar compuesto por cosas palpables; su campo de intervención reside precisamente en este espacio material, tangible donde las palabras se inscriben concretamente a la superficie de la página. Para François Di-Dio, uno de los primeros editores de libros-objetos, «Eluard fue el primero en hacerme comprender que la poesía es un fenómeno físico donde debe resolverse el pensamiento, y que el libro es un objeto que vehicula la poesía del cuerpo. A partir de esta enseñanza, he intentado cristalizar libros que, encima de su composición tipográfica, al nivel del tacto, de la transparencia, del sonido, detentan un poder de presencia continua». (*Les Lettres Nouvelles*, 3 de mayo de 1979). Al margen de los libros-objetos editados por Di-Dio y concebidos por Duchamp (un «reloj de pared de perfil» para *El inventor del tiempo gratis* de Robert Lebel), por Magritte (un «abecedario de las revelaciones» para *L'Aube à l'antipode* de Alain Jouffroy) y por numerosos artistas surrealistas (Matta, Luca, Baj.), podemos mencionar, para terminar, la «Boîte alerte pour missives lascives», imaginada para el catálogo de la «Expo-

sición Internacional del Surrealismo» de 1959, y el estuche realizado en 1974 por Jean Benoit para el manuscrito original de *Campos magnéticos*: bajo una calavera descubrimos la cabeza de un viejo sonriendo mientras que un pequeño esqueleto se parte de risa masturbándose en una especie de desafío hacia la muerte.

### «NO SOY DE LOS QUE QUIEREN LOS LIBROS POR LOS LIBROS» (situación surrealista del libro)

¿A pesar de todo es posible hablar del «libro surrealista» como se hablaría del «libro futurista», por ejemplo, los libros escritos por los surrealistas son muy a menudo semejante por su aspecto material a los otros libros de edición corriente o de lujo? Respecto al libro dadaísta, existe sin duda alguna una cierta normalización o aceptación de las normas. Así, desde el principio del movimiento, la presentación de la revista *La Revolución Surrealista* (1924-1929) es objeto de numerosas discusiones (¿Desnos proponía que fuese impresa sobre folios de formato desigual!). En definitiva, dejando aparte el color agresivo (rojo anaranjado) de la cobertura, la presentación va a ser más sobria, sin ningún adorno, sin carácter sofisticado: el modelo sugerido por Naville es una revista de vulgarización científica, *La Naturaleza*, modo de marcar



Joseph Cornell, *Natalité*.



*La puerta de la galería Gradiva* (1937), diseñada por Marcel Duchamp.

la distancia tomada con el lado «modernista» de Dada. No es el material que se encuentra aquí condenado, que sea «pobre» o «rico»: es el tipo de relaciones que suscita, que permite (o no permite) provocar «el ascenso a lo sutil» por «su separación de lo espeso» (Breton, a propósito de Benjamin Péret).

El «libro terminal» al que todo surrealista sueña está en cierto modo desplazado por influencias más fuertes: «Yo pretendía que el mundo acabaría, no por un hermoso libro, sino por una publicidad de “Le Ciel et L’Enfer” (*Manifiesto del Surrealismo*, 1942).» El libro surrealista es un «libro peligroso» como lo querían Breton y Soupault en *Los campos magnéticos*. Los libros peligrosos, a la imagen del segundo volumen de la *Poética* de Aristóteles, en *En nombre de la rosa*, de Umberto Eco, o además en estos dos libros escolares que se convierten en revólveres en *Un perro andaluz*: «Le personnage des mantelets, menaçant l’autre de ses armes, le force au “hands up!”, malgré son obéissance, décharge sur lui les deux revolvers» (escenario de la película). Los libros escapan entonces «a través de ese deseo de no querer tener nada en común salvo el espacio y los caracteres de imprenta con cualquier otro»: libros no torturados a la superficie, como ciertos «libros de artista», pero cizallados desde el interior, libros desconcertantes, «como la reconstitución increíblemente minuciosa de una escena de crimen a la que asistimos soñando, sin que nos interesen lo más mínimo ni los móviles ni el nombre del asesino», por lo que Max Ernst hace caer la máscara que cubre «los cien primeros rostros del hada» (A. Breton, «Aviso al lector» para *La Mujer a las cien cabezas*).

