

La compaginación y el soporte del libro francés de vanguardia (1918-1924)

metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

br

provided by Portal de Revista

Universidad de Cádiz
Área de Filología Francesa
fjavier.deco@uca.es

Recibido: 31 de mayo de 2007

Aceptado: 25 de octubre de 2007

RESUMEN

En este trabajo me he planteado analizar la forma del libro durante unos años clave en el desarrollo de las vanguardias históricas parisinas. He partido de la observación de 29 volúmenes, primeras ediciones de autores, en su mayoría pero no en exclusiva, de la órbita Dadá. He intentado describir las decisiones estéticas que determinaron estas publicaciones a partir del estudio de la compaginación (*mise en page*) y del soporte. En un segundo momento he propuesto algunas reflexiones sobre estas elecciones y comparado el libro francés de creación con la producción gráfica en otros ámbitos y países.

Palabras clave: Estética del libro - Vanguardias - Poesía contemporánea.

La mise en page et le support du livre français d'avant-garde (1918-1924)

RÉSUMÉ

Je me suis proposé ici d'analyser le livre du point de vue formel et matériel pendant une période clé de l'histoire des avant-gardes parisiennes. À partir de l'observation de 29 éditions originales d'auteurs appartenant en majorité - mais pas exclusivement - à la sphère Dada, j'ai tenté de décrire les choix esthétiques qui ont présidé à ces publications en étudiant leur mise en page et leur support. Dans un second temps, j'ai présenté quelques réflexions sur ces choix et comparé le livre littéraire en France à la production graphique dans d'autres domaines et d'autres pays.

Mots clés: Esthétique du livre - Avant-gardes - Poésie contemporaine.

Layout and support of the avant-garde french book (1918-1924)

ABSTRACT

In this paper I have considered the analysis of the shape of books during some critical years in the development of the historic Parisian avant-garde. I started from the observation of 29 volumes, first editions

of authors, mostly but not exclusively, from Dada orbit. I tried to describe the aesthetic decisions that led to these publications from the study of the layout and the physical components (paper and binding). In a second stage I have proposed some thoughts on these choices and compared the French literary book with graphic production in other areas and countries.

Key Words : Aesthetics of books - Avant-gardes - Contemporary poetry.

1. Algunos datos sobre la *Bibliothèque littéraire Jacques Doucet*.

Los libros utilizados en el presente estudio¹, fueron consultados, salvo alguna excepción, en esta biblioteca parisina. Señala François Chapon, que fue director de la institución durante largos años y escribió un libro fundamental sobre Doucet, que la decisión de crear esta biblioteca puede datarse en 1916, fundada en el propósito de negar con un gesto de cultura la barbarie de la Primera Guerra Mundial (cfr. Chapon, 1984: 213). Doucet, sexagenario, encomendó a André Suarès el diseño de esta creación². Muy poco después inicia sus contactos con escritores vanguardistas (Pierre Reverdy, Max Jacob, etc.) para recabar la mayor información posible sobre la modernidad literaria. Su labor de mecenazgo iba aumentando progresivamente. Cuando Breton entra en escena, en 1920, como director de la biblioteca, ésta ya era muy importante, pero precisamente el sesgo bretoniano, en palabras de François Chapon, le permitirá conocer "un desarrollo hacia el futuro" (Chapon, 1984: 263). A pesar de la antipatía de fondo por su patrón, la relación entre Breton (y enseguida también Aragon, asociado al proyecto por su amigo) y Doucet (que los llamaba sus "jóvenes tigres") fue fructífera en ambos sentidos y a distintos niveles. A pesar de todo, Breton lo llamaría más tarde "Ubu protecteur des arts" (cfr. Chapon, 1984: 263) y durante todo el periodo de trabajo con Doucet, ambos poetas mantendrían, a sus espaldas, claro está, una actitud de burla hacia el modisto. Doucet ejerce, sin embargo, de verdadero mecenas para ellos y para muchos más. Compra manuscritos, apoya publicaciones (paga, por ejemplo, los clichés de *Littérature*), ayuda personalmente a los poetas (piénsese en cómo favorece la boda de Breton doblándole literalmente el sueldo), compra cuadros de vanguardia (recuérdese la célebre adquisición de *Les demoiselles d'Avignon*). La relación con Breton y Aragon se rompe en 1924. La versión de los dos poetas atribuye la ruptura al famoso panfleto *Un cadavre*, compuesto tras la muerte de Anatole France. Marie Dormoy, sucesora en el cargo al frente de la biblioteca, achaca el despido a las bromas en público a las que se hacía referencia y que habrían llegado a oídos del coleccionista (Chapon, 1984: 306). No obstante, las rela-

¹ Un resumen del contenido de este trabajo fue presentado en el XVI Coloquio de la APFUE, celebrado en Lleida en el mes de abril de 2007.

² El famoso modisto de alta costura Jacques Doucet eligió su biblioteca literaria como una de las últimas pasiones de su vida. Antes había formado una fabulosa colección de libros de arte y de arqueología y reunido colecciones impresionantes de arte de distintos periodos.

ciones no fueron cortadas de raíz y los contactos y consejos continuaron hasta 1927, fecha en que Breton y Aragon ingresaron en el partido comunista. A partir de 1929, año de la muerte de Doucet, la biblioteca continuará su andadura gracias al apoyo de herederos, escritores y Administración. Hay que señalar que la biblioteca depende de la Universidad de París, aunque mantiene un estatuto absolutamente peculiar. Actualmente cuenta con más de 120.000 manuscritos y unos 35.000 libros, fondo exclusivamente patrimonial que sólo puede ser consultado por investigadores. Lo esencial de sus pertenencias lo constituyen 56 fondos de escritores que resumen, desde Baudelaire, la modernidad literaria francesa. Habría que añadir que la biblioteca sigue enriqueciéndose hoy día, completando los fondos existentes y recibiendo nuevas aportaciones por legados o donaciones.

2. Los libros y las editoriales.

Los libros consultados³ suman 23 títulos y 29 volúmenes. 13 títulos (16 volúmenes) son de poesía (incluyendo la prosa poética). El resto son narraciones, con la excepción de los manifiestos de Tzara. No todos responden a la estética dadaísta aunque ésta domina el ámbito que presentamos⁴. Realmente, es difícil llegar a una definición certera de Dadá ya que éste puede ser sólo captado como atmósfera resultante de una suma de gestos y no como programa. En este sentido, hay obras que reúnen una mayoría de rasgos a priori considerados dadaístas y otras que sólo lo hacen parcialmente o en pequeña medida. Por ejemplo, en el primer grupo, en virtud del grado de desestructuración de la lengua y de disolución del sentido que presentan y que es una de las premisas-no premisas más definitorias del espíritu Dadá, situaríamos *Les champs magnétiques*, *Les malheurs des immortels*, las dos obras estudiadas de Péret, *Pensées sans langage* de Picabia y las tres obras que analizamos de Tzara. Casi nada o poco dadaístas nos parecen *Les animaux et leurs hommes* de Éluard, *Rose des vents* de Soupault, *Feu de joie* de Aragon. El criterio de selección de las obras consideradas dadaístas tampoco queda siempre claro en los estudios de conjunto consagrados al movimiento. Citaré dos ejemplos muy recientes. En la bibliografía del catálogo *Dada* de la exposición Beaubourg del 2005-06, dirigido por Laurent Le Bon (Le Bon, 2005)⁵, se evita el escollo de la delimitación con la creación de un gran apartado bastante ambiguo llamado "publications Dada: les Dadas et leurs contemporains". En la bibliografía de los *Archives Dada* de Marc Dachy

³ Su detalle se encuentra al final en el apartado de la bibliografía.

⁴ En cuanto a la cronología, puede observarse que nuestro corte temporal coincide en su inicio con los *Vingt-cinq poèmes* de Tzara, publicados en francés en Zurich en 1918. Por detrás, se cierra el año de la reunión de sus manifiestos en volumen (1924), fecha en que ya Dadá, como corriente predominante de la vanguardia parisina, ha muerto (los manuales coinciden en situar el momento clave del cambio tras la batalla de la *Soirée du Cœur à barbe* (6 julio 1923).

⁵ Todas las obras estudiadas por nosotros (salvo las de Cendrars y Reverdy) figuran en el apartado mencionado.

(Dachy, 2005)⁶ también de 2005, además de las obras de Reverdy y Cendrars, se excluyen de nuestra lista sólo las dos obras de Albert-Birot. El etiquetado conlleva siempre problemas de mayor o menor envergadura. Sin detenerme excesivamente en esto, podría señalar como ejemplo la contradicción que supone descartar los poemas fonéticos de Pierre Albert-Birot que figuran en *La lune ou le livre des poèmes* cuando están más cerca de Dadá que algunos poemitas de Soupault, Éluard o Aragon aceptados como dadaístas⁷.

En cualquier caso, todos los libros de nuestro corpus pertenecen sin excepción al ámbito de la vanguardia más genuina, fuera cual fuese la adscripción concreta a una u otra de las corrientes que la constituyen. Desde un punto de vista cronológico, 6 títulos se sitúan al final de los años diez (1918 y 19), 5 son de 1920 y los demás se publicaron entre 1921 y 1924.

En cuanto a las editoriales, la primera en importancia por lo que a nuestro corpus se refiere es Au Sans Pareil, responsable de 7 ediciones originales. La siguen con 3 libros la Nouvelle Revue Française y con 2 el editor Jean Budry. Por último, con un libro, Falguière, Ferenczi, Sic y Six. Un caso particular, que trataremos a continuación, es el de las Colecciones, Collection Dada, sello creado por Tzara y sus amigos en Zurich en 1916 y Collection de *Littérature*, ligada a la revista homónima creada por Breton, Aragon y Soupault, en 1919. En *Les jockeys camouflés* de Reverdy y Matisse, no se hace mención de editor ni de colección⁸.

Au Sans Pareil requiere, por su importancia histórica y por su protagonismo en el corpus⁹, ser observada con una atención especial. Su origen se encuentra en la creación de la revista *Littérature* cuyo primer número es de marzo de 1919¹⁰. Al prin-

⁶ La "bibliographie sommaire" de Dachy (2005 [b]) no resuelve gran cosa, ya que las referencias suelen ser de las "obras completas" de los autores.

⁷ Podemos añadir, ya que hablamos de Albert-Birot, que Dachy no lo acepta en la bibliografía de sus *Archives Dada* (Dachy, 2005 [a]), pero en el prestigioso *International Dada Archive* de la Universidad de Iowa (<http://www.lib.uiowa.edu/dada>), en el apartado Digital Dada Library, figura en primer lugar entre los libros la reproducción completa de *Larountala*. PAB, en cualquier caso, es aceptado en numerosos estudios dentro del ámbito Dadá, como en el reciente libro de Carmen Ramírez (2003: 83-108).

⁸ El impresor del libro, Paul Birault, se encargó tanto del texto como de los dibujos. Yves Peyré (Peyré, 2001: 114) dice del volumen: "voilà un constat dont les attendus suggèrent les lendemains du livre" (del libro de colaboración poesía/pintura, se entiende).

⁹ El libro de referencia sobre ella es el de Pascal Fouché (Fouché, 1989). No veremos ahora la historia de las demás editoriales. Entre otras fuentes, pueden consultarse las siguientes páginas web: <http://www.imec-archives.com> y <http://www.edition-fr.com>, página elaborada por Pascal Fouché, quien también es autor de una monografía sobre la editorial La Sirène, (Fouché, 1984).

