

Santos Torroella: el crítico como poeta

–Para empezar podríamos recordar los orígenes de su trabajo como crítico de arte.

–Aunque no conocí a Picasso personalmente, mi primer artículo fue sobre él, en el diario *Las Noticias*, de San Sebastián, donde estaba destinado mi padre como funcionario de aduanas. Se titulaba «Picasso, ABC de las artes». Yo tenía diecisiete años y acababa de entrar en la universidad. Era muy joven. Comencé con Picasso y de alguna manera le considero mi padrino en la crítica de arte, porque yo creo que pertenezco a la generación del 27, que se inició precisamente con el descubrimiento de Picasso. Es un primer artículo que puede parecer ingenuo, pero que señala un punto de partida: la conciencia de que para dedicarme a la crítica de arte debía comenzar por saberme a Picasso de memoria.

–Exactamente ¿cuál es la función del crítico?

–El crítico tiene un papel relativo –incluso excesivo– frente al verdadero protagonismo del artista. Por eso el crítico no debe tener aquella actitud de tiempos pasados, cuando era una especie de juez que decidía qué era bueno y qué era malo. Para mí, la función crítica ha sido siempre la de un aprendiz. No necesitas criticar, lo que necesitas es dar a conocer, hacer entender. Aquel criterio del crítico como un censor hace tiempo que ha decaído, porque la libertad creadora, que es la gran institución de la estética contemporánea, ha desplazado a la crítica dogmática. Para mí, la mejor definición de la crítica de arte es la que da Aldous Huxley en su ensayo titulado *Music at night*: el crítico no es el que se sitúa como un policía o un juez ante una obra de arte señalando qué ha de hacer el artista, sino el que acompaña al espectador hasta la obra de arte, y lo deja solo para que trate de entenderla. Me parece que ésta es una posición más válida que la crítica dogmática y pedante. Llevar al público hasta la obra de arte quiere decir aproximársela, en el sentido de favorecer su comprensión el máximo posible.

–La crítica de arte se relaciona, obviamente, con la naturaleza de la obra que se hace actualmente y que ha perdido la noción de obra bien hecha. Esta obra es difícilmente valorable en términos de bueno y malo. ¿Le faltan al crítico registros y parámetros de valoración?

—Es un hecho evidente, real, que existe aquello que antes se llamaba una tabla de valores. Ahora bien, cuando se ha ampliado el fenómeno de la creación, ha entrado también una serie de factores nuevos que continuamente se han de tener en cuenta. No te puedes guiar por unos valores estéticos que predominaban en una sociedad en la cual no habían aparecido ni la bomba atómica ni la electricidad, ni la gran industria ni tantos otros factores de la vida contemporánea. La crítica, pues, ha de ser receptiva de cómo repercuten los valores reales de la vida en la estética. Una estética sorda a su tiempo no es válida. Es decir, creo que la crítica se ha de hacer siempre en función de los valores estéticos, pero también de los valores sociales y económicos de cada época. Un crítico debería ser siempre un hombre muy formado, no solamente a través de libros de estética y filosofía, sino por aquello que Eugeni d'Ors llamaba con tanto acierto «las palpitations de los tiempos», que son los valores que mueven los sentimientos y las fuerzas colectivas e individuales, aquello que en definitiva refleja la vida cultural de la época. La civilización no se mide únicamente por los valores estéticos. La única regla artística válida es que la obra sobresalga como algo vivo, acorde con los hechos de su época.

—Este planteamiento es bastante abstracto porque los puntos de referencia se difuminan.

—No, porque las «palpitations de la vida» quiere decir el sentimiento, quiere decir lo individual, quiere decir vivir con unas determinadas emociones. Ahora bien, con esto de las palpitations y las emociones se ha de ir con mucho cuidado. Porque la tendencia que quizás ha marcado más la contemporaneidad —después de un período más estructural del cubismo hasta la abstracción geométrica— ha sido el fenómeno contrario, el expresionismo. Y con el expresionismo entendido en el mal sentido de grito, de la protesta por la protesta, se ha de ir con mucha cautela porque ha habido un exceso, en virtud del cual se ha perdido aquello a lo que antes se llamaban «valores». Se ha conseguido que ahora todo sea válido, y siendo todo válido, es muy difícil negar el valor de una obra, cuando el artista puede decirte: «No, no, es que yo lo siento así». Puede ser válido individualmente, pero pensamos que la cultura es siempre un fenómeno colectivo, que representa todo lo que siente y piensa la colectividad. Un fenómeno individual sólo puede darse en el caso del genio, que lo es justamente porque representa de manera ejemplar toda una época de la sociedad.

—¿Qué críticos le han interesado?

—Para mí, desde una perspectiva histórica amplia, los verdaderos fundadores de la crítica de arte moderna —moderna no quiere decir contemporánea— son Diderot y Baudelaire. Los fundamentos de la crítica surgen cuando se crean en Francia los «Salones», y con ello la aparición de un

tipo de escritor que hacía reseñas de este gran acto social. Yo he tenido –y tengo– pasión por Baudelaire desde muy joven: primero por su poesía *Les fleurs du mal*, después por *Mon coeur mis à nu*, un pequeño diario íntimo que mucha gente desconoce. Baudelaire y Diderot exaltan la belleza moderna, que no es la misma que la antigua. Y en la belleza moderna es en la que se inspira d’Ors cuando habla de «las palpitaciones del tiempo». De joven también me influyó mucho Benedetto Croce (la cultura catalana y la italiana son hermanas). Hay un libro que influyó decisivamente a mi generación, la de la República: *Conceptos fundamentales de la historia del Arte*, de Wölfflin, que tradujo Lafuente Ferrari. También Ortega y Gasset fue muy importante para mí, porque Ortega –más como filósofo del arte que como crítico– tiene grandes aciertos, tanto en su libro sobre Goya, como en el de Velázquez. Las reflexiones, por ejemplo, que tiene sobre el mar en *El Espectador* son estupendas.

