

45, rue Blomet

Michel Leiris



París, 1930. © Bonney

El número 45 de la calle Blomet de los años veinte (emplazamiento que, junto al del número 45 ocupa hoy día una gran plaza donde una escultura conmemorativa de Joan Miró hace las veces de kiosco de música, muy cerca de un tobogán para los niños y no muy lejos de un terreno reservado a los jugadores de petanca) lo frecuenté únicamente en calidad de visitante –visitante asiduo y ferviente–, al principio sólo de André Masson (que, de entrada, me había deslumbrado, tanto por la riqueza de su espíritu como por el lirismo que impregnaba todo lo que producía, por simple que fuera la temática) y, después, de su compañero Joan Miró, una vez que Masson me presentó a su vecino catalán –por aquel entonces tan oscuro como él– que estaba terminando *La masía*, obra de un realismo minucioso y dotado de intensa poesía. De mi domicilio burgués del distrito XVI me dirigía, se puede decir que cotidianamente, a aquel viejo y humilde inmueble del distrito XV, en el que lindaban, con acceso por el lado derecho de un patio de pavimento irregular, dos estudios que –sobre todo el que Masson ocupaba con su mujer y su hija pequeña tenía un aire mucho más bohemio que el de

Miró, siempre impecablemente ordenado por aquel soltero poco adinerado pero extremadamente cuidadoso que lo habitaba– significaban para mí unos lugares donde, confiado en que se me aceptaba (me parecía) a cualquier hora sin que mi presencia turbase para nada el trabajo creador que daba un sentido a los días de quienes a él se consagraban, veía desaparecer las fronteras entre arte y vida, como si hubiera sido admitido a compartir el pan de esas familias de saltimbanquis (plasmadas en varias obras antiguas de Picasso), cuya miseria irisa un encanto mágico. Descubrimiento capital para un muchacho cuyas aspiraciones poéticas hasta entonces apenas habían rebasado el nivel de una ilusión que, con toda seguridad, puede causar angustias, pero no comprometer la existencia.

Ciertamente, gracias a una relación familiar –la esposa del músico Roland Manuel era casi prima mía– yo ya tenía relaciones algo más que ocasionales con algunos profesionales de las artes y de las letras. Pero, en realidad, sólo conocía bien a dos o tres, y ninguno de ellos pertenecía a mi generación. (Max Jacob, uno de los pilares de la «vanguardia» y autor del libreto de *Isabel y Pantalón*, la ópera cómica del marido de mi casi-prima, era al que más admiraba y quería). Esta diferencia de edad, aunque ellos nunca pensasen en aprovecharse de ella, levantaba entre nosotros una barrera que impedía la verdadera camaradería, de manera que, antes de mi llegada a la calle Blomet, recibí algunas ayudas que nunca olvidaré, pero ningún compañero que avanzase conmigo por el camino que esperaba que me condujera a una supuesta Tierra Prometida. Gracias a André Masson –que enseguida me abrió sus puertas de par en par y que, tan sólo unos años mayor que yo, se encontraba en la postura ideal para convertirse en mi maestro y preceptor– dejé, de un día para otro, de sentirme como un joven principiante al que buenamente se quiere ayudar, e incluso gratificar con la más franca de las amistades, pero que todavía no es más que un aspirante, no alguien con quien se va a la par, y a quien, al menos en los primeros tiempos, se debe llevar de la mano.

El itinerario que en octubre de 1922 tenía como última etapa el 45 de la calle Blomet, aparece hoy ante mis ojos como una especie de viaje iniciático, comenzado en Saint-Benoît-sur-Loire, con su basílica románica de ecos gregorianos y su monasterio benedictino desprovisto de todo valor arquitectónico. En casa de Max Jacob que, huyendo de Montmartre y de las tentaciones de la gran ciudad había encontrado refugio cerca de los monjes de Saint-Benoît, coincidía con dos jóvenes que, como yo, le habían conocido en París e iban a visitarlo a su retiro: Jean Dubuffet