¹⁰ En cuanto a la creación de la revista, podemos seguir la narración de Henri Béhar (1990: 72 y ss.). Breton, en un momento en que la *NRF* no parecía (está parada de septiembre del 14 a junio de 1919) y en que desaparece la revista de Reverdy *Nord-Sud* (octubre 1918), es contactado por Cliquennois para ofrecerle la codirección de la revista ya existente *Jeunes Lettres*, lo que es aprovechado por el poeta y los otros dos mosqueteros (Aragon y Soupault, la denominación es de Valéry) para invadirla y rebautizarla. Contaron igualmente con la aportación de una herencia que recibe Soupault y el apoyo de Gide y otros escritores importantes del momento. El primer número aparece en marzo y la revista vivirá hasta 1924. Sobre su creación puede consultarse más en extenso la obra de Michel Sanouillet (Sanouillet, 1965).

cipio, la revista estaba en depósito en la librería de Adrienne Monnier¹¹ pero un acontecimiento externo vino a generar una nueva situación. El viudo de la hermana de Rimbaud propone la venta a la revista de un inédito del poeta. Breton y su amigo de infancia René Hilsum (que, sin escribir, había participado en la fundación de *Littérature*) tienen la idea de hacer una edición aparte que les debía permitir algo de holgura económica. Dos hermanas amigas de Hilsum le prestan a éste el dinero para comprar el poema. La decisión de publicarlo separadamente estaba ligada a la idea de crear una editorial que se ocupara de los autores de la revista. Una vez lanzado el proyecto, se adoptó el nombre que propuso Aragon, a imitación del de muchas tiendas de artículos de moda. En mayo de 1919 se constituye la sociedad legalmente, a nombre de las hermanas Granjux y de Hilsum. La editorial nace, pues, junto a la Collection de *Littérature*, cuyo famoso logotipo será un horrible dibujo de Dérain, pintor muy admirado por Breton, que representa una mujer desnuda en un paisaje. El número uno (de la colección y la editorial) será la plaquette *Les mains de Jeanne-Marie* de Rimbaud, de mayo de 1919. El segundo, de junio, es *Mont de piété* de Breton. *Rose des vents* de Soupault, de agosto, es el quinto. En octubre, la administración de la revista se domicilia en "Au Sans Pareil", que se instala en el 37 de la rue Kléber en enero siguiente. El séptimo de la colección y octavo de la editorial será *Feu de joie* de Aragon, de diciembre del mismo año. De enero de 1920, *Les animaux et leurs hommes* de Éluard es el octavo y último de la colección en *Au Sans Pareil*. *Les champs magnétiques*, de mayo, se presenta ya "fuera de colección" aunque había sido anunciado como formando parte de ella. En este año de 1920 la editorial abre librería y extiende su área de influencia. En enero había llegado Tzara a París y su revista llevará indicación de nueva administración en "Au Sans Pareil" desde marzo (me refiero a *DadaPhone*, número 7 de *Dada*). 391 de Picabia es confiada igualmente a *Au Sans Pareil* desde febrero (como lo será *Cannibale*) y en ese mismo mes aparece *Unique eunuque*, a cuenta de autor, con la mención de "Collection Dada" y copyright "Au Sans Pareil". Tras la publicación del mencionado libro, Hilsum rechaza *Jésus-Christ Rastaquouère*. A partir de ese momento la relación no sólo con Picabia sino también con Breton cambia ostensiblemente. Fouché (1989: 22-24) opina que el rechazo de esta publicación no fue más que una clara manifestación de un enfriamiento entre el grupo de escritores y "Au Sans Pareil", que ya se había mostrado con la cesación de la colección de *Littérature* en la editorial en enero. Ni Breton, ni Aragon, ni Picabia, de hecho, volverán a publicar en ella¹². *Clair de terre* de Breton y *Le passager du transatlantique* de Péret, los otros dos libros de nuestro corpus (ambos de 1923) con la mención de la colección de *Littérature*, no dan ninguna editorial.

Por lo que respecta a la "Collection Dada", hay que decir que nace en Zurich como un proyecto que pudiera servir de signo de reconocimiento para el grupo dada-

¹¹ La Maison des Amis des Livres, nº 7 de la rue de l'Odéon. Actualmente en los bajos del edificio hay una peluquería y no hay placa que recuerde este importantísimo centro de cultura. Un librero de la calle me dijo hace unos años: "on a échangé la tête contre les cheveux".

¹² Hay que indicar que la revista *Littérature*, sin embargo, seguirá llevando el sello de Au Sans Pareil hasta mayo de 1922.

ista, trascendiendo fronteras. De hecho, aparecen libros con la etiqueta Collection Dada en Zurich, Berlín, París y Roma. En total, aparecieron bajo este sello 13 títulos de 6 autores: Evola, Huelsenbeck, Péret, Picabia, Ribemont-Dessaignes y Tzara. Sólo en 6 casos los libros son publicados con mención de editorial (cfr. Breuil [2005: 65-77]). Por lo que a nuestro corpus respecta, los tres títulos con la especificación de la colección Dadá fueron distribuidos por *Au Sans Pareil* pero no editados por la casa: *Vingt-cinq poèmes*, *Cinéma calendrier du coeur abstrait maisons* de Tzara y *Le passager du transatlantique* de Péret, para los que no se da indicación alguna de editorial.

3. La estética del libro: la compaginación.

Mise en page es una expresión afortunada del francés (en ocasiones usada tal cual por autores españoles¹³) que se refiere a la repartición de espacios blancos, texto y, en su caso, imagen, en una página. Si nos atenemos a la nomenclatura tradicional en castellano, el término correspondiente al concepto es el de *compaginación*, definida como todo lo relativo a la construcción de la página y que engloba, una vez decidido el formato del libro, la estructuración del espacio visual, el contraste entre blancos y negros (y/o color) a todos los niveles. La *impaginación* del libro manuscrito, comportaba el pautado (determinación de líneas) y la determinación de la caja de escritura o, con otras palabras, requería realizar el lineamiento y la justificación. En el mundo de la imprenta la construcción de la página se llama compaginación. Ésta conlleva establecer: "los márgenes, las interlíneas, el tipo de justificación (a renglón tendido o en columnas), el número de líneas por página, la elección de los caracteres (tipo y cuerpo), elección de ilustraciones, de las notas (...), de los títulos y su estructura, [de la paginación], del número de páginas, entre otros muchos aspectos¹⁴".

3.1. La tipografía.

Empezaremos el análisis formal de los libros seleccionados por la parte de la compaginación que constituye la zona de contacto más íntimo entre el objeto-libro y el lector: la tipografía.

En el siglo XX se han hecho diversas clasificaciones de los caracteres de imprenta agrupándolos por sus rasgos y por la evolución histórica. Estas clasificaciones suelen partir de la que realizó Thibaudeau en 1921, que distinguía cuatro familias: la

¹³ Por ejemplo, así lo hace M^a Carmen Álvarez (2000).

¹⁴ Cfr. Pedraza et al., (2003: 176 y 177). Es preciso señalar que la terminología básica del mundo del libro impreso apenas ha cambiado con el paso de los siglos. Cfr. asimismo el libro de Yves Perrousseau (2003), cuya primera parte (pp. 14-124) está dedicada a todos estos aspectos.

Elzevir, que comprendía todas las letras de estilo antiguo con remate (en inglés, *old style, old face*), la familia Didot, con letras de origen dieciochesco de remates rectos y fuertes contrastes de líneas, la familia de las antiguas, sin remate (en inglés *antique, gothic*, en alemán *grotesk*), nacidas en el XIX inspiradas en inscripciones antiguas y por último la egipcia, también del XIX, con grandes remates rectangulares. En los cincuenta, Maximilien Vox reelaboró y completó esta clasificación realizando una nueva propuesta, a su vez retomada por la Asociación Tipográfica Internacional (ATYPI) en los sesenta y que es conocida como clasificación Vox-Atypi. Los grupos pasan a ser 11. Las Elzevir ahora serán humanas, garaldas o reales, las Didot, didonas, las antiguas pasan a llamarse lineales y las egipcias, mecanos. Además, se crean nuevos grupos, como las scriptas o las fracturas¹⁵.

Si consideramos, a partir de Thibaudeau-Vox, una división básica entre letras romanas antiguas¹⁶ (humanas, garaldas y reales), modernas o didonas, egipcias o mecanos y de palo seco o lineales, vemos que en los libros de nuestro corpus son las romanas antiguas las letras que dominan, seguidas por las didonas. De hecho, son las garaldas (tipos Elzevir, Garamond y Plantin sobre todo, por este orden) las letras preferidas por editores y autores. La didona Bodoni sigue en importancia. El uso de los caracteres de palo seco es verdaderamente una excepción. Los Grotesque de *Les malheurs des immortels* quedan aislados en un panorama serif¹⁷.

En cuanto a los cuerpos, es el de 12 puntos el que domina plenamente. Se trata de la medida estándar para la lectura, cuya efectividad visual está más que probada. Encontramos también algunas letras de 10, segundo cuerpo en importancia y luego algunos tamaños excepcionales aislados, como la Morland 24 pto. de *La fin du monde*, la Garamond de 16 pto. de *Cinéma calendrier du coeur abstrait* o la Elzévir 14 pto. del *Passager du transatlantique*.

En cuanto a la elección de los tipos diremos que la legibilidad de los caracteres con remate los hace ideales para el uso literario. El remate genera una guía horizontal para el ojo que hace más fácil y reposada la lectura, lo que explica que las letras sin serif (originarias del XIX) hayan tenido mayormente otras aplicaciones.

La elección de las garaldas puede explicarse en parte por tratarse de letras fácilmente disponibles en la época, respondiendo a una dinámica de varios siglos de uso continuado. Esta continuidad, por otra parte, puede justificarse formalmente. Estas letras se caracterizan por su equilibrio: entre altura y anchura, con astas de ascenden-

¹⁵ La clasificación de Vox se simplifica en tres subconjuntos: las letras antiguas o clásicas (humanas, garaldas y reales), las modernas (didonas, mecanos y lineales) y las de inspiración caligráfica (incisas, scriptas y manuales). Otras dos importantes clasificaciones más recientes: la de Robert Bringhurst (1992): 1. Renacentistas, 2. Barrocas, 3. Neoclásicas, 4. Románticas, 5. Realistas, 6. Modernistas geométricas, 7. Modernistas líricas, 8. Postmodernistas y la de Lewis Blackwell (1993): humanistas, garaldas, transición, didonas, neotransición serif, bloque serif, sans serif grotesco, sans serif neogrotesco, sans serif geométrico, sans serif humanista, glíficas, caligráficas, decorativas.

¹⁶ En este contexto, romano significa "no gótico". En otros, se opone a "cursivo" y a "en negrita" (*roman* en inglés).

¹⁷ La misma tónica se da entre los libros catalogados por Peyré (Peyré, 2001: 231-233) entre 1916 y 1926: de quince títulos, diez utilizan garaldas, tres didonas, uno transición y uno letra de palo seco.

tes o descendentes ni muy cortos ni muy largos, con un contraste (diferencia de grosor entre líneas de una misma letra) armónico, con una inclinación del eje (de ciertas letras como la o) ligera, con un justo reparto de blancos. Es sabido que estas letras nacieron de la imitación de la escritura a pluma de la época del clasicismo humanista. En definitiva, todos estos elementos contribuyen a hacer más ágil la lectura. La elegancia de las didonas, por ejemplo, no se acompaña de esta facilidad, en tanto que el contraste extremado de sus trazos hace que los finos tiendan a esconderse dificultando una lectura continuada.

Los tipos a disposición de los impresores de la época (ya hablemos de composición manual, ya del uso de linotipias o monotipias¹⁸) no eran comparables en cuanto a número y variedad a la situación de años posteriores y aún menos a la de hoy día, pero no eran escasos. El desarrollo extraordinario de la tipografía es un fenómeno que empieza en los últimos años del siglo XIX unido al desarrollo tecnológico y a la expansión del mundo impreso. Para dar una idea de la progresión de las creaciones tipográficas de principios del siglo XX, podríamos citar el caso del tipo Kennerly de Frederic Goudy. La creación data de 1911, realizada para la propia imprenta del grabador y para la empresa publicitaria Kennerly, pero su lanzamiento comercial a través de la célebre fundición tipográfica Monotype Corporation no se produce hasta 1920. Del mismo modo, el hiperelegante Centaur de Bruce Rogers (basado en el tipo quattrocentesco de Nicolas Jenson) fue realizado en 1914 para el *Metropolitan Museum* de Nueva York pero no se comercializará hasta bastantes años más tarde¹⁹.

Nuevos y exitosos diseños de palo seco como el Futura de Paul Renner o el Gill Sans de Eric Gill son producto de la segunda mitad de los años 20, al igual que otros tipos de mayor creatividad. Pensamos, por ejemplo, en caracteres como el Bifur de Cassandre, lanzado por Deberny-Peignot en 1929, o el Broadway de Morris Benton, también de finales de los veinte.

Podemos observar que, en cualquier caso, por lo que se refiere a la elección de los tipos, los autores de la vanguardia francesa eligen una moderación evidente, un claro clasicismo. El hecho de descartar los caracteres de palo seco me parece, a pesar de las justificaciones aportadas, una muestra evidente de esta moderación.

Discreto clasicismo y comedimiento que se extienden a todo el hecho tipográfico, no sólo a la elección del tipo de letra dominante y de los cuerpos de texto y títulos. Quiero decir que, con algunas excepciones, se renuncia en la mayoría de estos libros a cualquier uso particularmente expresivo de la tipografía a través de combinaciones de tamaños y caracteres diversos dentro de un texto o de una sucesión de textos.

¹⁸ La linotipia estaba bastante extendida en París en estos años. René Tancrede, por ejemplo, que imprimió numerosos volúmenes de *Au Sans Pareil*, poseía una máquina. A pesar de ello, Hilsum hizo componer también a mano (cfr. Fouché, 1989: 16).

¹⁹ Cfr. Blackwell (1993: 56-57). Al hilo de lo dicho, y siguiendo aún la exposición de este autor (Blackwell, 1993: 60), los años diez fueron cruciales en la revisión y mejora de los tipos tradicionales. Por ejemplo, el renacentista Garamond es readaptado en 1912 por la fundición Deberny et Peignot de París y en poco tiempo casi todas las fundiciones de peso hicieron sus propias versiones.

