



RAÛL GARRIGASAIT, *El fugitiu que no se'n va.*

Santiago Rusiñol i la modernitat, Edicions de 1984,
2018.

«Rusiñol és un personatge potent que ha quedat folkloritzat», em va dir un amic quan li vaig explicar que ara em dedicava a estudiar-lo. L'artista que es passejava amb carro per Catalunya en companyia de Ramon Casas, el senyor que col·leccionava ferros vells, el burgès que un bon dia va dir a la dona «Baixo a fer un cafè» i va fugir a París. Són fabulacions i mitges veritats que, si més no, han impedit que la figura de Santiago Rusiñol caigués en un oblit total.

Mentrestant, les dues mil sis-centes pàgines atapeïdes de la seva obra completa dormen un son tranquil. La majoria de les seves peces teatrals no s'han tornat a representar. Els seus quadros, tot i que veuen passar molta gent en museus de prestigi, no sé si reben gaires mirades atentes. El seu temple consagrat a l'art, a la poesia i als ferros, el Cau Ferrat de Sitges, té una presència sòlida, sí, i les seves creacions han sigut objecte d'alguns estudis competents, però Rusiñol encara és un nom replegat sobre si mateix, un artista amb qui rarament s'entaulen diàlegs.

Aquesta situació contrasta amb la força i la riquesa que Rusiñol va aportar a la cultura de la seva època. Quan era jove tothom el va reconèixer com un capdavanter, i en la seva obra hi bategaven les tensions del moment: l'art preciosista hi xoca amb la vivor de la prosa popular, la burgesia amb les vides marginals; s'hi entrellacen el materialisme i l'espiritualitat contemplativa, s'hi enfronten les aspiracions modernes i el primitivisme, i la violència, l'Estat i els diners hi assetgen la llibertat. [...] Rusiñol és una reserva d'art i literatura que espera apagada. Es pot revifar en qualsevol de nosaltres.

[...]

Rusiñol compartia amb Ramon Casas i el gravador Ramon Canudas un apartament al Moulin de la Galette de Montmartre. De tant en tant hi passava l'artista polifacètic Miquel Utrillo. Era un temps de descobertes, la millor època del Rusiñol pintor. Allà van conèixer la bohèmia original.

En aquell submón parisenc s'intentava convertir l'estètica de l'art per l'art en una forma de vida. L'escriptor Théophile Gautier havia escrit que el lloc més útil d'una casa era la comuna, i que l'art, si no volia ser vulgar, havia de ser

bellament inútil; si es proposava reforçar el seny i la moral dels burgesos, emancipar els desafavorits amb una doctrina o ser una mera font de diners, es feia instrument i es rebaixava. Els bohemis assajaven en el pla de la vida la mateixa inutilitat que glorificava Gautier; l'assajaven amb la pobresa i l'excentricitat, amb aquella existència que semblava que s'aguantés amb pinces. Però el cos vol menjar, i la vida bohèmia sempre havia d'arribar a compromisos amb les necessitats bàsiques i els diners. Per això no podia fer més que vorejar l'impossible.

Paradoxalment, la bohèmia també era l'espai on la societat burgesa feia l'assaig general de l'individualisme modern. El món que es creava arran del desballestament de l'antic règim era una olla a pressió: mentre es fundaven noves institucions disciplinàries, implacables i tentaculars —presons, escoles, hospitals, mitjans de comunicació—, es difonia la idea que l'home modern és o ha de ser lliure, individualment lliure. Com més endins de la gent es ficava l'Estat amb les seves lleis, més autònom es representava l'individu. La societat moderna constava alhora de grans estructures coercitives i d'un individualisme que semblava que ho hauria de disgregar tot. L'economia de mercat

l·ligava aquests dos pols amb una eficàcia prodigiosa. Els bohemis representaven —també en el sentit teatral del terme— l'extrem de l'individualisme, aquell individualisme que aparentment ja no acatava els preceptes de la raó burgesa. Així, es podien pensar que restaven al marge de tot, i en alguns casos era cert, però també constituïen un element estructural, necessari, de la societat moderna naixent. De fet, aquella vida despresa prefigurava el capitalisme d'avui i la seva precària classe creativa.

Més que un lloc de repòs, doncs, la bohèmia era tensió i frustració. S'hi reflectien els malestars del moment: l'ordre burgès que necessitava el desordre, l'art que volia desentendre's de tot, el fàstic i la fascinació de l'èxit social, les angoixes de convertir-se en un individu únic. La bohèmia es trobava sempre en la transició imperceptible entre l'existència marginal i la integració simbòlica o econòmica: era un cos estrany i propi alhora.

Tots els bohemis ho sabien o ho sentien, això, i al capdavant el teatre podia tornar-se insuportable. Un bon dia, cansat, Erik Satie va abandonar Montmartre i es va instal·lar a Arcueil, dos quilòmetres al sud de París, un

suburbi més barat i tranquil, per consagrar-se a allò que li importava de debò, la seva música.