París, 1933. © Man Ray

y Roland Tual. Con el segundo, más sosegado que el primero, simpaticé de inmediato. Regresamos juntos y, dejando a Dubuffet prolongar su visita, pasamos la velada en Orléans a la espera del tren que nos devolvería a París. Conversamos apasionadamente y pude apreciar con cuánta poesía sabía hablar Tual de la poesía, prueba del extraordinario don verbal que poseía (del que con el tiempo tuve confirmación) y que hacía de él algo más que un conversador brillante: una especie de narrador oriental o de rapsoda que, virtualmente, relataba lo que acababa de ocurrirle, lo que había presenciado recientemente, o los rumores de que se había enterado –cosas verdaderas, cosas exageradas o cosas absolutamente inventadas– con una locuacidad tan rica en matices que hacía creer que, cuando se decidiera, escribiría maravillas –cosa que nunca hizo, al menos abiertamente, sabiendo (siempre lo pensé, con razón o sin ella) que esperábamos tanto de él que sus escritos, fuese cual fuese su contenido, no harían más que decepcionarnos. Recuerdo que, aquella noche, Tual me reveló, re citándolo con exaltación, el poema en el que Tristan Tzara, con imágenes conmovedoras, se sorprende de que, después de la muerte de Apollinaire, la naturaleza continúe igual; y también recuerdo nuestro momento de éxtasis en un puente,

contemplando las profundidades nocturnas del Loira, motivo propicio de abundantes comentarios. Sin embargo, el principal acontecimiento de aquella velada fue que Tual me habló de su amigo Masson, un hombre que (añadiré, a mi vez, pensando en los dibujos eróticos evocados por mi interlocutor) generaba en metamorfosis edénicas los cuerpos que enmarañaba y todo lo que pintaba o dibujaba; en fin, un hombre al que tenía que conocer sin falta.

Por mediación de mi acólito Tual eso ocurrió al día siguiente, o casi inmediatamente después de nuestro regreso, y pronto me convertí en asiduo de la calle Blomet y adquirí confianza, hasta tal punto que llegó un día en que el estudio de Masson no fue sólo el lugar al que iba a contemplar las bellas cosas allí realizadas y a conversar con su autor, sino que también para mí se convirtió en un lugar de trabajo. Fue allí donde escribí, en su mayor parte, los poemas del libro *Simulacro*, editado por Kahnweiler, con litografías de Masson y firmado con nuestros nombres emparejados, pues quería mostrar que, concebidos en el ambiente de ese estudio e impregnados tanto de las obras como de los propósitos del inquilino de la casa, representaban, más que una serie de textos ilustrados luego, el resultado de una casi-colaboración.

A través de André Masson no sólo me relacioné con Joan Miró (cuyo nombre, posteriormente, iría asociado al mío en varios libros, como el realizado con Masson después de la publicación del opúsculo firmado por ambos), sino también con escritores que, como yo, eran habituales del 45 de la calle Blomet: Antonin Artaud (con su aspecto físico intemporal de actor capaz de encarnar a Orestes, Hamlet, Woyzeck y otros reflejos de la inquietud humana); Georges Limbour (gran lírico con maneras de romántico inglés y perfil de Till Enlenspiegel o de protagonista del *Motín del Bounty*); Armand Salacrou (con aspecto de Pierrot lunar); así como –más episódicamente– con el funambulesco poeta americano Evan Shipman, ferviente aficionado a las carreras de caballos, enemigo de las carreras al galope y escandalizado por las carreras de obstáculos. En compensación, fui yo quien, un poco más tarde, introdujo a Georges Bataille, entonces dedicado a la numismática, disciplina que estaba muy lejos de poder satisfacerle, y cuyo aspecto elegantemente burgués no reflejaba en nada su espíritu violador de tabúes.

Quien hoy en día contemple o lea lo que unos y otros pintamos o escribimos, quizá tenga dificultades para percibir en qué se basaba nuestra unión, o incluso para saber cuáles eran nuestras cualidades; y ni yo mismo sabría decirlo, pues el hecho es que, de 1922 a 1928 (cuando, después de que Miró se mudase en

1927, Masson dejó la calle Blomet para instalarse en la avenida Ségur, en una casa más confortable, pero con fama de ser visitada por duendes, como si hubiera sido preciso que, de una manera u otra, en las condiciones de su vida, estuviera siempre presente un toque de romanticismo) el 45 de la calle Blomet no fue simplemente el lugar en que coincidían algunos jóvenes intelectuales, cada uno con su particular vocación, sino que representó una especie de hogar donde –por encima de las diferencias individuales– reinaba un cierto estado espiritual, ciertamente difícil de definir y que de ningún modo implicaba la adhesión a unos dogmas que, de alguna manera hubieran constituido nuestra carta de presentación.