Probablemente el volumen más creativo en este sentido de toda la serie es *La lune ou le livre des poèmes* de Pierre Albert-Birot, en particular su sección final, "Poèmes". Lo primero que hay que destacar es que fue el poeta el que además de idear la disposición tipográfica, realizó la composición y la impresión con una minerva de su propiedad. Sobre un texto dominante en caracteres Elzevir de cuerpo 12, los títulos de los poemas, en mayúsculas extranegras, van en buena parte en tipos de palo seco. Se usan caracteres inusuales en posiciones inesperadas (por ejemplo § horizontal) o se dan combinaciones extrañas de caracteres usuales (por ejemplo puntos y comas acostadas formando una torre dentro de un paréntesis). Por otra parte, se usan a menudo cuerpos distintos, con alturas de hasta 112 pto.

En cuanto a la disposición, en ocasiones se organizan los caracteres oblicuamente o en líneas verticales. A veces es preciso leer girando el libro 90°. Hay que señalar también la presencia de caligramas de complejidad variable, de líneas de texto curvas, texto en columnas, notas al pie de los poemas, de orlas y elementos decorativos formando marcos rectangulares con texto en su interior.

Otro libro donde hay voluntad de expresión desde el punto de vista de la *mise en page* y la tipografía es en *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, de 1919. La poderosa y chata Morland de 24 puntos de los textos se alía a las creaciones pictóricas y tipográficas de Fernand Léger. Las ilustraciones a plena página se combinan con las viñetas situadas en el texto y los encabezamientos decorados de los capítulos, construyéndose así unas páginas del máximo atractivo estético. En las ilustraciones, como digo, abundan letras, cifras y signos según una tipografía inventada por el autor.

Por lo que respecta a los demás libros, como regla general, sólo encontramos destellos ocasionales de creatividad o de expresividad tipográfica. Si hacemos un recorrido por estos rasgos particularmente significativos, podríamos destacar los siguientes:

Las letras dibujadas a mano en la cubierta de *Larountala*. El cuerpo 8 para citas de versos en *Anicet*. La fealdad de los títulos de capítulos en mayúsculas con efecto de relieve de *Le libertinage*. El poema de *Mont de Piété* "Le corset mystère", donde se mezclan tipos y tamaños de letras imitando los de la prensa y la publicidad. Las preciosas letras mayúsculas hechas a mano con el procedimiento de vaciar rectángulos oscuros en la cubierta de *Clair de terre*. También en este libro, la original inclusión en cuerpo 10 de la lista de la guía telefónica en el poema PSTT o la página de "Mémoires d'un extrait des actions de chemins", donde se usan mayúsculas muy grandes o las extragrandes decorativas de "ÎLE", en posición longitudinal. El famoso "La fin de tout" de *Les champs magnétiques*, donde aparece en un recuadro, junto al nombre de los autores, el anuncio "Bois et Charbons", en mayúsculas decorativas con sombreado figurando un rótulo callejero. Los pequeños lazos tipográficos del poema "Rubans" en *Répétitions*. Las grotescas de *Les malheurs des immortels*. El uso sistemático de la minúscula en todos los poemas y la ausencia de puntuación de *Vingt-cinq poèmes* y de *Pensées sans langage*.

3.2. Distribución de espacios. Formato, márgenes, interlineado y número de líneas. Las ilustraciones.

La elección del formato del libro es algo previo a la compaginación y determina buena parte de sus elementos integrantes. Criterios de orden estético, económico y de contenido determinan la elección del formato, que va unido al tamaño del pliego de papel (o bifolio) del que se parte. Evidentemente, en la mayoría de los casos, se trata de optimizar los costes de producción del libro aprovechando al máximo el papel. La técnica tradicional de plegado para formar los cuadernos sigue usándose hoy día. La terminología tradicional de formato in-folio, in-cuarto, in-octavo, etc., que hoy va abandonándose entre los impresores²⁰, era aún usada con normalidad en los años que estudiamos. A veces, en la página de justificación de tirada, junto a la mención de ejemplares y tipos de papel se da el o los formatos²¹. Es evidente que si no se conoce el tamaño del pliego del que se parte no se puede conocer el verdadero tamaño de los libros. A pesar de ello, el uso tradicional de determinados estándares hace que pueda saberse aproximadamente el tamaño de un in-cuarto (cuaderno grande), de un in-octavo (cuaderno pequeño), de un dozavo (libro de bolsillo), etc.

En cuanto a los ejemplares estudiados²², los formatos medianos son los más frecuentes, más o menos asimilables al libro de bolsillo actual, entre 16 y 21 centímetros. Aparecen, sin embargo, 5 formatos grandes, con más de 28 cms (de Aragon, Breton, Reverdy, Cendrars y Péret) y otros dos volúmenes (de Tzara y Ernst) que con sus 25 cms también pueden incluirse entre los formatos lujosos.

Como decíamos, el formato determina en buena medida la disposición de los márgenes. Desde antiguo se ha intentando encontrar una proporción idónea entre el molde o caja²³ y el blanco del resto de la página. O dicho de otro modo, entre la caja de texto y los márgenes de pie, cabeza y costados (de lomo y de corte, en francés *petit fond* y *grand fond*). El maquetista o tipógrafo decide primero el tamaño exacto de la página, aplicando o no alguna de las proporciones fijadas por la tradición entre alto y ancho. A continuación decide la extensión del molde o caja en virtud (o no), de

²⁰ En las imprentas se prefiere hoy día hablar siempre en centímetros. Aprovecho este momento para expresar mi agradecimiento a don José de Haro y a su hijo Joaquín, impresores sevillanos, por su amabilidad al responder a más de una pregunta que les he planteado sobre temas relativos a cuestiones técnicas tratadas en este trabajo. Del mismo modo, agradezco a don Luis Oliva sus informaciones desde la perspectiva de la editorial. A Lise y Manu Dunoyer debo agradecer, entre otras cosas, los libros prestados y su apoyo logístico.

²¹ En nuestro corpus sólo indican (para toda la edición o parte de ella) sus formatos: *La lune*: 26 ejemplares formato in-cuarto florette, 300 en dieciseisavo double couronne; *Anicet*: 120 in-cuarto tellière, 940 en dieciochavo jésus; *Feu de joie*: 20 in-octavo jésus; *Le libertinage*: 108 in-cuarto tellière; *Rose des vents*: 9 in-cuarto écu, 1000 in-octavo écu.

²² El listado de los formatos, en centímetros, se ofrece un poco más adelante, precediendo a los cocientes entre el ancho y el alto. Las listas de obras en este artículo están ordenadas según el nombre de los autores.

²³ Otro concepto interesante es el de "gris tipográfico", el conjunto de la mancha de texto en una página considerado por el efecto visual de sus características principales, resultantes de la adecuación entre los caracteres y sus atributos, el interlineado, la justificación y el número de líneas.

nuevo, de unas proporciones fijadas por la tradición, la lógica visual y/o por una voluntad estética o expresiva. Al mismo tiempo, se fija la cantidad exacta de margen en cada lado del rectángulo, aplicando, una vez más, determinadas proporciones. La proporción basada en la sección o número áureo²⁴, aplicando un factor de 3/5, ha sido una referencia importante desde el Renacimiento²⁵. El factor 2/3, cuyo resultado al ser aplicado se aproxima también a la sección áurea, ha sido muy usado en las publicaciones de calidad. El factor 3/4 se ha reservado normalmente para las ediciones corrientes. En la práctica de nuestro corpus, la casuística es variada.

Veamos un par de ejemplos. En el volumen nº 110 de *Le libertinage* de Aragon, el factor al que obedece la página es de 3/5, al igual que en el caso de la caja. La proporción que guarda el ancho de la página con el de la caja es también de 3/5 y el del alto de 2/3.

En *Clair de terre*, el factor al que obedece la página es de 2/3, al igual que, aproximadamente, en el caso de la caja. La proporción que guarda el alto de la página con el de la caja es también de 2/3 aprox. y el del ancho se acerca a 3/5²⁶.

No es el momento de hacer un estudio pormenorizado de estos factores. Me atenderé ahora solamente a dar los formatos de página y sus cocientes:

La lune ou le livre de poèmes, 12x19–0,63

Larountala, 14–0'73

Anicet ou le panorama, 1) Ej. nº 64, 12'5x18'3–0'68

2) Ej. bibliófilos de NRF, 16x21,5–0'74

Feu de joie, 20x29'5–0'67

Le libertinage, 1) Ej. nº 110, 11'5x19–0'60

2) LXIV, 16x21'5–0'74

3) Idem

Les aventures de Télémaque, 12'5x18–0'69

Clair de terre, 1) Uno de los tres primeros ej. en China, 19,5x28'5–0'68

2) Ej. en geranium, idem.

²⁴ El número áureo (ϕ) es el número irracional 1'618(...). Se obtiene, en el caso de los rectángulos, dividiendo el lado mayor entre el menor. Su uso por Fidias explica la denominación "número fi", adoptada por el matemático Mark Barr en su honor en 1900. Otras denominaciones: "divina proporción" (del libro de Luca Pacioli, *De Divina Proportione* [1509], ilustrado por Leonardo) y "sección áurea".

²⁵ En el modelo ideal de la relación áurea el factor que se aplica es de 3/5. El ancho de la página debe ser 3/5 del alto. La división del largo entre el ancho será un número decimal cercano a 1'618. El alto de la caja debe suponer 3/5 del alto de la página y su ancho 3/5 del ancho del papel. Para los márgenes, se calcula la altura total que queda de restar a la altura de la página la del molde y a ella se aplica el canon de los 3/5: el resultado será el margen mayor o de pie. De la nueva resta quedará el margen de cabeza. El margen mayor de los costados, el de corte, se calcula del mismo modo: 3/5 de lo queda de restar el ancho de caja al ancho de página. Lo que queda va al de lomo.

²⁶ Si llamamos "a" al alto de la página, "b", el ancho, debe representar, si se atiende a estas proporciones, 3/4, 2/3 o 3/5 de "a". El ancho "b" dividido entre "a" da un cociente que expresa la relación proporcional. *La lune*, por ejemplo, tiene 12x19 cms y su cociente es 0'63. Sabiendo que 3/4 equivale a 0'75, 2/3 a 0'66 y 3/5 a 0'60, podemos medir su grado de acercamiento a estas proporciones, en este caso a medio camino entre 3/5 y 2/3.

Mont de Piété, 1) Ej. 39, 14x19–0'73

2) Ej. VIII, idem.

Les champs magnétiques, 1) Ed. en verjurado, 14x19–0'73

2) Ej. en China, ej. n° 3, idem.

La fin du monde filmée par l'ange N.-D., 25x32'8–0'76

Les animaux et leurs hommes, Ej. n° IV, 13x20 (con cuadernos de otras medidas)–0'65

Répétitions, 13'7x21'7–0'63

Les malheurs des immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst, 19x25–0.76

Au 125 du boulevard Saint-Germain, 11x16–0'68

Le passager du transatlantique, 25'5x32'5–0'78

Pensées sans langage, 12x18'5–0'64

Les jockeys camouflés & Période hors-texte, 23'5x28,8–0'81

L'Autruche aux yeux clos, 21x21 (con hojas de otras medidas)–1

À la dérive, 19x21 (con hojas de otras medidas)–0'90

Rose des vents, 20'3x28–0'72

Cinéma calendrier du cœur abstrait maisons, 20'5x25–0'82

Sept manifestes dada, Paris, 14x19–0'73

Vingt-cinq poèmes, 14x19'5–0'71

En cuanto a los márgenes, las proporciones son, en realidad, variadas. Ya hemos visto el caso de *Le libertinage* y de *Clair de terre*, ahora daré sólo algunos ejemplos más. En *La lune*, la caja tiene 8'8x12'8 (equivalente a 0'68): el alto está en proporción 0'67 respecto al de la página y el ancho en 0'73 respecto al ancho de ésta. En *Les champs magnétiques*, la caja es de 9x13 (0'69), la proporción de alto es 0'68 y la de ancho 0'64. En *Feu de joie*, la caja es de 9x12'9 y las proporciones 0'43 y 0'45²⁷.

Todas estas precisiones nos sirven para probar que, salvo excepciones, los formatos y proporciones de los libros del corpus no se alejan demasiado, a pesar de la variabilidad mencionada, de ciertos estándares proporcionales válidos hasta hoy. Sólo algunos casos se desmarcan. Destacaríamos las hojas de distintas medidas en *Clair de terre*, *À la dérive* y *L'Autruche*. Por ejemplo, en la novela de Soupault, las oscilaciones son enormes: hojas de 11'5x18'8, 19'2x21'2, 21x20'8 que llegan a sobresalir 2 cms por el corte delantero del libro. En el caso de *L'Autruche*, con cuatro tamaños muy distintos de hojas, la cubierta cuadrada llega al ras de las páginas mayores²⁸.

Querría también volver a subrayar la abundancia relativa de ediciones de gran formato: 7 casos es una proporción elevada: un 24 % de los volúmenes y un 30% de los títulos del corpus.