La escritura poética tiende, en definitiva, a reconocer en la palabra la capacidad de volver las cosas ausentes, a suscitarles hasta su desaparición silenciosa. Escritura originaria, lengua muda, se escapa a la visibilidad de la lectura, se inscribe entre las palabras y las cosas, o más bien cruza la ausencia que les hace jugar sus diferencias, en el interlíneas de las palabras, en el interpalabra al cuerpo. Propone otro cuerpo, un cuerpo re-hecho como en la sexta habitación de *Matrimonio del Cielo y del Infierno*, de William Blake, donde los hombres «tomaban el aspecto de los libros y formaban bibliotecas». («Existe peligro para el cuerpo al leer mis libros», escribía Arthur Cravan en *Ahora*). Expresión del deseo, el «libro surrealista» aparece como un libro ausente donde ninguna edición va a revelar la forma material: «Qué maravilloso libro he leído anoche! No se leía sobre las líneas, sino sobre la gama coloreada de rombos y el poema sólo era la descripción que yo hacía de imágenes situadas dentro de los mismos. Yo no podría encontrar de nuevo las líneas rectas y todo se mezclaba, cortado por hermosas flores a las que he sabido, esta noche, dar su verdadero nombre.» (Paul Eluard). El libro surrealista evita las metamorfosis definitivas, probablemente porque cambiar de forma, optar por un reino más que por otro, no es nada más que cambiar de envoltura. Es lo que siempre está «atrasado» de una presencia y que se precipita en el mismo lugar, ofreciéndose a veces a los colores del arco iris como en este párrafo de *Diari 1918*, de J. V. Foix: «Te sorprendí cuando tu nuevo amante te entregaba un estuche magnífico. Por cierto, no era un estuche sino un libro; además, no era tu amante sino yo mismo que te regalaba