En verdad, todos estábamos marcados por la revolución cubista y lo que en el plano literario representaba más o menos lo mismo, herencia a la que, por distintos conceptos, teníamos que dar un valor. A este respecto, nos encontrábamos en una situación análoga a la de quienes se agruparon en torno a André Breton en 1924, cuando lanzó el *Manifiesto Surrealista*. No obstante, nuestra posición, aunque semejante, no era exactamente la misma y, de hecho, en nuestro caso apenas podemos hablar de una «posición», ya que no nos sometíamos a ninguna afirmación teórica.

Masson ejercía un ascendiente moral sobre todos nosotros, seguramente debido a su inteligencia, a la inimitable transparencia de sus obras, cuyas líneas melódicas (con acentos de tenora dando vida a una sardana que le oía tararear a menudo mientras trabajaba) parecían siempre revelar, más que describir, su cultura, dominado por el entusiasmo nietzscheano y por los filósofos presocráticos; a su temperamento apasionado (no exento de humor) y a la dura y penosa prueba sufrida en la guerra del 14-18 –experimentada por aquel muchacho entonces sin sentimiento nacionalista alguno, pero que estimaba que no debía eludir una experiencia semejante–, que le afectó gravemente, tanto física como moralmente. Sin embargo, al contrario que Bretón, nunca hizo esfuerzo alguno por adoctrinar a quienes le rodeaban. Con toda seguridad –y sus escritos posteriores lo prueban– era un investigador lúcido, que reflexionaba sobre los problemas de su arte, problemas que discutía de buen grado con amigos pintores de orientación distinta a la suya, como Juan Gris, André Beaudin y su esposa, Suzanne Roger, artistas a los que habría que añadir –entre otras relaciones fraternales que Masson tuvo en esa época a Jean Dubuffet (entonces en su primer período pictórico, que siguió el intermedio durante el que tuvo que ocuparse del negocio de su padre), así como Elie

Lascaux (a quien se debe el único documento iconográfico que existe sobre el antiguo 45 de la calle Blomet: un cuadro que muestra a Masson, con aspecto andrajoso, atravesando el patio de vuelta a su casa, en cuyo flanco aparece un modesto urinario). André Masson jamás tuvo el propósito de elaborar una doctrina, a pesar de que su estudio –y no como Miró, poco locuaz y que, en la calma de su taller, trabajaba con obstinación y sin prisas, siguiendo el camino que tan lejos le llevaría– fue para todos nosotros un lugar privilegiado de discusión que hubiera podido convertirse ¿quién sabe? en el crisol de una nueva escuela, si nuestro anfitrión hubiera tenido ambiciones de liderazgo.

En 1924, Artaud (recién publicada su *Correspondencia con Jacques Rivière*), Masson (cuyo cuadro *Los cuatro elementos* había llamado la atención de Breton) y Miró (que, con su *Tierra labrada* daba el viraje decisivo a su obra con esplendorosa brillantez), así como Tual y yo, nos adherimos al surrealismo, movimiento en el que Limbour ya estaba metido, pero con tales reservas que –deliberadamente– se había abstenido de ponernos en contacto con Breton y su entamo, con la intención de (como más tarde escribió) «preservar la milagrosa armonía del grupo de la calle Blomet». ¿En qué similares puntos de vista se basaba esa armonía entre jóvenes que no eran, desde luego, ningunos santos, y además, cada uno con su marcada personalidad? En ambos extremos creo poder situar a los dos hombres de teatro: Artaud el actor y Salacrou el dramaturgo; el primero, realizando su trabajo con pasión, pero que, esencialmente, se consagraba a resolver la crisis de identidad, que tanto le atormentaba, a través de la expresión poética; y el segundo, con un interés por la poesía pintada o escrita similar al de sus compañeros y con una misma concepción del trabajo, pero haciéndolo de una manera más accesible a un público amplio. Por lo tanto, por diferentes que fuéramos, existía una tonalidad común, basada (me parece) en un deseo apasionado de lo maravilloso, en unas ansias de romper con la realidad cotidiana o, en todo caso, de transformarla. No tratábamos, al menos en principio, de innovar por innovar, ni de revolucionar lo que fuera. Rechazábamos, explícita o implícitamente, los valores que nuestros educadores nos habían infundido –trabajo, patria, familia–, pero no por ello teníamos una mentalidad política, y la investigación poética, directamente o mediante la actividad artística, era el único modo de vida que nos parecía aceptable; además, nos complacía sacudirnos el yugo de las reglas lógicas y de las restricciones morales que la sociedad nos imponía... aunque sólo fuera con la imaginación. Contra la influencia de esa cultura encorsetada que intentábamos superar con nuestras