En cuanto al gris tipográfico (aspecto global de la mancha de texto) y a la situación de los bloques de texto en las páginas, ya hemos esbozado algunos comentarios

²⁷ Está claro que en el caso de los libros de versos damos la caja máxima, pero el aspecto global depende de la longitud efectiva de las líneas

²⁸ Habría más que decir a propósito de márgenes y disposición de los textos en la página. Valgan por el momento estas pinceladas sobre el asunto.

al hablar de la tipografía. Cabe sólo destacar algunos casos especialmente significativos. La originalidad general de la última sección de *La lune*. Los títulos de capítulo en *Le libertinage* que, situados a media página, dan una gran sensación de respiración. Los adustos filetes dobles tras el encabezamiento de las páginas de *Télémaque*. El gran espacio libre al inicio de cada poema (14 cms de media) en *Feu de joie*. Los poemas bellamente centrados en las grandes páginas de *Clair de terre*. Los títulos en página sola (mayúscula cuerpo 22) de *Les champs magnétiques*. La fuerza visual de la combinación de texto e imágenes en *La fin du monde*. Las maravillosas dobles páginas con dibujos (en las pares) y textos (en las impares) centrados de Ersnt y Éluard en *Les malheurs des immortels*. La pulcritud hermosa en cada detalle de *Au 125 du boulevard Saint-Germain*. La situación de los poemas en la esquina superior de la página en *Le passager* de Péret que, al tratarse de poemas cortos y ya que el libro tiene un formato de 25'5x32'5 cms, da una enorme sensación de amplitud. Caso asimilable a éste, aún tratándose de un formato menor, el de *Pensées sans langage*, donde los cortos poemas de Picabia se sitúan muy a la izquierda y empiezan casi a media página. La alternancia de poemas y xilografías en *Cinéma* o en *Vingt-cinq poèmes*. Las columnas de 5'3 cms en que, de forma seguida, se estructuran los poemas de este último libro de Tzara.

En cuanto al interlineado²⁹, diré sólo que en el corpus se da siempre la interlinea sencilla, oscilando en torno a los a los 12 puntos y medio. Por lo que respecta al número de líneas por página³⁰ (en los casos de los libros de prosa y en el de aquellos poemas que superan el límite de una página) éste depende de la elección del interlineado, del formato y de los márgenes. Sobre este tema del lineamiento sólo indicaré que no hay particularidades llamativas en virtud de una elección estética.

El estudio de las ilustraciones puede representar el contenido de todo un artículo, por lo que aquí me limitaré a dar algunos someros apuntes sobre ellas:

La lune ou le livre de poèmes, presencia de los caligramas y de los poemas-pancarta o cartel.

Larountala, un feo dibujo del autor (página 10).

Anicet ou le panorama, sin ilustraciones.

Feu de joie, magnífico dibujo cubista de Picasso donde puede verse una guitarra, p. 7.

Le libertinage, sin ilustraciones.

Les aventures de Télémaque, retrato del autor por Delaunay, pp. 6 y 8, el segundo sobre papel hecho a mano.

Clair de terre, 1) uno de los tres primeros ejemplares en China, retrato del autor por Picasso en página 8. Se vuelve a repetir en página 10 pero en una versión eliminada, con tachaduras. Son espléndidos grabados originales en los ejemplares de lujo y llevan delante papel vegetal (en el resto de la edición son reproducciones). Breton sedente, algo más de medio cuerpo, girado de tres cuartos hacia la derecha sin mirar al espectador.

²⁹ Se mide en puntos desde la base de una línea a la base de la línea siguiente.

³⁰ O, si se quiere, lineamiento, a partir de la terminología del libro manuscrito.

2) Ejemplar en Géranium, sólo aparece la versión no tachada del retrato.

Mont de Piété, dos dibujos de Derain, en página 7 (mujer de espaldas y hombre con guitarra) y en p. 25 (dos mujeres desnudas en paisaje). No tienen ningún interés como dibujos ni relación con los poemas.

Les champs magnétiques, 1) ejemplar normal, sin ilustraciones.

2) Ejemplar nº 3, edición de lujo donde figuran retratos de los autores por Picabia: p. 6, Breton, p. 7, Soupault. Ambos miran hacia la izquierda.

La fin du monde filmée par l'ange N.-D., magníficas ilustraciones. Fernand Léger crea el presente icono de la editorial en cubierta, 7 ilustraciones a plena página, 4 viñetas en el texto, 5 encabezamientos de capítulos, 3 ilustraciones desplegadas en dos páginas y además el diseño global de la cubierta y contracubierta del libro. En las ilustraciones abundan letras, cifras, signos, según una tipografía inventada. La mayoría de las ilustraciones son en color, según la técnica del estarcido (pochoir). 7 dibujos son en blanco y negro.

Les animaux et leurs hommes, ilustraciones de André Lhote. Se trata de unos horribles dibujos, banalmente realistas, de: mujer con perro, perro acostado, gato, cara de perro, gallinas. Páginas 7, 24, 26, 35, 45.

Répétitions, la primera ilustración de Ernst, en blanco y negro, figura en cubierta: una pegatina enmarcada que destaca sobre el rojo de la cartulina. Otra en color, sobre la contracubierta. Otra en la contraportada. En el cuerpo del libro se suceden 9 potentes ilustraciones en blanco y negro, en las páginas: 10, 16, 21, 25, 29, 34, 39, 44, 45.

Les malheurs des immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst, los magníficos dibujos de Ernst (21 con el de la contraportada) van siempre en las páginas pares, enmarcados en su mayoría por un rectángulo negro. El tamaño varía: 12,2x13,3; 7,5x16,5 cms... Es importante aclarar que están siempre en íntima relación de contenido con los textos. El problema que plantea la impresión es la transparencia del papel, creando las ilustraciones un feo fondo oscuro para los poemas. Cabe imaginar que el hecho de no haberse dejado las páginas pares en blanco pudo deberse a la necesidad de abaratar costes. Otro problema que se plantea es el de la tinta de la página par que mancha la impar (y que aún tizna los dedos del lector), dejando un rectángulo oscuro sobre el texto

Au 125 du boulevard Saint-Germain, tras la hoja de la portadilla, sucesión de 4 hojas (con reverso blanco) en las que está pegado sólo por arriba, un pequeño cuadrado de papel con una punta seca de Ernst. El mismo grabado aparece cada vez en un color: azul, verde, siena y negro. Representa un hombre desnudo corriendo, visto de espaldas, entre una colección de peces muertos. Además, hay otros 3 dibujos del autor a plena página en el cuerpo de este bellissimo in-16°, edición extraordinaria que puede servir como modelo de publicación bien hecha.

Le passager du transatlantique, 4 xilografías de Arp. El dibujo de cubierta se repite en la portada. Los otros tres van a plena página.

Pensées sans langage, sin ilustraciones salvo la cubierta, dibujo mecánico de Picabia, en negro.

Les jockeys camouflés & Période hors-texte, cinco dibujos de Matisse a plena página, en negro.

L'Autruche aux yeux clos, sin ilustraciones.

À la dérive, sin ilustraciones.

Rose des vents, primer libro ilustrado por Chagall. Los dibujos ocupan página completa, sin recuadro, y el reverso va en blanco. Líneas de un negro purísimo de tinta de calidad. La primera ilustración, en página 11, es la mejor sin lugar a dudas: un hombre sentado a la mesa cuya cabeza y una botella vuelan hacia una ventana por la que se asoma una vaca. Las otras, en pp. 9, 27 y 47. En todos los casos, salvo en el último, la ilustración está en conexión evidente con el poema que la precede.

Cinéma calendrier du cœur abstrait maisons, 19 hermosas xilografías de Arp, a página completa. Las maderas fueron destruidas después de la impresión de este libro excepcional.

Sept manifestes dada, 10 ilustraciones de Picabia. La primera, un retrato de Tzara.

Vingt-cinq poèmes, las xilografías, además de la de portada-cubierta, van en páginas: 5, 9, 19, 25, 29, 39, 43, 46, 47 (en este caso al final del último poema). Repetición del grabado de página 46 tras el colofón. 10 en total, pues, y se repiten dos. Las xilografías dan la sensación del material, de la madera y, a diferencia del grabado metálico, su presencia en el papel no es rotunda a pesar del volumen de negro que suponen. El tamaño mayoritario es de 5x13,5 cms. Primera y última, más pequeñas (5x6). Van centradas, sin enmarcar. Las 8 ilustraciones grandes, a plena página. Los trazos sugieren una caligrafía inventada, formas zoomorfas o vegetales, danzas, puro ritmo.

Me interesa destacar, tras este rápido repaso del corpus, el hecho de que la mitad de los libros estudiados son ilustrados: 12 casos que representan el 52% de los títulos y el 41% de los volúmenes. He considerado sólo aquéllos en que se da una verdadera ilustración. He descartado los casos en que hay un solo dibujo o donde se trata de un retrato del autor o autores.

En segundo lugar, quiero subrayar que se trata en todos estos casos de lo que Peyré llama "libro de diálogo"³¹ y normalmente se conoce como libro ilustrado. Se da la estampación original (las xilografías de *Vingt-cinq poèmes*, *Cinéma* y *Le passager*, las puntas secas de Ernst para *Au 125 du boulevard Saint-Germain*) o la repro-

³¹ Peyré (2001: 6 y ss.) dice no haber considerado para su obra/exposición el "libro de artista" (en la acepción que él le presta) consistente en la ilustración por un pintor de un autor clásico, al tiempo que declara no haberse limitado a los libros lujosos de colaboración escritor/artista sino que ha intentado elegir libros de diálogo profundo entre expresión plástica y literatura, incluyendo aquellos que pueden ser considerados, desde un punto de visto técnico, "pobres". Sigue, en esto, las ideas de su predecesor como director de la Doucet, François Chapon, quien afirma que no se puede pensar que un libro de calidad resulta de la intervención directa de los artistas con procedimientos originales como el grabado, ya que sería caer en el error de confundir el arte y la técnica (Chapon, 1987: 48).

Pienso que puede ser interesante hacer alusión a las precisiones que introduce Anne Moeglin-Delcroix (1997: 27 y ss.). Aquí se establecen una serie de distinciones principales entre lo que ella llama "libro de artista" (en un sentido no habitual) y el "libro ilustrado". El libro de artista, según la autora, es aquél en que predomina la reproducción fotográfica sobre papel ordinario, que se constituye como edición corriente, sin numerar ni firmar, sin tirada limitada de ningún tipo y que no es fruto de una colaboración sino que un artista asume la responsabilidad completa de la creación. De esta forma, el libro no es vehículo sino que en sí mismo es la obra de arte. La aparición de este modelo de libro, posterior a la época de nuestro estudio, obedeció, entre otras motivaciones, al deseo de autonomía de ciertos creadores que quisieron desligarse de los circuitos mercantilistas del arte.

ducción mecánica de calidad (un caso a medio camino serían los pochoirs de Léger para *La fin du monde*). Son libros en su mayoría concebidos desde una perspectiva bibliófila, sin que el adjetivo deba ser entendido de manera despreciativa y sin que se trate necesariamente de libros de gran lujo con ilustraciones originales³².

4. La estética del libro: el papel y la encuadernación.

A continuación se ofrecen las justificaciones de tirada³³, tipos de papel y particularidades de la encuadernación:

La lune ou le livre de poèmes.

326 ejemplares: 26 en China, formato in-4° *florette*, de los cuales: 1 para el autor, 25 (numerados de 1 a 15). Al primero se añade el manuscrito de 10 poemas y al segundo el manuscrito de 5 poemas. 300 en papel verjurado puro hilo Lafuma, formato in-16° *double couronne*, n. de 26 a 326.

Ejemplar nº 293.

Papel verjurado puro hilo Lafuma color crema claro, filigrana (dibujos: delfín, flor de lis, un libro), barbas bien visibles.

Cubiertas de cartulina no muy gruesas, sin solapas, color azul claro. En la primera de forros se reproduce la portada. El lomo se distribuye horizontalmente: arriba el autor, en medio el título y abajo la editorial. La encuadernación presenta cejas de 4 mm.

Larountala

124 ejemplares, 120 en Arches hecho a mano, numerados de 4 a 123, 4 en China de los que 1 para el autor y 3 n. de 1 a 3.

Ejemplar nº 66.

Papel Arches a mano, verjurado, color crema. Filigrana. Barbas. Cortado a mano.

Cubiertas de cartulina no muy gruesa, sin solapas. Color crema claro. Sin cejas. En contracubierta, el precio (7 francos).

Anicet ou le panorama

120 ejemplares in-4° *tellière* sobre papel verjurado Lafuma-Navarre con la filigrana de NRF de los que 8 fuera de comercio marcados de A a H, 100 reservados para los bibliófilos de la NRF, numerados de I a C, 12 n. de CI a CXII, 940 in-18° *Jésus* en

³² La presencia de tiradas largas (vide infra, por ejemplo, *Feu de joie*, con 1070 ejemplares o *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, con 1225) sería un argumento contra la bibliofilia de lujo.