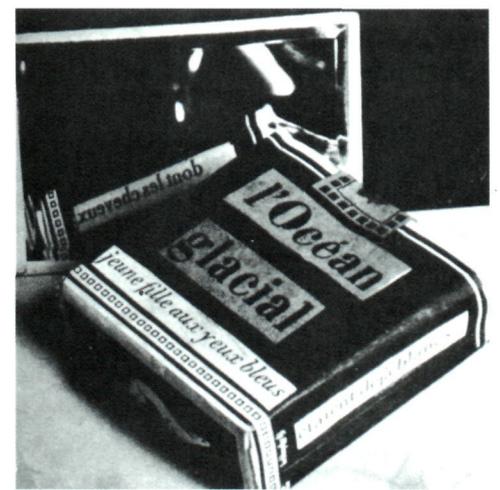
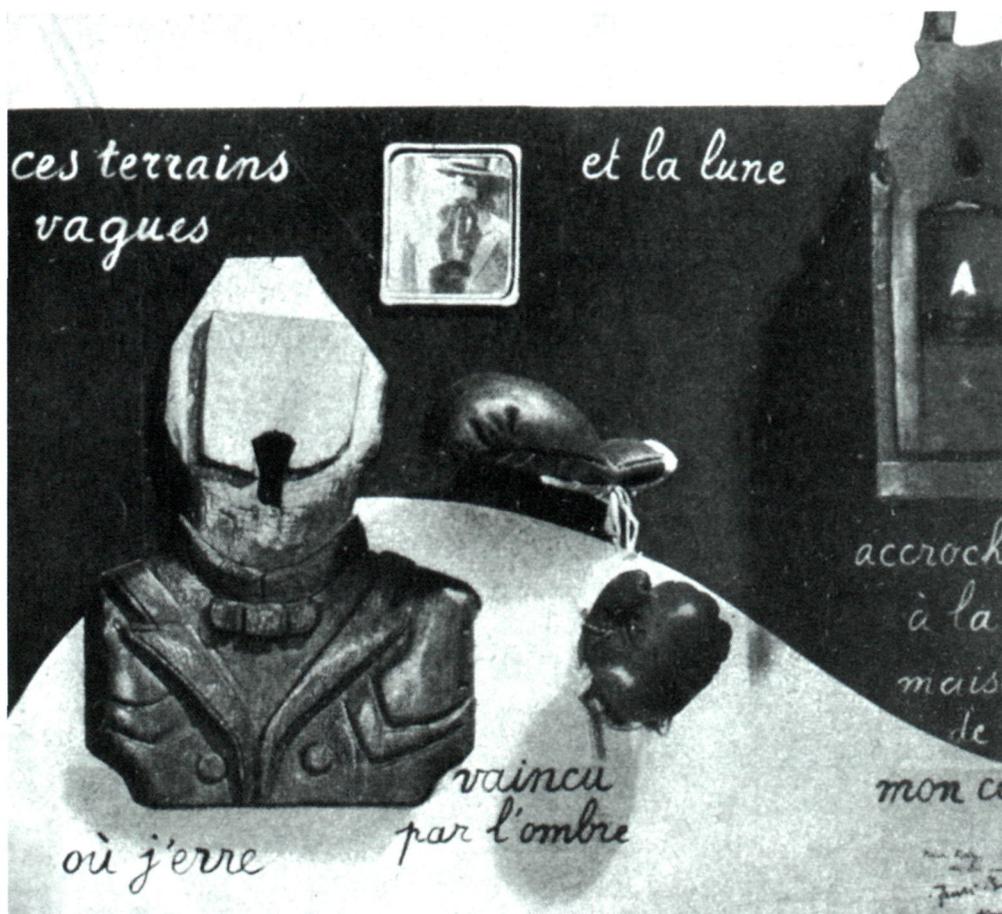


Foto por Man Ray, *L'Océan Glacial: poème-objet* de A. Breton, fechado en 1936.

*Poème-objet*, 1941.

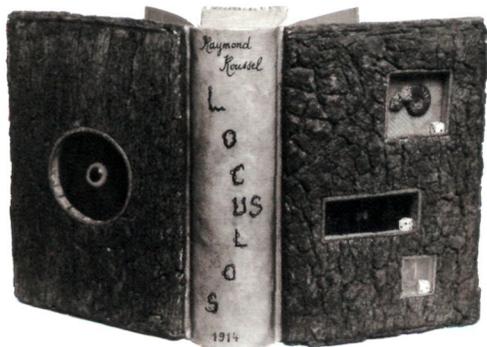


Foto por Georges Hugnet, *Livre-objet*, 1937. (Libro de Raymond Roussel: *Locus Solus*.)

esta caja de tubos de acuarela con los colores del arco iris (...) ¿Qué es lo que podría sorprenderme cuando hoy día vi saltar de repente la tapa de mis libros y descubrí la putrefacción cancerosa que destroza sus entrañas?» Si permanece incomprensible y si su presencia no es verificable, el libro no cede, sin embargo, nada a los objetos los más ordinarios. Conserva sus tres dimensiones, su peso, todo lo que le permite a una cosa de ser una cosa, de tener una realidad absoluta delante de la que sentimos tal certeza, tal satisfacción, respondiendo al más oscuro de los deseos, juntándose tal vez con las nostalgias las más profundas. De tal modo, en la introducción al discurso sobre lo poco de realidad, verdadera introducción al surrealismo, escrita en 1924, Breton se había propuesto fabricar y poner en circulación objetos oníricos, sin utilidad, sin valor estético, tal como un «libro bastante curioso» que descubrió soñando en el mercado de Saint-Mab. «La parte trasera del libro estaba formada por un gnomo de madera cuya barba blanca, esculpida a la manera asiria, bajaba hasta los pies. El espesor de la estatuilla era normal y nada le impedía, no obstante, hojear las páginas del libro, que eran de lana gruesa negra.»

