

La paradoja del Aduanero

Manuel Rodríguez Rivero

1 julio, 2006

Una tarde de 1908. La escena tiene lugar en un taller del Bateau-Lavoir, el inmueble de la empinada rue Ravignan, en Montmartre, que desde finales del siglo XIX alberga a una abigarrada población de artistas y literatos de la nueva bohemia. Algunos son extranjeros. Como Pablo Picasso, ya muy alejado del «realismo» representativo (*Les demoiselles d'Avignon* es de 1907) y que está inmerso en la tarea de inventar el cubismo analítico con su amigo Braque, «como dos montañeros atados juntos». El pintor malagueño es, precisamente, el organizador de un banquete-homenaje al que acuden figuras conocidas en los círculos de vanguardia: Guillaume Apollinaire y su «musa», la pintora Marie Laurencin, con quien el poeta está viviendo una relación tumultuosa, la escritora norteamericana Gertrude Stein y su amante (y casi esclava) Alice Babette Toklas, los escritores y críticos Max Jacob, André Salmon y René Dalize, los pintores André Derain y Georges Braque, la compañera del anfitrión Fernande Olivier (que nos dejaría en *Picasso y sus amigos* una crónica de aquella tarde) y algunos marchantes y coleccionistas.

Y, por supuesto, el homenajeado, Henri Rousseau, el «aduanero» (como lo bautizó su paisano Alfred Jarry), un pintor ya mayor al que todos dicen admirar y del que Picasso ha comprado recientemente uno de sus cuadros ingenuos que tan poco tienen que ver con los planteamientos de ese grupo de

pintores que vive de espaldas a la Academia. Entre otras cosas, porque esos artistas revolucionarios se oponen ostensiblemente a los pintores que admira el viejo Aduanero: William-Adolphe Bouguereau, Jean-Léon Gérôme, Gustave Boulanger y el resto de la denostada tropa academicista y orientalista –los llamados *Pompier*– que, a esas alturas del nuevo siglo, ya tienen contados los días de su prestigio popular.

Pero nada es lo que parece. Rousseau, que empezó a exponer en su cuarentena, y que desde entonces no ha dejado de hacerlo en los sucesivos Salones de los Independientes, tuvo que soportar durante años el desprecio o la displicencia de críticos y artistas, que se negaban a considerar colega a aquel tipo con aspecto de tendero e incapaz de pintar de acuerdo con unas leyes de representación que estaban vigentes desde el Renacimiento y que, en sus grandes rasgos, nadie había puesto en cuestión hasta el cubismo. Y, sin embargo, aquel artista aficionado fue uno de los primeros en saludar conscientemente la Modernidad: su autorretratopaisaje de 1890 incluye en su alocada perspectiva una temprana imagen de aquella torre metálica de Eiffel erigida un año antes para la Exposición Universal y que pronto se convertirá en icono pictórico de los nuevos tiempos. Un pintor que, al mismo tiempo, y como su contemporáneo el fotógrafo Eugène Atget, se complace en reflejar un París –y un mundo– condenado a desaparecer.

Los jóvenes que homenajean al Rousseau con vino y música en el legendario «banquete» de 1908 experimentan hacia el pintor sentimientos ambiguos. Admiran en él al autodidacta que muestra un modo de hacer cercano al de las artes populares –las estampas de Épinal– y «primitivas» que tanto interesan a los más audaces (Picasso colecciona máscaras africanas). Reconocen en Rousseau a un magnífico colorista capaz de emplear hasta cincuenta tonos de verde en sus exuberantes junglas inventadas, como la que aparece en *La encantadora de serpientes*, el cuadro que había pintado recientemente por encargo de la madre de Robert Delaunay. Para ellos, el Aduanero es un excéntrico de puro convencional. Su carrera de empleado de fielato, su matrimonio, sus hijos, su viudez, su republicanismo francmasón y patrioter, su no pertenencia a ninguna tendencia o camarilla, incluso sus pequeños «asuntos» de carácter económico con la Justicia: todo eso hace de él, muy a su manera, un personaje pintoresco. Y, por eso mismo, suscita su interés.

Pero, al mismo tiempo, perciben que Rousseau no es del todo uno de los suyos. Aunque simpatiza con lo que hacen los jóvenes, sus gustos están anclados en el pasado. Pertenece a otro tiempo. Por eso reconocen en él a un artista de la ruptura en la que también están los reunidos en el Bateau-Lavoir, pero que, al contrario que ellos, no está ligado a ninguna nueva teoría o camarilla estética. El propio Aduanero, halagado por el homenaje de sus amigos, sabe que entre ellos es un extraterritorial, a pesar de la famosa frase que le espeta al Picasso que ha dado un paso más hacia delante descomponiendo al sujeto de sus pinturas en mil planos: «Tú y yo somos los más grandes; tú en el género egipcio, yo en el moderno». Rousseau intentó toda su vida conseguir un reconocimiento que le fue esquivo hasta el final, y que sólo obtendrá plenamente a partir de su revalorización por Breton y sus amigos, que vieron en él a un «surrealista a pesar suyo» de la misma estirpe que, por ejemplo, El Bosco o Arcimboldo o Blake. La reciente exposición retrospectiva *Rousseau, junglas en París*, que ya ha podido visitarse en la Tate Modern y en el Grand Palais, y que podrá verse desde este mes en la National Gallery de Washington, favorece una nueva mirada sobre un artista que, a pesar de la leyenda puesta en marcha por Apollinaire, pintó sus selvas y sus animales exóticos a partir de las

imágenes de otros, o de los modelos «en vivo» que le brindaban las «estufas» o la casa de fieras del Jardin des Plantes o las vegetaciones del Luxembourg. Los documentos incluidos en la exposición muestran cómo Rousseau se inspiraba y elegía sus modelos también en las ilustraciones de las revistas que popularizaban y enfatizaban los aspectos más «exóticos» o llamativos de lejanos territorios colonizados por el imperialismo europeo.

Pero Rousseau es, a su modo, un visionario. Sus selvas de estudio, con sus animales congelados en un gesto y rodeados por una vegetación hipertrofiada que se diría el escenario del conflicto eterno entre la luz y la sombra, parecen inspiradas en un delirio onírico. Uno puede imaginarse con cierta facilidad qué intentan Picasso o Braque cuando componen/descomponen una mandolina y al músico que la toca, pero es difícil meterse en la cabeza del Aduanero mientras proyecta y plasma una a una las hojas de las plantas irreconocibles que rodean al tigre sorprendido en la selva por la tormenta, la melena del león que pasa junto a la «bohemia» dormida en el desierto, la figura paradisíaca que calma con el sonido de su flauta a las serpientes de la jungla.

Quizá Rousseau sólo intentaba abrir un camino de escape hacia un mundo encantado y muy distinto del que estaba transformándose a paso de gigante ante sus ojos de burócrata reluciente. Un mundo al que se aferra con su pintura, como se aprecia en sus paisajes del París pueblerino y suburbano. Por eso, lo verdaderamente notable de esa exposición retrospectiva preñada de fantasía, de color y de silencio es la oportunidad de constatar cómo esos cuadros ingenuos e «inocentes» han llegado a convertirse para nosotros en un emblema de la Modernidad a la que, empecinadamente, daban la espalda. El sueño, parece decirnos Rousseau desde su colorista jungla de mentira, es lo único que puede aliviarnos.