³³ Hay que precisar que las justificaciones de tirada en muchas ocasiones no dan el número total de ejemplares de la edición sino sólo los ejemplares de lujo que se han hecho. En estos casos, hay que investigar en el depósito legal para saber de cierto el número real de ejemplares del que constó una edición. Por ejemplo, podemos ver el caso de *Les champs magnétiques*. En la justificación de la tirada (libros de lujo), figuran 180 ejemplares. El resto de la edición se hizo en papel verjurado de menor calidad y sin retratos de los autores. De hecho, en la cubierta de la edición que manejamos figura "2e édition", lo que era una forma a veces adoptada para señalar que se trataba de ejemplares en papel normal y diferenciarlos así de los de lujo. La fecha del colofón es, en realidad, la misma para ambos grupos. El depósito legal nos indica que se publicaron 616 volúmenes en este papel, lo que hace una edición total de 796 ejemplares.

papel de vitela puro hilo Lafuma-Navarre de los que 10 fuera de comercio marcados de A a J, 800 para los amigos de la edición original n. de 1 a 800, 30 de autor n. de 801 a 830, 100 n. de 831 a 930.

1) Ejemplar nº 64.

Papel de vitela puro hilo Lafuma-Navarre. Filigrana bien visible. Barbas bien visibles. Cortado a mano.

Cubiertas de cartulina no muy gruesa, sin solapas, color crema. En primera de forros, el diseño típico de la NRF, con el logo en el centro: enmarcado con líneas rojas y negras y letras en ambos colores para cubierta y lomo. En este caso, el lomo se presenta con lectura horizontal: nombre del autor arriba, título y logo en el centro, lugar abajo. Este ejemplar se presenta en encuadernación adicional consistente en una carpeta forrada y estuche rojo. Letras doradas en el lomo.

2) Ejemplar bibliófilo de NRF. Uno de los 120 ejemplares in-4º Tellière en papel verjurado Lafuma-Navarre con la filigrana de NRF, dentro de los 100 reservados para los bibliófilos de la NRF. Con mención expresa del destinatario, Jacques Doucet.

Este volumen presenta la particularidad del encarte, tras la cubierta, de cinco hojas escritas a mano por Aragon sobre papel biblia, con los reversos en blanco, en las que el autor habla del libro: "Anicet 1923-. *Encore un carreau de cassé*. Il m'est arrivé d'écrire une clef d'Anicet (...)".

Encuadernación adicional encargada por Doucet. Firmada por la famosa encuadernadora y ebanista Rose Adler y por el también célebre encuadernador Adolphe Cuzin. Cubierta: sobre piel color mostaza, dibujo de pieles de distintos colores (negro, verde-azul, verde, castaño claro, marrón oscuro y medio) separadas por líneas de oro. El dibujo recuerda un diseño de hojas muy estilizadas formando un óvalo. El lomo, con nervios recorridos por líneas doradas, sólo presenta, abajo, el nombre de Aragon. La segunda de forros (con la firma de Adler abajo) es de un tejido negro-oro de visos metálicos enmarcado en un rectángulo de piel marrón oscuro (arriba y abajo) y azul (en los lados) enmarcado a su vez por la piel mostaza de la cubierta. La guarda es de la misma tela, uniforme. En el plano siguiente encontramos un papel de agua negro dorado blanco rojo y amarillo. El final del libro reproduce el mismo esquema. En la 3ª de forros se encuentra la firma de A. Cuzin. La contracubierta está vacía, sólo la piel mostaza. El libro va en un estuche cuyo interior va forrado de un pergamino peloso, el borde exterior de piel mostaza oscuro y el resto forrado del papel de agua descrito.

Feu de joie

1070 ejemplares distribuidos de la siguiente forma: 20 aparte en nuevo formato in-8º *jesús* de los que 5 en Japón antiguo hecho a mano n. de I a V, 15 en verjurado de Arches (5 fuera de comercio m. de A a E y 10 n. de VI a XV), 1050 en verjurado Bouffant de los que 1000 n. de 1 a 1000, 50 para la prensa con la marca 000.

Ejemplar nº VII.

Verjurado de Arches, color crema claro. Gramaje aproximado: 110 grs. Filigrana. Barbas bien visibles. Cortado a mano.

Cubiertas de cartulina muy fina, papel, realmente. Satinado. Sin solapas. Libro de cortes barbados, sin ceja. La cubierta reproduce fielmente la portada. Contracubierta

vacía. Lomo: autor y título en mayúsculas, centrado.

Edición muy bella, de papel hermoso. Morbidez atractiva de las cubiertas.

Le libertinage

108 in-4° *tellière* en verjurado Lafuma-Navarre con la filigrana NRF de los que: 8 fuera de comercio de A a H, 100 para los bibliófilos de la NRF de I a C. 792 para los amigos de la edición original en papel de vitela puro hilo Lafuma-Navarre de los cuales: 12 fuera de comercio de a a l, 750 n. de 1 a 750, 30 de autor fuera de comercio n. de 751 a 780.

1) Ejemplar nº 110.

Hermoso papel de vitela puro hilo Lafuma-Navarre con mucho cuerpo y un sutil granulado. Color crema. Con barbas.

Encuadernación habitual de NRF (ya descrita). En contracubierta figura el precio (25 f) y el de las suscripciones: A, 18 f; B, 22 f.

2) Ejemplar LXIV. "IMPRIMÉ POUR M. JACQUES DOUCET "

Volumen en verjurado Lafuma-Navarre con la filigrana NRF. Alto gramaje. Color crema. Filigrana también de la casa del papel y contramarca. Libro sin cortar en su mayor parte.

3) Ejemplar de autor.

En el reverso de la portada figura tras la justificación la mención "ejemplar de autor".

No es uno de los libros en papel de vitela puro hilo Lafuma-Navarre fuera de comercio numerados de 751 a 780. Por una parte, no figura numeración alguna. Por otra, el papel no es el esperado sino otro de color verde-azulón de unos 90 grs, sin encanto.

En la cubierta, todas las líneas habituales de NRF son de un verde oscuro nada atractivo. Actualmente va en encuadernación adicional de carpeta roja y estuche.

Les aventures de Télémaque

1035 en verjurado de Rives de los que: 35 fuera de comercio n. de I a XXXV, 1000 n. de 1 a 1000, 15 en Japón imperial, marcados de A a O, acompañados de una prueba de artista con amplios márgenes, sobre Japón hecho a mano, numerada y firmada por el artista (retrato de Aragon por Delauny).

Ejemplar marcado D.

Japón imperial de preciosos visos jaspeados. Color crema claro. Alto gramaje.

Cubiertas de cartulina de unos 150 grs, sin solapas, color mostaza. En la primera de forros se usan letras huecas mayúsculas y minúsculas, sin ninguna ilustración. En contracubierta, publicidad de la editorial: "Serie una obra un retrato" con títulos aparados y por publicar, con sus precios.

Encuadernación adicional:

Preciosa y lujosísima encuadernación de Rose Adler. Piel de un negro semilúcido extraordinario donde se diseminan puntos de piel de diferentes colores de unos 6 mm de diámetro: dorados, verdes y rojos. Cubierta y contracubierta presentan distinta distribución de puntos. El lomo sirve como corte y contrapeso. En él la piel negra está cubierta por un rectángulo de dorado viejo con unos triangulitos de piel roja que lo atacan desde el borde. Arriba y abajo, aparecen sobrepuestos dos formas rectangulares con semicírculo inferior, también de piel roja. En segunda de forros, tejido de hilo de oro³⁴. Enmarcado en rectángulo de piel roja oscura con borde interior de

piel verde oscura. La guarda presenta sólo el tejido dorado. En las dos páginas siguientes: papel de tornasol, muy grueso, oro y verde con algo de plateado. El final del libro presenta el mismo esquema. Hay que añadir que el borde frontal de las tapas es un filete dorado todo alrededor. Cortes dorados.

Cabezadas de hilo rojo y negro. Señalador de páginas de hilo verde trenzado de dos maneras en cuyo extremo se anuda un poco de hilo rojo. Cejas de 2 mm. El libro va metido en una carpeta forrada por delante con el mismo papel jaspeado descrito y por dentro de piel blanca, cuyo lomo lleva una banda de piel verde con rectángulos rojos y las letras del título y autor en dorado. El conjunto entra en un estuche con bordes externos de piel roja oscura forrado con el papel de agua mencionado. Encuadernación en su conjunto realmente increíble.

Clair de terre

240 ejemplares. 3 en China n. de I a III. 10 en Japón antiguo de IV a XIII. 25 en Holanda de XIV a XXXVIII. 2 en Géranium marcados G. 200 en offsett de los que 150 n. de 1 a 150. 50 para la prensa m. 00. Los ejemplares de lujo van firmados por el autor y llevan un aguafuerte original de Picasso. Los volúmenes ordinarios sólo llevan una reproducción del grabado.

1) Uno de los ejemplares en China, sin numerar.

Ejemplar en maravilloso papel China, color crema, que en este libro es factor estético de primer orden. Es el China más hermoso que yo he visto hasta la fecha: por su particular irregularidad oriental en el dibujo de las curvas de corondeles y puntizones que a veces parecen ir, estos últimos, en todas direcciones; por la bella irregularidad de la textura del papel con su especial granulado aleatorio de fibras (que se perciben al tacto y a la vista doblemente, por sus formas y por sus colores); por las enormes barbas señoriales; por el irregular teñido azul y rojo de los bordes de las páginas (la 2ª y 3ª hojas de cada cuaderno).

Preciosa edición con cubiertas de cartulina crema de unos 200 grs., sin solapas, que dejan sobresalir claramente las barbas del papel.

2) Ejemplar en Géranium.

Papel, muy grueso (unos 150 grs), compacto y recio. Se percibe un entramado un tanto curvo sin llegar a ser un verjurado. La impresión global es casi de tela. Color crema con barbas escasas. Se trata del ejemplar que Breton regala dedicado a Doucet.

Mont de Piété

10 Japón imperial numerados I a X, 115 Holanda Van Gelder n. de 1 a 115.

1) Ejemplar 39

Papel verjurado, *Hollande Van Gelder*. Color crema claro. Alto gramaje aproximado. Dos filigranas y contramarca. Barbas bien visibles. Cortado a mano.

³⁴ Según me contó uno de los bibliotecarios de la Doucet (y que, en su recuerdo, habría oído de M. Chapon), este tejido lo habría creado el modisto en exclusiva para la zarina y las zarevnas. Tras el asesinato de éstas, Doucet lo habría empleado en algunas encuadernaciones. Aunque lo más probable es que la historia no sea cierta, le da profundidad novelesca a este ejemplar del *Télémaque* del futuro estalinista Aragon. François Chapon (en Chapon, 1984) no dice nada sobre el particular.

Cubiertas de cartulina no muy gruesa, sin solapas. En la cubierta, además de los datos de la portada figura como encabezamiento entre filetes "Collection de Littérature". En contracubierta sólo indicación del precio (12 F). El libro presenta cortes barbados. No hay ceja. Lomo: autor y título en mayúsculas. Encuadernación adicional: el libro se presenta en una carpeta forrada de papel jaspeado crema y castaño oscuro con lomo de tela donde figura, además del nombre del autor y el título, la indicación *Hollande 1919*. Además va en un estuche de cartón forrado como las tapas descritas y que deja ver el lomo de éstas.

2) Ejemplar VIII

Papel Japón muy grueso, color crema. Creo que éste no aporta, además de su lujo, ningún atractivo, en tanto que demasiado duro, uniforme, compacto.

Les champs magnétiques

5 en papel China numerados de 1 a 5, 25 en verjurado de Holanda Van Gelder n. de 6 a 30, 150 en verjurado de Arches n. de 31 a 180.

1) Ej. en verjurado. No figura el nº del ejemplar pero no forma parte de la edición de lujo.

Papel verjurado color crema claro. Gramaje aproximado: 90 grs. Sin filigrana.

Cubiertas de cartulina color crema no muy gruesa, sin solapas. En la cubierta, además de los datos de la portada figura arriba a la derecha, subrayado, "2e édition". En contracubierta, indicación del precio (5 Francos) y dirección de la editorial. Libro de cortes planos, sin ceja. Lomo en letras mayúsculas, autores y título.

2) Ejemplar nº 3

Papel China, color crema blanquecino. Hermosas huellas curvas de la forma. No muy grueso, de unos 90 grs. Barbas marcadas. La impresión es deficiente quizás por el tipo de papel elegido. No es un papel en su conjunto demasiado atractivo.

Encuadernación fastuosa encargada por Doucet. Firmada y fechada en segunda de forros: A. & J. Langrand 1924 y A. Cuzin en cuarta de forros (en ambos casos letras doradas mayúsculas de 1 mm de altura). Cubierta: piel teñida de diferentes colores: beige, marrón rojizo, castaño, negro violáceo. Líneas negras y doradas forman un dibujo geométrico sobre ese fondo. Segunda de forros: piel beige como en cubierta, cruzada por dos líneas oblicuas, doradas. En la ascendente figuran los nombres de los autores y en la descendente el título del libro. El recto de la guarda es de tejido marrón rojizo con visos metálicos. Su reverso y el recto de la siguiente hoja son de papel de agua con fuerte presencia de dorado. Es el mismo papel que se utilizará en el estuche que describiremos más tarde. Siguen tres hojas de respeto. Al final, se repite el mismo esquema del inicio salvo por la tercera de forros, donde aparecen la misma piel y líneas de la segunda pero no figura lo escrito. La contracubierta reproduce los colores de la cubierta y prolonga su diseño, continuando las líneas que vienen de ésta cruzando el lomo. Éste no está escrito. Las cabezadas son en negro y beige, de hilo, con rayitas doradas. Presenta cejas sobre todos los cortes. El libro así encuadernado va en una carpeta de pergamino blanco forrado en su exterior por una piel beige y una banda del papel de agua de las guardas. Con unas solapas mínimas. En su lomo figura el título en el centro y el nombre de los autores arriba y abajo, con letras doradas. El libro en estas tapas adicionales se introduce en un estuche forrado en su interior de pergamino blanco, con un borde de piel castaño claro y el resto

forrado del papel de agua descrito, donde dominan los tonos dorados, cobrizos y verdinegros.