obras, Masson se comportaba con la vitalidad ya manifestada cuando, siendo soldado, fue herido y hospitalizado y expresó con tanta vehemencia su absoluta repugnancia por la civilización occidental que le tacharon de loco. Limbour, más apartado, encontró pronto una salida, sirviéndose de su trabajo de profesor de filosofía para poder pasar en Albania la primera de sus largas estancias en el extranjero.

Tual, sedentario él, marcó las distancias practicando, con paradójica amabilidad, una especie de dandismo en el que se mezclaban el donjuanismo intelectual con el espíritu mitificador; mientras que Salacrou, sin armar demasiado escándalo, se tomaba grandes libertades con el teatro tradicional. Artaud se mostraba tan intransigente en sus opiniones sobre la forma de interpretar del actor que resultaba casi imposible que los escenógrafos le dirigieran. Miró, incluso antes de emanciparse totalmente, pintaba de una forma que no respondía en absoluto a los gustos de la época. El desenfreno y el juego eran dos de las armas de Bataille, mientras que yo –que por aquel entonces aún no había encontrado mi complemento en la etnología– me limitaba a elucubrar sobre la manipulación del lenguaje y sobre mis sueños nocturnos, para obtener no sé qué revelación metafísica que, al menos momentáneamente, me liberase de mis angustias. Por diversas razones, todo esto demuestra que en la calle Blomet no nos dejábamos llevar por el conformismo y que, tanto en éste como en otros aspectos, coincidíamos con quienes pensaban que el surrealismo era el único sucesor admisible de Dada.