Se apuró en comprarlo, pero se decepcionó al no encontrarlo al despertar cuando decidió realizar «ciertos de estos objetos que sólo vemos en los sueños y que parecen tan poco defendibles bajo la relación de la utilidad como bajo la del adorno». Tales objetos, por su existencia tangible, podrían dar un valor concreto a lo imaginario, rechazando los límites de «lo poco de la realidad», desacreditando «los seres y las cosas de la razón». El libro-gnomo sólo tiene interés en la medida en que «falta a su lugar», donde corresponde a una práctica escandalosa frente al orden de las realidades «factuales» y a una práctica mimética ante la escenografía originaria del sueño. Breton va a desarrollar a menudo un proyecto similar, en particular en el texto inaugural de la Galería GRADIVA, de la que fue presidente en 1937. «Hemos soñado en un lugar sin edad, cualquier fuera del mundo de la razón, donde algunos de los objetos fabricados por el hombre que perdieron su sentido utilitario no lo han encontrado todavía o se han alejado de él sensiblemente (...). Finalmente hemos soñado en un paraíso de los libros —con pocos elegidos— donde los estantes para colocarlos sean realmente rayos de sol. Condición especial de estos libros: que valga la pena leerlos, que a partir de ellos se haga la sustancia fosfórica de lo que tenemos que conocer y amar, de

lo que nos puede hacer actuar ya no hacia atrás sino hacia adelante.» Con Gradiva, «la que avanza», hermosa y lista para confundirnos, lo que podría ser «la belleza de mañana», aquella de todos los presentimientos que se adorna «con todos los fuegos de lo nunca visto», ya no se trata de justaponer sobre unos estantes o sobre cimacios libros y cuadros, sino realizar la transformación poética de un lugar, de transformarlo en un objeto poético, un interior lírico. Almacén para objetos, según Paul Eluard, en una de las «Cartas a Gala», la galería es asimismo un objeto surrealista en el que se entra por una puerta de vidrio concebida por Duchamp: un hombre y una mujer abrazados se perfilan en el umbral de la puerta, dibujando una silueta única que nos hace descubrir el indisoluble lazo entre lo interior y lo exterior, entre lo abierto y lo cerrado. La puerta con rostro doble, sin manilla a la cual asirse, nos zambulle en la curiosidad experimentada ante un lugar desconocido que hace cruzar las sombras que queremos, las palabras que deseamos comprender con medias palabras.

«Sigo reclamando palabras, al interesarme sólo a libros que se abandonan batientes como puertas, y de las que no se ha buscado la llave» (Nadja). El libro surrealista es sin duda a la vez «libro abierto» sobre las profundidades del yo y «el libro batiente como una puerta» por el que penetra el espectáculo del mundo. El orden del texto y el orden del mundo, aunque exteriores el uno al otro, no paran de hacerse eco y de contestarse, como si se manifestase una inagotable complicidad entre las formas escondidas que la escritura organiza y la cara escondida del mundo, más allá de su geografía real. Pero esta manera de aprender el libro-mundo, expresada en el azar objetivo, permanece ligada (en Breton) a una concepción de lo surrealista que, por insondable que sea, existe en alguna parte. El libro se sitúa paradójicamente en el libro y no se limita al libro: él es la vida, él es el encuentro, él es el acontecimiento, y al haber sido todo esto, no para de devenir, de estar a venir, de ser el libro resultante de otros libros y llamado a engendrar aún más libros, de ser por fin, el libro-labio, el gran libro de los orígenes que se abre sobre el desgarrón, sobre la involución desde su comienzo.

«Entre toutes la religieuse aux lèvres de capucine  
 Dans le car de Crozon à Quimper  
 Le bruit de ces cils dérange la mésange charbonnière  
 Et le livre à fermoir va glisser de ses jambes croisées.»▲

André Breton, *Pleine Marge* (1940)