La fin du monde filmée par l'ange N.-D.

1225 ejemplares de los que 25 en Rives hecho a mano, n. de 1 a 25, 1200 in-4º raisin en Registre vitela Lafuma, n. de 26 a 1225. La justificación figura en la página de colofón.

Éste es el ejemplar nº 16, en Rives a mano, pues.

Las ilustraciones de cubierta y contracubierta son en blanco y negro. No hay cejas, ni solapas.

*Les animaux et leurs hommes*³⁵

Justificación tras el colofón. 575 de los cuales : 10 en China de los que 6 fuera de comercio m. de A a F y 4 n. de I a IV, 15 en verjurado de Arches, de V a XIX, 550 en vitela de Alfa de los que 500 n. de 5 a 500 y 50 para la prensa m. 00.

1) Ejemplar nº IV

Papel China color crema sucia. Gramaje aproximado: 90 grs. Realmente feo, por el color y por la textura.

Cubiertas de papel satinado. El papel sobresale 1 cm de ellas.

Répétitions

Colofón y justificación: " cet ouvrage a été achevé d'imprimer le 18 mars 1922 par Louis Kaldar à Paris pour les éditions Au Sans Pareil, 37 av. Kléber. L'édition est limitée à 350 exemplaires numérotées de 1 à 350. Cet exemplaire porte le nº 2. "

Papel blanco satinado. Sin barbas. Cortado a máquina. Gramaje aproximado: 110 grs.

Cubiertas de cartulina rojo oscuro, de unos 260 grs , sin solapas. Sin cejas. En la parte superior se encuentra una ilustración de Ernst. El lomo aparece sin nada.

Edición agradable pero el aspecto material no termina de añadir gran cosa al conjunto estético.

*Les malheurs des immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst*³⁶

Sin justificación.

Papel simili-Japón color crema claro de alto gramaje. Sin barbas. Textura agradable.

Cubiertas de cartulina crema , sin solapas. Sin cejas. Nada en el lomo. Ninguna ilustración.

³⁵ Incomprendiblemente fea edición. Este libro no tuvo, a mi entender, suerte con las ilustraciones tampoco en su reedición Gallimard. He visto el ejemplar de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (X. VI. 50) publicado por la NRF en 1944 (aunque s. d. en el volumen) con 30 puntas secas de Valentine Hugo (Gallimard ya había publicado en 1937 el libro con 22 grabados de esta autora). El formato es 14x19 cms. El ejemplar está firmado por ambos artistas y dedicado a Adrienne Monnier. Es una edición igualmente poco atractiva y los grabados surrealistas de V. Hugo no la mejoran.

³⁶ En relación a la autoría de esta obra, es preciso señalar que los textos del libro fueron escritos en colaboración entre ambos artistas. Sin embargo, nada de esto es dicho por Lucien Scheler y Marcelle Dumas en su edición de las *Œuvres complètes* de Éluard de la Bibliothèque de la Pléiade (Éluard, 1968). En la página 1352 los autores señalan de manera poco clara : " Plus encore que dans *Répétitions*, ces poèmes montrent combien peut être fructueuse une inspiration commune ". Es lo único que se dice. Además, la comparación con *Répétitions* viene a colaborar en el equívoco ya que en ese libro los poemas sí eran exclusivamente de Éluard. Yves Peyré (2001: 233), da algunos datos más sobre el libro: fue impreso por Durand en París (tanto ilustraciones como textos) en un número muy limitado de ejem-

tración en la cubierta.

Au 125 du boulevard Saint-Germain

182 ejemplares de los que 1 en China fuera de comercio, marcado A, 10 en Japón fuera de comercio n. de I a X, 20 en Holanda, n. de 1 a 20, 100 en verjurado n. de 21 a 120, 50 para la prensa m. P. Ejemplar A.

Papel China.

Cubiertas de cartulina clara con un bello juego tipográfico, en negro y un pequeño dibujo en la esquina inferior izquierda. Muy elegante. Magnífica edición.

Le passager du transatlantique

50 ejemplares de los que: 3 en China, n. de 1 a 3, 5 en Japón imperial, n. de 4 a 8, 42 en Holanda Van Gelder, n. de 9 a 50. Ejemplar nº 34

Papel Holanda.

Cubiertas de cartulina gris azulada, con uno de los dibujos de Arp.

Pensées sans langage

Sin justificación.

Cubiertas de cartulina color crema claro. Destaca en cubierta el dibujo de Picabia en el que descubrimos título y autor con escritura a mano, lo que produce un hermoso efecto. Habría que destacar la mención ficticia de "4e édition". En contracubierta aparecen los libros editados por Falguière y los de próxima aparición.

Les jockeys camouflés & Période hors-texte

105 ejemplares de los que 5 en Japón imperial, n. de 1 a 5. Los otros 100 sobre simili-Japón, n. de 6 a 105. Con monograma del poeta. El impresor fue Paul Birault. Este ejemplar es nº 2.

Papel Japón imperial

Cubiertas de cartulina verde oscura sin dibujos, con cejas grandes (superior e inferior de 2 cms y delantera de 3 cms)

L'Autruche aux yeux clos

150 ejemplares de los que 10 en Japón antiguo, n. de 1 a 10, 15 en Holanda, n. de 11 a 25, 125 en vitela Lafuma de Voiron de los que 100 n. de 26 a 135, 25 fuera de comercio m. de A a Z. Inmediatamente después se hizo otra tirada en papel de edición y con un formato más pequeño, in-12° (11,5x18,5 cms).

Ejemplar nº 3. Magnífico Japón, muy grueso, con barbas grandes. Color crema.

Cubiertas de cartulina, sin solapas. Sin cejas. Color naranja oscuro. La información escrita se encuentra, enmarcada, a la izquierda de la superficie de la cubierta, creándose un efecto de extrañeza. Este rectángulo y su contenido (en negro) viene a ocupar menos de la mitad del total del cuadrado.

À la dérive

plares (alrededor de 50) en simili-Japón. Y expresa (Peyré, 2001: 118), incurriendo en el mismo error : " Ernst dresse le constat du réel perturbé (...) Éluard en écrit le commentaire poétique ". De nuevo este autor en el citado catálogo Dada del Centro Pompidou (Le Bon, 2005 : 404) nos dice : " À vingt et un collages d'Ernst reproduits au trait font face un nombre identique de poèmes en prose d'Éluard ". La editorial Gallimard incluye estos 20 textos en la recopilación de los escritos de Max Ernst (Ernst, 1970). Señalaré también que antes de aparecer en Six, se imprimieron algunos ejemplares del libro en Innsbruck, igualmente en 1922 (cfr. Ernst, 1982: 40).

5 en Japón, n. de 1 a 5, 10 en Holanda de 1 a 10, 15 en puro hilo Lafuma de 1 a 15. El resto de la edición: ejemplares y papel no especificados.

Ejemplar nº 5. Uno de los ejemplares en Japón.

Cubiertas. A dos tintas, negro y rojo. Presenta la particularidad de que las hojas del libro sobresalen 2 cms por el corte delantero. Edición original aunque poco atractiva.

Rose des vents

1080 ejemplares de los que: 9 en Japón imperial n. de I a IX y 31 en Holanda Van Gelder, n. de X a XXXI (formato in-4° écu: 20,3x28 cms), 1000 en vitela de Alfa, formato in-8ª écu (13x19,2 cms). Ejemplar nº X.

Papel Holanda Van Gelder. Color crema claro.

Cubierta de cartulina con las letras y el icono de la editorial en negro. Respecto a la portada la única variación es el añadido entre filetes de "Collection de *Littérature*" en la parte superior.

Cinéma calendrier du cœur abstrait maisons

Tirada de 150 ejemplares en papel vitela Giorgio Adamo Beckh, n. de 1 a 150. Todos los volúmenes van firmados por los dos artistas. Este ejemplar es el número 14. Al parecer, se hicieron algunos ejemplares más sobre papel ordinario (Peyré, 2001: 232). Todos los volúmenes fueron impresos en Zurich por V. Holten.

Papel vitela de puro trapo con filigrana ("Giorgio Adamo Beckh in Norimberga") en todas las páginas. Muy grueso. Realmente bello.

Cubierta y lomo mudos.

Sept manifestes dada

300 ejemplares (numerados a mano) de los que 50 en Madagascar, n. de 1 a 50, 250 en Lafuma, n. de 51 a 300. Ejemplar nº 1 (cubiertas y lomo bastante deteriorados).

Papel Lafuma color crema.

Cubiertas de cartulina negra, mudas al igual que el lomo.

Vingt-cinq poèmes

Justificación de tirada referida sólo a los ejemplares de lujo: 10 en papel Holanda numerados de I a X y firmados por los autores. Este ejemplar, sin numerar, es uno del resto de la tirada³⁷.

Papel Alfa color crema claro. Sin verjurado ni filigrana. Bello granulado.

Maravillosa cubierta. Rectángulo color cobre anaranjado (un quinto de la superficie total) con las letras en negro y el grabado de Arp sobre un fondo marrón grisáceo. Sumamente elegante. Cartulina muy gruesa. Cejas en los cortes de arriba y de abajo pero no en el delantero. Preciosa edición que hubiera ganado con un formato algo más grande. Por otra parte, la impresión no es muy buena, quedando por momentos escasa de tinta.

³⁷ Según Peyré (2001: 231), el resto de la edición comporta un número indeterminado de ejemplares en papel Alfa.

La práctica totalidad de los libros estudiados fueron editados, enteramente o en parte, en papeles de lujo (*grands papiers*). Las ediciones numeradas, con distintas calidades de papel, son igualmente una constante.

Las riquísimas encuadernaciones doucetianas nos muestran, desde otro de vista, un aspecto más de los maridajes de la época entre la vanguardia y cierto lujo burgués.

5. Reflexiones sobre la estética del libro en el periodo estudiado.

Tras el estudio de la compaginación y el soporte de los libros vanguardistas podemos esbozar algunas ideas sobre el significado global las decisiones estéticas que los justificaban.

En primer lugar me parece importante comparar lo que se estaba haciendo en el ámbito del libro parisino en estos años con otras realidades: anteriores (Mallarmé, Cendrars, Apollinaire), coetáneas (las revistas de vanguardia) y extranjeras (Italia y Rusia [o URSS desde 1922]).

La idea de la que parto es que el libro Dadá o vanguardista parisino en general presenta un irremediable aspecto bibliofílico y un notable comedimiento compositivo. No quiero de ningún modo depreciar el inmenso valor de toda esta literatura, revolucionaria en tantos aspectos, ni desvalorizar la aportación de artistas tan importantes como Max Ernst o Hans Arp, sólo pretendo hacer la crítica formal del libro. No hay ninguna regla, por otra parte, que rija necesidad alguna a la hora de ordenar los factores estéticos en la creación de un libro.

En cualquier caso, el ejemplo del *Coup de dés* mallarmeano no genera en los libros de la vanguardia francesa el eco que quizás cabría haber esperado. Encontramos en el número único de la revista *Cabaret Voltaire*, el famoso poema "L'amiral cherche une maison à louer, poème simultan par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara"³⁸, terminado con una " note pour les bourgeois " firmada sólo por Tzara, donde se hace una mínima historia de la abstracción simultaneísta en poesía. Además de una referencia inicial a los pintores cubistas, Tzara cita el ejemplo de Mallarmé y su reforma tipográfica en "Un coup de dés", de las "paroles en liberté" de Marinetti, de Barzun, de Cendrars y finalmente y de forma especial, el ejemplo de los caligramas de Apollinaire, quien "essayait un nouveau genre de poème visuel (...) plus intéressant encore par son manque de système et par sa fantaisie tourmentée. Il accentue les images centrales, typographiquement, et donne la possibilité de commencer à lire un poème de tous les côtés à la fois". Tzara está pensando sin duda en "Lettre-océan" y ha comprendido la importancia, más allá de lo anecdótico, de estos ensayos y su colaboración en la construcción de un nuevo lirismo. Dice luego de Barzun: "il opposait aux principes successifs de la poésie lyrique une idée vaste et parallèle ". Partiendo de estas referencias, Tzara propone un nuevo simultaneísmo

³⁸ Zurich, 1916. Reproducción facsimilar en la antología de Motherwell (1981: 240).

consistente en dar a cada lector/espectador la posibilidad " de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente etc., restant tout de même dans la direction que l'auteur a canalisée".