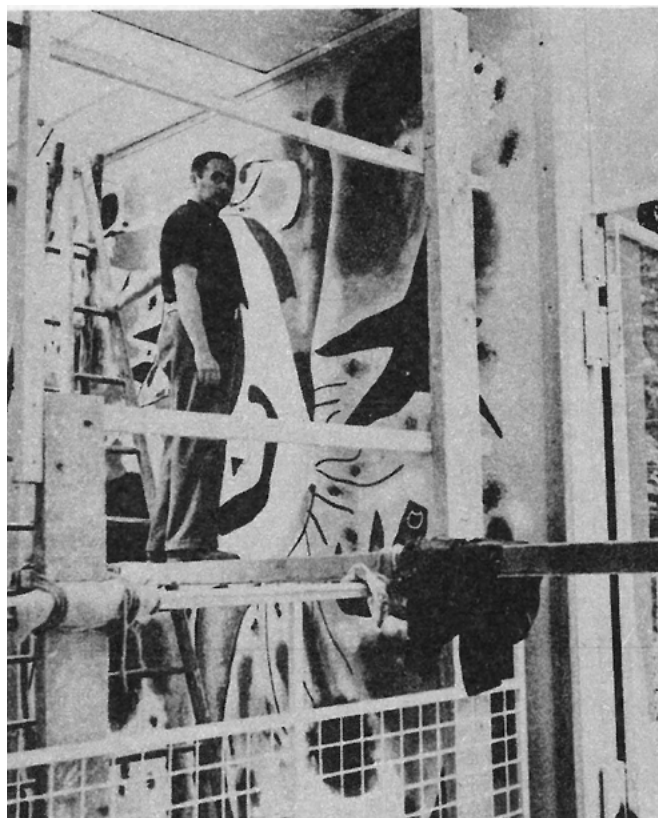
Con André Breton

Con todo, existían algunas diferencias que en ningún caso parecen haber desaparecido. Un manifiesto maravilloso e irracional basado en proposiciones insólitas y como caído del cielo (dicho de otra manera: lo «maravilloso» típicamente surrealista), no era lo que queríamos los de la calle Blomet, al menos, al principio. Lo que en realidad pretendíamos era una reforma de los elementos de la realidad con obras liberadas de convencionalismos y en las que lo imaginario se llevaba la mejor parte, pero realizadas de manera que pudieran satisfacer nuestra sensibilidad hacia la belleza formal. Cualquier cosa que hiciésemos, y por lejos que nos llevara el libre desarrollo de nuestra imaginación, la preocupación por la composición era siempre nuestro parapeto: por temerarios que fuesen a veces los juegos de contrastes y armonías en los que se concretaban nuestras invenciones, era necesario que los resultados se sostuvieran por su propio pie y –siendo, en gran parte, fruto del automatismo– tuvieran una coherencia comparable a la de un organismo vivo o a la de una estructura musical. Masson, y también Miró eran (y continúan siéndolo, cada uno a través de su propia evolución) unos artistas plásticos que, aún persiguiendo metas más allá de las estrictamente pictóricas, no olvidaban las enseñanzas de sus predecesores y sabían muy bien que la pintura es un arte tanto manual como mental.

Además, podíamos encontrar lo «maravilloso» allí donde no se producía ninguna ruptura de amarras, y así fue como, aún manteniendo diferentes posturas, reconocimos como a uno de los nuestros –y durante bastante tiempo– a un escritor católico muy poco conocido por aquella época y que nos trajo Max Jacob: Marcel Jouhandeau, quien, en sus textos de gran pureza clásica, conseguía elevar ciertos aspectos de la vida provinciana a niveles de mito y, en su vida, tenía el don (que muy pocas personas poseen) de suscitar encuentros únicos.

Si Masson se declaraba abiertamente influenciado por Nietzsche, en Miró se revelaba cierto paganismo no formulado, corolario de su apego visceral a la tierra catalana. Como nota general me parece que quien hubiera querido interpretar en términos religiosos nuestras distintas formas de pensar y obrar, no hubiera dejado de observar que no sólo la poesía, bajo todas sus formas, tenía para nosotros un valor que no es excesivo calificar de sagrado, sino que también, apasionados por la música y la danza, embriagándonos placenteramente y calibrando (incluso antes de iniciarnos en el conocimiento de Freud) la importancia del deseo carnal, una de las grandes claves de la vida y de toda actividad artística, nos comportábamos, en más de un aspecto, como si

un Dios, sombrío y alegre a la vez, de la especie de Dionisio, hubiera dominado secretamente a aquellos ateos que en realidad éramos. Este ateísmo que situaba la búsqueda de lo poético por encima de todo, llegando a ella por distintos caminos, y que representaba para nosotros una forma de escapar de las limitaciones, nos distinguía –sólo en cuestión de matices– de los que, antes, se habían proclamado surrealistas. Por lo tanto, era lógico que se produjera la fusión que Limbour juzgara indeseable.



Trabajando en «Le faucher» para el pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, 1937.

Hoy ha pasado más de medio siglo desde que, a lo que se puede llamar –muy por aproximación– el cenáculo de la calle Blomet se viera privado de su base material, debido a la partida de Masson, que se produjo después de la de Miró. ¿Cesó por lo tanto de existir? Sí, si consideramos que, faltos de un lugar de encuentros que ni siquiera habían sido preparados, no podía ocurrir otra cosa más que una relativa dispersión. Y no, si se tiene en cuenta la tendencia –o el conjunto de tendencias– que siguió representando, pues la absorción casi total de nuestro grupo por el surrealismo, no se tradujo en una pura y simple asimilación ni tampoco impidió la continuación de amistades a complicidades, por encima de la línea trazada entre los que pertenecían y no pertenecían al movimiento. De cualquier modo podemos estimar que desde la época en que el 42 de la calle Fontaine (donde vivía Breton) y la plaza Blanche (con el café Cyrano) se convirtieron en puntos de reunión para la mayoría de los que –sin institucionalizarse de ninguna manera– constituían el cenáculo cuya eclosión había visto el barrio de Vaugirard, su historia se confunde, aproximadamente, con la del surrealismo, sus impulsos y sus desgarros.

Traducción de David Fernández

Source: *Revue de Musicologie*, 1982, T. 68, No. 1/2, *Les fantaisies du voyageur*. XXXIII Variations Schaeffner (1982), pp. 57-63.
Published by: Société Française de Musicologie

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/928278>