En aquell món que explorava els límits de la societat moderna, Rusiñol i Casas hi portaven les seves pròpies tensions. Eren dos burgesos barcelonins que havien deixat de banda la vida burgesa, dos artistes rics que exploraven en comú un territori desconegut, però els seus camins havien sigut molt diferents.

El 1882, quan l'escultor Enric Clarasó va presentar a Rusiñol un noiet de setze anys que es deia Ramon Casas i estudiava pintura a París, Casas ja feia vida d'artista. Fill d'un indià que s'havia enriquit a Cuba, no havia hagut de suportar el pes d'haver de continuar el negoci familiar i s'havia pogut lliurar a la seva vocació. L'hereu Rusiñol, en canvi, descendent d'empresaris tèxtils de Manlleu, estava atrapat entre les seves aspiracions i les expectatives de la família. Després de perdre la mare i el pare als vint anys, va quedar sota la protecció vigilant de l'avi Jaume, que el volia posar al capdavant de l'empresa. Santiago pintava, l'avi ho sabia, però ningú no en treia conseqüències.

Rusiñol tenia la necessitat de dir que no, però no volia o no

sabia fer-ho. Als vint-i-cinc anys es va casar amb Lluïsa Denís, bojament enamorat; s'imaginava una vida de passions refinades entre obres d'art, com un somni immune a les servituds del món. Al cap de no res es va trobar vivint amb la sogra, i ben aviat va néixer la Maria, la criatura innocent que era impossible no estimar i que per això turmentava el pare; ara les hores que dedicava a l'art i als amics es van convertir en un problema familiar. Quan la filla tenia dos mesos, va morir l'avi. Dividit entre els deures socials i les seves aspiracions íntimes, Rusiñol havia de tenir llavors una estranya sensació de tristesa, alliberament, subjecció, angoixa. Si no havia vist mai amb il·lusió la possibilitat de portar el negoci familiar, ara s'adonava que tampoc no estava fet per ser pare ni marit. «La lluna de mel és el pitjor temps del matrimoni. Són els assaigs de la comèdia on es tenen de lligar els caràcters. L'estrena ve en tenir el primer fill. El fracàs pot venir a qualsevol hora», va escriure més tard. Rusiñol va començar a preparar la fugida. Proveït del sentit de la responsabilitat econòmica que havia mamat de petit, va constituir amb el seu germà Albert la societat Rusiñol Hermanos i va signar davant de notari l'autorització perquè la seva esposa pogués disposar lliurement dels béns que posseïa. Albert es faria càrrec de

la fàbrica tèxtil. A Santiago, l'herència de l'avi Jaume li permetria dedicar-se a l'art.

El primer que va fer va ser anar-se'n tot sol a Granada, a la Granada vista amb els ulls orientalistes de Marià Fortuny, on de nit, a l'Alhambra, el va captivar el vigor vibrant del cant flamenc. Després van venir el carnaval fastuós de Niça, la ciutat de Pisa amb els frescos del *Triomf de la Mort*, l'Olot de l'admirat Joaquim Vayreda, el monestir ruïnós de Poblet, dipòsit de glòries nacionals i recordatori de la desolació pacient que ho arrasa tot. El 1889 va fer un viatge llegendari amb carro per Catalunya, acompanyat de Ramon Casas, un episodi carnavalesc i artístic, ple de teatralitat, font inesgotable d'anècdotes reals o imaginàries. Rusiñol pintava quadros cada cop més densos i expressius i vivia més i més endins de l'art. Alhora, col·laborant amb la premsa, s'anava descobrint una veu literària que es nodria d'humor, melangia i militància estètica. A l'últim, desfets del tot els lligams amb la família, se'n va anar a París. S'hi va estar sis anys amb interrupcions, entre el 1889 i el 1895: l'època de la seva eclosió pictòrica.

Sobre Montmartre, «que és com si diguéssim un Hostafrancs de París», Rusiñol va escriure que s'hi feia de

tot: «Lo més bo com lo més dolent, lo més noble com lo més baix, troben aquí un aire tan amic per la millora o pitjora dels intents, que tot hi arrela que és un gust». En aquest barri hi veia una «mandra fosca, una mandra que no es contenta d'estar en vaga, sinó que té de mantenir-se amb refinaments *fin de siècle*»; era la mandra dels «ganduls mansos, bohemis avergonyits, gent que, faltats del nostre sol, viuen de la seva *bonaombra*; artistes errats de camí i literats que en són per vacuna, sense ser-ne de naixença; invàlids joves, esguerrats d'esquena, que somien el repòs universal d'aquesta vida, mentres esperen, fumant, el definitiu de l'altra». L'humor de Rusiñol li permetia distanciar-se d'aquest món però també acostar-s'hi, perquè l'autoironia feia part de la bohèmia. Aquella forma de vida consistia a apartar-se de les convencions respectables i alhora a ser conscient de les misèries i les ridiculeses de la vida excèntrica; a fer un gest heroic com si fos de broma o a fer una broma com si fos una heroïcitat.