Hay en estas palabras de 1916 ciertos puntos de anclaje en los que se sostienen tendencias globales de la nueva poesía. La importancia que en ella tiene el factor espacial o tipográfico, descentralizador, antisucesivo, anti-orden-lógico, no es desdeñable³⁹. Es éste, si se quiere, un elemento más en la desestructuración del lenguaje y en la búsqueda de irracionalidad libertadora que constituyen en realidad la piedra angular (e incluso la piedra de toque) de la vanguardia. Pero a pesar de no ser elemento esencial (en el sentido de insustituible), la "revolución" tipográfica sí juega un papel histórico de importancia. De hecho, la modernidad poética la inician el surrealismo rimbaldiano y los blancos del poema de Mallarmé. El "mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire"⁴⁰ se hace tanto de los huecos, las negritas y los cuerpos de letra del "Coup de dés"⁴¹, como de " plusieurs vocables ", en íntima compenetración. Tras esta apuesta vendrían las de Cendrars y Apollinaire. El poema de Cendrars *La prose du Transsibérien*, con las hojas dispuestas en vertical llegando a una altura de dos metros, con variaciones de color y tipográficas, entremezclado a las sugerencias pictóricas de Sonia Delaunay, fue publicado en noviembre de 1913. La tabla parolíbera "L'anti-tradition futuriste" de Apollinaire fue publicada en *Lacerba* en junio de 1913. De junio de 1914 es su primer y mejor poema visual, "Lettre-océan" y su primera recopilación de caligramas data de julio/agosto de 1914, publicada por la revista *Les soirées de Paris*⁴².

³⁹ Algunos de las poemas parolíberos del futurismo o algunas experiencias visuales de las segundas vanguardias, por ejemplo, plantean el grave problema de la inanidad del contenido. O bien significan el paso de la literatura al arte, a la plástica, aunque a un nivel en ocasiones inaceptable de efectividad estética. Queda esto clarísimo cuando se compara el "Manifiesto intervencionista" del verdadero pintor que era Carrà a algunas obras visuales hechas por literatos. No hay que olvidar, en cualquier caso, que el leit motiv vanguardista de llevar el arte a la praxis vital, de hacer del nuevo arte una actividad vital enriquecedora para todos, conlleva una consideración de la calidad técnica como elemento secundario.

⁴⁰ Cfr. " Crise de vers ", Mallarmé (1984 : 368).

⁴¹ Publicado inicialmente en la revista *Cosmópolis* en mayo de 1897. De forma aislada, en *NRF*, en 1914, en once páginas dobles de 32'5x25 cms. Esta poesía, ¿encontraría su futuro en "rien ou presque un art" (prefacio al poema, [Mallarmé, 1984: 455-456])? Que cada cual piense en lo que hubo, ha habido y hay en el terreno de la visualidad poética. No quiero dejar pasar de todas maneras el hacer una referencia a la obra de Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le harsard. Image* (1969). Primera ed. sobre aluminio (10 ej.), 2ª sobre papel corriente (300 ej.), 3ª sobre papel mecanográfico transparente (90 ej.). Aquí, los versos de Mallarmé, en un libro del mismo formato del original, son sustituidos por rectángulos negros de diferentes grosores siguiendo la tipografía de Mallarmé. Excelente idea pero no del todo original: ya Man Ray en 1924 (en el nº 17, de junio de ese año, de *391*) había publicado un "texto" consistente en líneas de rectángulos negros equivalentes a las palabras de un poema.

⁴² En julio, en la revista, cuatro poemas. En agosto, 5 caligramas aparecerán como plaquette. Cfr. Guillaume Apollinaire (2006). Edición ésta aparentemente facsimilar de la original de 1914. Daniel Grojnowski, editor de la plaquette da, de hecho, poca información útil sobre ella. No aclara cuántos

No podemos dejar de hablar del futurismo en este breve repaso de la creatividad tipográfica. Es bien sabido que se trata del primer ismo importante del siglo, cuyo primer manifiesto se publica inicialmente en francés en *Le Figaro* en 1909. El *Manifeste technique de la littérature futuriste*, también lanzado originalmente en francés, en mayo de 1912⁴³, es en realidad uno de los fundamentos teóricos de peso de la vanguardia histórica en su conjunto, conocido por todos los jóvenes europeos interesados en el arte nuevo y, sobre todo, bien conocido en Francia. En 1913 aparece en la florentina revista de vanguardia *Lacerba*, en dos entregas, el manifiesto *Distruzione della sintasi-Immaginazione senza fili-Parole in libertà*⁴⁴. En la primera, de junio, dice Marinetti bajo la rúbrica "Rivoluzione tipografica": "Io inizio una rivoluzione tipografica, diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano (...) La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò in una medesima pagina, tre o quattro colori diversi d'inchiostro, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra (...) Possibilità della pagina tipograficamente pittorica" (*Lacerba* 1970, a. I: 123). Retoma el epígrafe en la segunda entrega, de noviembre 1913, donde, tras criticar el estatismo preciosista de Mallarmé, afirma que esta revolución se propone "di raddoppiare la forza espressiva delle parole" (*Lacerba*, 1970, a. I: 253). Las nuevas palabras en libertad requieren en ocasiones estructurar-

ejemplares se tiraron realmente ni qué ocurre con la coloración anunciada en el boletín de suscripción lanzado por *Les soirées de Paris* donde se califica la obra de "Album d'idéogrammes lyriques et coloriés". Este tema, del que se habla en el texto del editor, queda luego misteriosamente ocultado ya que los poemas van en negro. Es interesante en cualquier caso poder ver/leer estas piezas en su tamaño original y con la debida *mise en page*. Digamos de paso que en el volumen de Poésie/Gallimard de los *Calligrammes*, el autor es maltratado, ya que "Voyage" y "Lettre-océan" están mal compaginados o si se prefiere, rotos, lo que es increíble e inaceptable. Pienso que de los 19 caligramas que escribió en su vida sólo "Lettre-océan" vale realmente la pena. Los demás son una banal reproducción de objetos sin más atractivo que el de mostrarnos, justamente, el interés de la época por las novedades tipográficas.

⁴³ Marinetti (1912). Llamativo, por lo desagradable del error, es que en la edición recopilatoria a cargo de Luciano De Maria (Marinetti, 1998), en el apartado "Nota ai testi" se diga: "il testo apparve per la prima volta come introduzione all'antologia *I poeti futuristi*, pubblicata nel 1912" (p. CXXIV).

⁴⁴ *Lacerba*, a. I, nº 12, junio 1913 ("L'immaginazione senza fili e le parole in libertà") y a. I, nº 22, noviembre 1913 ("Dopo il verso libero le parole in libertà"). Cfr. la edición en facsímil de la revista (*Lacerba* 1970). Hay que precisar que estos dos artículos, con algún cambio, se reúnen en "Distruzione della sintasi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà", publicado en Marinetti, *I manifesti del futurismo*, Firenze, Edizioni di Lacerba, 1914. En su libro de 1919, de nuevo en lengua francesa, *Les mots en liberté futuristes*, (Marinetti, 1987), el capítulo "Destruction de la syntaxe" corresponde al Manifiesto técnico de 1912. En *Lacerba* a. II, nº 6, 15 marzo 1914, aparece el manifiesto de Marinetti "Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica", donde vuelve a tratarse el tema tipográfico. Se complementa en el número siguiente, a II, nº 7, 1 abril 1914, con "Onomatopée astratte e sensibilità numerica".

Me gustaría subrayar que *Lacerba* fue una de las revistas de vanguardia más importantes. De marzo de 1913 (había nacido en enero) a agosto de 1914 reflejó fielmente el caminar del futurismo, separándose de él desde esa fecha hasta la extinción de la revista en mayo de 1915. Durante ese casi año y medio son numerosos los poemas de "parole in libertà" que la revista publica.

se en "tavole sinottiche di valori lirici" que permitan reproducir diversas líneas sensibles simultáneas o expresar una especial intensidad. Pero estas tablas no son un fin sino un medio, dice Marinetti: "bisogna dunque assolutamente evitare ogni preoccupazione decorativa (...), non compiandosi in giochi (...) di linee intrecciate nè in sproporzioni curiose di caratteri tipografici" (*Lacerba*, 1970, a. I: 253).

Es necesario subrayar la aportación global del futurismo en este sentido. No hay que olvidar que Apollinaire produce sus caligramas y Cendrars su *Prose* bajo la influencia (o tras el conocimiento) del futurismo⁴⁵. Las composiciones parolíferas de los italianos estaban expuestas en el Cabaret Voltaire cuando se funda Dadá. En cuanto al libro, las "palabras en libertad" futuristas produjeron obras clave antes de (o durante) la guerra, como *Zang Tumb Tumb* de Marinetti (1914) o *Bifš+18* de Soffici de 1915⁴⁶.

Continuando este recorrido europeo que puede ayudarnos a comprender con más exactitud la moderación formal del libro vanguardista francés, no podemos no hablar de los rusos⁴⁷. Los diferentes ismos que se suceden o se superponen en la Rusia vanguardista producirán una importantísima obra gráfica en diversos ámbitos. Por lo que al libro respecta, durante los años diez se realizarán verdaderas obras maestras en cuanto a riqueza visual en la composición de la página, como por ejemplo el artesanal *Mirskontsa (Mundoalrevés)* de Krutchonykh y Khlebnikov, ilustrado por Larionov y Gontcharova de 1912 o *Una tragedia* de Mayakovsky y Burliuk, de 1914, con su increíble tipografía. Ya en los 20 subrayaremos las aportaciones a la concepción tipográfica del libro de El Lissitsky con la interpretación de la obra de Mayakovsky *A plena voz* de 1923 o de Iliazd, con su celeberrimo *Lidantiu faram*, publicado en Francia, igualmente de 1923.

La creatividad tipográfica será mucho más perceptible en el mundo de las revistas Dadá⁴⁸ (internacionales, no sólo las francesas) que en el terreno del libro. *391* de Picabia, nacida en 1917, es un claro ejemplo de ello. Fue con el tiempo ganando en

⁴⁵ Cfr. Giovanni Lista, "Entre Dynamis et Physis ou les mots en liberté du futurisme" (AAVV, 1998 : 68 y ss.). En cuanto a la conciencia de estar interviniendo de manera decisiva en la historia de la poesía, dice Marinetti: "la victoire artistique des mots en liberté tranche nettement en deux l'histoire de la poésie humaine, depuis Homère jusqu'au dernier souffle lyrique de la terre." Cfr. Marinetti (1987: 12).

⁴⁶ Realmente, en este libro de Soffici (publicado por La Voce en 1915) sólo su segunda (y última) sección, "Chimismi lirici", es original desde el punto de vista tipográfico. Cfr. la reproducción facsimilar de su segunda edición de 1919 en Vallecchi (Soffici, 2002). La segunda sección ocupa las páginas 71-106.

Tras el paréntesis de la guerra, el libro futurista fue tendiendo hacia el libro-objeto ultra-experimental dando ejemplos fundamentales como *Depero futurista* de 1927 y *Parole in libertà futuriste, olfattive tattili, termiche* de Marinetti de 1932. Para una buena revisión del libro futurista, cfr. Lista (1984).

⁴⁷ Cfr. para los años diez el libro de Susan Compton (1978).

⁴⁸ Cfr. para ver con buena calidad de imagen muchas de las revistas Dadá, la página web *International Dada Archives*, sección "Periodicals". Cfr., por otra parte, el elenco y clasificación (discutibles como toda lista y clasificación) de las revistas Dadá que ofrece Eddie Breuil en su página de internet.

fuerza tipográfica. Paradigmático me parece su número 14 (de 1920) donde Tzara publica su muy especial propaganda de publicaciones Dadá "Une nuit d'échecs gras". Todos los números del *Dada* de Tzara, con sus distintos nombres, me parecen interesantes, sobre todo desde el número tres. Aunque son sin duda más ricos⁴⁹, desde esta perspectiva, los tres números de Der Dada de Hausmann, Heartfield y Grosz (1919-1920) o las entregas de *Merz* (1923-1932) de Kurt Schwitters⁵⁰.

Eddie Breuil en su obra *Typographie Dada*⁵¹, sitúa el punto de verdadero inicio de la revolución tipográfica dadaísta en la preparación del nº 3 de *Dada* (diciembre 1918) y su final en *DadaPhone* (nº 7 de *Dada*, marzo 1920). Afirma que, a partir de este momento, el dadaísmo prescinde de cualquier posibilidad de distracción plástica para que el ataque contra la lengua, la cultura, la literatura y los enemigos ideológicos sea aún más efectivo. La base de su argumentación es que esta "no tipografía" se debe a la voluntad dadaísta, a partir de un determinado momento, de destruir la literatura y la cultura antiguas desde dentro, a través de un grado de mimetismo corrosivo. Idea con la que no puedo estar de acuerdo. En realidad, el autor no explica los fenómenos en profundidad⁵². Uno de sus principales fallos es el hecho de no tocar en absoluto el terreno del libro Dadá. Pretende, a la postre, hacer un discurso global sobre el dadaísmo francés basado en el uso de la tipografía sin decir nada sobre la parte más importante de la producción escrita. Si consideramos la sección más puramente dadaísta de los libros de nuestro corpus, en todos los casos, como ya se ha dicho, se trata de tipografía cercana a cero. Los poemas como las tablas parolibéricas futuristas, como "Lettre-océan" de Apollinaire, como "L'amiral cherche une maison à louer" o "Bilan" de Tzara, salvo en la última sección de *La lune* de PAB y en algún otro caso aislado, no aparecen en ellos. En los libros, los autores dadaístas han elegido ser revolucionarios excluyendo la parte visual. La parte que en ello haya podido tener la voluntad de desmarcarse claramente del trabajo de los futuristas no es, creo, en absoluto desechable. Qué duda cabe de que *tracts*, *papillons*, propaganda variada y revistas se prestaban a un juego tipográfico más libre, y que cuando se trataba del libro, la elección normalmente era la de buscar una indudable pulcritud que afectaba a todos los factores de la edición, no sólo a la *mise en page*.

⁴⁹ En el espacio de un artículo no es posible dar cuenta de todas las innovaciones que esta época de explosión visual aportó al plano de lo escrito. Debería hablar de Moholy-Nagy y de la Bauhaus, dedicar más espacio a Theo van Doesburg o a Hausmann, tratar el tema de las conexiones entre tipografía, publicidad y propaganda, hablar de Rodchenko, de Cassandre, hablar más de los avances técnicos en la impresión, etc, etc.

⁵⁰ Muy formales y nada expresivas topográficamente hablando son revistas muy famosas del periodo como *De Stijl* de Theo van Doesburg o la parisina *Littérature* de Breton, Soupault y Aragon.

⁵¹ *Typographie Dada*, Mémoire de D.E.A de Langue, Littérature et Civilisation Françaises (Université Lyon 2, 2004), estudio basado en las revistas dadaístas. Consultable en internet : fr.perso.univ-lyon2.fr/~edbreuil/Dada/typodada/typographie-dada.

⁵² En general, la argumentación principal de Breuil relativa a las revistas debe ser revisada a fondo, aunque no pueda ser ahora el momento. Es un estudio excesivamente superficial. Un buen ejemplo de la falta de profundidad lo encontramos en la comparación que hace en el capítulo segundo entre Dadá y la estética tipográfica del futurismo italiano y del cubismo.

Hemos visto cómo el carácter exclusivo predomina en estas creaciones con sus tiradas limitadas en papeles de lujo, la inclusión de ilustraciones, en ocasiones originales, y su carácter conservador en cuanto a la tipografía, entendida ampliamente. El componente visual, más potente en Italia o Rusia, en Francia se atempera. El irracionalismo vitalista de la época provocó en determinadas ocasiones el acercamiento a los elementos de la palabra que podían alejarse más del hecho de ser vehículo de un contenido. Disolver el sentido lógico y convencional para crear nuevos órdenes sensibles fue una de las claves de la vanguardia histórica. La distorsión gráfica expresiva y el *bruitisme* o primera poesía sonora fueron instrumentos útiles para tal proyecto. Las formas, el trazo de la letra o el puro sonido, confinados en su papel de servidores de la significación o de la reproducción, tendieron a emerger hacia nuevos planos de rendimiento expresivo. La escasa repercusión de estos esfuerzos en el ámbito del libro francés de estos años no implica un menoscabo de su fuerza transgresora. Ni les resta validez estética de ningún tipo. En Francia el peso recayó casi enteramente en el juego verbal, en las imágenes de la nueva analogía o en la espontaneidad y el abandono de la lógica.

La contradicción que a primera vista se establece entre el carácter antiburgués de la vanguardia y los pequeños lujos tanto burgueses a los que hemos hecho referencia en los libros estudiados, puede resultar llamativa, pero hay que mirar más atentamente. Los poetas vanguardistas son antiburgueses en lo relativo a la concepción del arte, al pensamiento y a la moral. La atracción por el lujo es una realidad aceptada, por lo general, con la mayor naturalidad. Recordemos la famosa fotografía de Picabia y Tzara sentados en un deportivo Mercer, propiedad del primero, y la invectiva que la acompañaba, en el número 2 de *Cannibale*⁵³: "Messieurs les révolutionnaires vous avez les idées aussi étroites que celles d'un petit bourgeois de Besançon"⁵⁴. La contradicción entre el carácter ultraliterario (por el sesgo bibliofílico) de estos libros y el *leit motiv* de la vanguardia consistente en denostar la literatura, puede igualmente, si se quiere, ser salvada. No hay que olvidar que, aunque Tzara en su "Note 14 sur la poésie" (publicada en 1919⁵⁵) diga que la literatura es "dossier de l'imbécillité humaine pour l'orientation des professeurs à venir" o aunque Breton en el *Manifeste du surréalisme* de 1924 afirme que "la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout"⁵⁶, las vanguardias no renunciaron ni a lo escrito en

⁵³ *Cannibale*, nº 2, 25 mayo de 1920, p. 3. Sobre la foto figura en mayúsculas "Mercer 85 hp" (hp es caballos de potencia, en inglés). Puede quizás tratarse del Mercer Series 5 Raceabout, creado en 1920. Aunque en principio, de fábrica, sólo alcanzaba 70 caballos. Los Mercer eran coches norteamericanos de élite por su mecánica y prestaciones y por sus precios, muy por encima del coste normal de los automóviles de la época.

⁵⁴ Recordemos también las palabras de André Breton en *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1985, p. 26: "l'attrait de l'insolite, les chances, le goût du luxe, sont ressorts auxquels on ne fera jamais appel en vain. Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes (...)".

⁵⁵ Tristan Tzara, "Note 14 sur la poésie", *Dada* (1919), n. 4-5, p. 4. El texto figura con fecha al pie de 1917.

⁵⁶ André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, cit., p. 41..

general ni al libro en particular. Buscaron una nueva literatura basada en unos nuevos parámetros vitales, ampliaron y modificaron los horizontes de la escritura, pero sin la pretensión de abandonarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros del corpus

- ALBERT-BIROT, P. (1924), *La lune ou le livre des poèmes*, París, Éditions J. Budry & Cie.
 ALBERT-BIROT, P. (1919), *Larountala*, París, Éditions Sic.
 ARAGON, L. (1921), *Anicet ou le panorama*, París, Éditions de la Nouvelle Revue Française (2 ejemplares).
 ARAGON, L. (1920), *Feu de joie*, París, Au Sans Pareil.
 ARAGON, L. (1924), *Le libertinage*, París, Nouvelle Revue Française (3 ejemplares).
 ARAGON, L. (1922), *Les aventures de Télémaque*, París, Nouvelle Revue Française.
 BRETON, A. (1923), *Clair de terre*, París, Collection Littérature (2 ejemplares).
 BRETON, A. (1919), *Mont de Piété (1913-1919, avec deux dessins inédits d'André Derain)*, París, Au Sans Pareil (2 ejemplares).
 BRETON, A. et SOUPAULT, Ph. (1920), *Les champs magnétiques*, París, Au Sans Pareil (2 ejemplares).
 CENDRARS, B. (1919), *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, París, Éditions de la Sirène.
 ÉLUARD, Paul (1920), *Les animaux et leurs hommes*, París, Au Sans Pareil (2 ejemplares).
 ÉLUARD, P. (1922), *Répétitions*, París, Au Sans Pareil.
 ÉLUARD, P. et ERNST, M. (1922), *Les malheurs des immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst*, París, Librairie Six.
 PERET, B. (1923), *Au 125 du boulevard Saint-Germain*, París, Collection Littérature.
 PÉRET, B. (1921), *Le passager du transatlantique*, París, Collection Dada.
 PICABIA, F. (1919), *Pensées sans langage*, París, Eugène Figuière.
 REVERDY, P. (1918), *Les jockeys camouflés & Période hors-texte*, París, s. éd.
 RIBÉMONT-DESSAIGNES, G. (1924), *L'Autruche aux yeux clos*, París, Au Sans Pareil.
 SOUPAULT, Ph. (1923), *À la dérive*, París, J. Ferenczi et Fils.
 SOUPAULT, Ph. (1920), *Rose des vents*, París, Au Sans Pareil.
 TZARA, T. (1920), *Cinéma calendrier du cœur abstrait maisons*, París, Collection Dada, en dépôt Au Sans Pareil.
 TZARA, T. (1924), *Sept manifestes dada*, París, Éditions du Diorama, Jean Budry et Co.
 TZARA, T. (1918), *Vingt-cinq poèmes*, Zurich, Collection Dada.

Bibliografía general

- AAVV (1998), Poésure et peinture, Marseille, Réunion des Musées Nationaux.
 ÁLVAREZ, M. C. (2000), *El libro manuscrito en Sevilla (siglo XVI)*, Ayuntamiento Sevilla.
 APOLLINAIRE, A. (2006), *Et moi aussi je suis peintre*, Cognac, Le temps qu'il fait.
 BÉHAR, H. (1990), *André Breton. Le grand indésirable*, París, Calman-Lévy.
 BLACKWELL, L. (1993) (ed. orig. 1992), *La tipografía del siglo XX*, Barcelona, Gili.
 BLASSELLE, B. 2004 (ed. orig. 1998), *Histoire du livre*, 2 vols., París, Gallimard.

- BREUIL, E. (2004), *Typographie Dada*, Mémoire de D.E.A., Lyon 2, 2003-2004. Disponible en internet : perso.univ-lyon2.fr/~edbreuil/Dada/typodada/typographie-dada.
- BREUIL, E. (2005), "Vie et mort de la Collection Dada", *Ri.l.un.e.*, n° 3, 65-77. Disponible en internet : www.rilune.org/mono3/Breuil_Histoire_collection_Dada.pdf
- BRINGHURST, R. (1992), *The elements of Typographic Style*, Vancouver, Hartley & Marks.
- BROODTHAERS, M. (1969), *Un coup de dés jamais n'abolira le harsard*. Image, Anvers/Köln, Galerie Wide White Space/Michael Werner.
- CHAPON, F. (1984), *Mystère et splendeurs de Jacques Doucet 1853-1929*, Paris, Jean-Claude Lattès.
- CHAPON, F. (1987), *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France. 1870-1970*, Paris, Flammarion.
- COMPTON, Susan P., *The World Backwards. Russian Futurist Books 1912-1916*, Londres, The British Library, 1978.
- DACHY, M. (2005), *Archives Dada / Chronique*, Paris, Hazan.
- DACHY, M. (2005), *Dada. La révolte de l'art*, Paris, Gallimard.
- ESCOLAR, H. (1988), *Historia del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- ÉLUARD, P. (1968), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- ERNST, M. (1970), *Écritures*, Paris, Gallimard. Edición española (1982) *Escrituras*, Barcelona, Polígrafa.
- FOUCHÉ, P. (1989) (2ª edición revisada; ed. original Bibliothèque de Littérature française contemporaine, 1983), *Au sans pareil*, Paris, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.
- FOUCHÉ, P. (1984), *La Sirène*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine. *International Dada Archive*, Universidad de Iowa (<http://www.lib.uiowa.edu/dada>).
- Lacerba. Firenze 1913-1915. Riproduzione anastatica conforme all'originale* (1970), Roma/Milano, Archivi d'arte del XX secolo/Gabriele Mazzotta editore.
- LABARRE, A. (2005) (9ª ed. ; ed. orig. 1970), *Histoire du livre*, Paris, PUF.
- LE BON, L. (dir.) (2005), *Dada*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition Dada présenté au Centre Pompidou du 5 octobre au 9 janvier 2006, Paris, Éditions du Centre Pompidou.
- LISTA, G. (1984), *Le livre futuriste*, Módena, Panini.
- MALLARMÉ, S. (1984) (1ª ed. 1945), *Œuvres complètes*, ed. de H. Mondor y G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard.
- MARINETTI, F. T. (mayo 1912), *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Direction du mouvement futuriste, Milán.
- MARINETTI, F. T. (1987) (ed. orig. 1919), *Les mots en liberté futuristes*, Lausanne, L'âge d'homme.
- MARINETTI, F. T. (1998) (ed. Orig. 1968), *Teoria e invenzione futurista*, Milán, Mondadori, col. I Meridiani.
- MASSIN (1993) (ed. orig. 1970), *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du VIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard.
- MOEGLIN-DELCROIX, A. (1997), *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France.
- MOTHERWELL, R. (ed.) (1981) (ed. orig. 1951, ren. 1979), *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, Cambridge (Massachusetts) - Londres, Harvard University Press.

- PEDRAZA, M. J. et al. (2003), *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis.
- PERROUSSEAUX, Y. (2003) (ed. orig. 1996), *Mise en page et impression*, Méolans-Revel, Atelier Perrousseaux Éditeur.
- PEYRÉ, Y. (2001), *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, París, Gallimard.
- RAMÍREZ, C. (2003), *Dadá prodigioso*, Sevilla, Fundación El Monte.
- SANOUILLET, M. (1965) (ed. orig. 1951, ren. 1979), *Dada à Paris*, París, Jean-Jacques Pauvert.
- SOFFICI, A. (2002) (ed. orig. 1915), *Biff§+18*, Florencia, Vallecchi.