–Tengo la impresión de que Eugeni d’Ors ha sido también uno de sus referentes.

–Sí, para mí ha sido un gran maestro del pensar con claridad. Me enseñó, especialmente, a procurar fijar unas normas, que no eran rígidas como en la Academia, sino de acuerdo con «las palpitaciones del tiempo». Ha sido en parte mi maestro, aunque Eugeni d’Ors copiaba muchísimo, pero con mucha finura e inteligencia. Esto de «las palpitaciones del tiempo» viene de la belleza moderna. En este sentido, la belleza no es una cosa eterna e inamovible, sino que es el torrente de la vida, algo que fluye continuamente, y cada momento tiene la belleza que le es propia. También su famosa idea de la «santa continuidad» y la de que «todo lo que no es tradición es plagio» la tomó de Nietzsche, de una frase de éste según la cual lo que no es tradición sólo es «origen», en el sentido de que todavía no es más que principio no desarrollado plenamente. Lo que pasa es que d’Ors tiene la gran inteligencia, la sensibilidad de revestir las ideas ya conocidas con una forma muy adecuada y sugestiva. Porque todo puede explicarse siempre mejor, puede ser dicho mejor, y Eugeni d’Ors tenía una gracia increíble para reformular ideas. Yo lo conocí muy pronto, en 1933, en unas conferencias en la ciudad de Valladolid que servían para subvencionar un famoso viaje universitario a Grecia. Una de las conferencias fue de Eugeni d’Ors y conservo un gran recuerdo de ella. Se titulaba «Los misterios de Eleusis y el eón femenino». Me siento discípulo suyo, le he admirado muy profundamente y yo, por mi parte, estoy muy orgulloso de la consideración que revela la amable dedicatoria que me puso en un ejemplar de su libro *Tres horas en el Museo del Prado*.

–¿Y qué piensa de los críticos contemporáneos?

–Tanto en Madrid como en Barcelona ha habido y hay buenos críticos. Lafuente Ferrari fue durante un tiempo crítico de arte en la *Gaceta Lite-*

raría y era un crítico excelente. Manuel Abril, que escribía en *El Sol* y en *Blanco y Negro*, hacía unas críticas ejemplares. Estaba Juan de la Encina, el conocido crítico vasco, que tiene además un *Goya en zig-zag* de sumo interés. Y Ángel Sánchez Rivero, a quien Xènius consideraba su heredero, pero que murió muy pronto. De hecho, existe una buena tradición tanto en el País Vasco como en Cataluña. Las culturas autónomas, por decirlo de alguna manera, son pródigas en críticos y tratadistas de arte notables. En Cataluña sobresalió en su tiempo Raimon Casellas, cuya temprana exposición de la teoría y la técnica del impresionismo sigue siendo válida hoy. Inmediatamente después de Casellas citaré a Joan Sacs (pseudónimo de Feliu Elias), un hombre que es más bien tradicionalista pero que cuando presentaba un fenómeno como el cubismo lo abordaba de lleno. Joan Sacs, perteneciente a una familia de fabricantes de Sabadell, era también pintor y además un experto en arte oriental, cerámica china y japonesa, un verdadero sabio. Cuando me preguntan quién me ha influido, señalo a Joan Sacs, quien, por añadidura fue el primero en publicar monografías en un sentido moderno, como las de Simó Gómez, un pintor de Poble Sec, Martí Alsina, Nonell y Vayreda, mientras escribía crítica periodística en la prensa diaria. No lo conocí personalmente, pero sí a su familia, que me dejó muchos de sus papeles originales e inéditos.

—*Es curioso pero no ha mencionado a ningún crítico estrictamente contemporáneo.*

—Bien, un crítico más cercano, con el que polemiqué mucho, es Alexandre Cirici. Era un gran crítico y cuando murió escribí un artículo titulado: «Mi estimado enemigo Cirici», donde recordaba que yo me metía siempre con él. Pero le tenía una gran consideración, y él raramente me replicaba. Tiene un libro realmente bueno que es *Picasso antes de Picasso*, además de la gran recopilación de artículos sobre el arte de la Cataluña de su tiempo, con opiniones acertadísimas que hoy son fuente de consulta imprescindible. Su debilidad era que tenía vocación de líder, vocación política, y siempre quería imponer criterios con una rigidez y un talante más bien dictatoriales. Junoy lo explicaba de una manera muy gráfica: «Cirici parece el que cuenta» refiriéndose al envaramiento y la seriedad del que en la sardana cuenta los pasos y marca el ritmo. Pero Cirici era muy agudo, muy astuto, y tenía una convicción que considero básica: se puede llegar a la crítica del arte sólo por el concepto, por el pensamiento y por el conocimiento histórico, pero si, además, se conoce la práctica de las artes, de aquello que pasa por la cabeza y el alma del artista cuando trabaja, ya se ha ganado mucho. Y Cirici, como Feliu Elias, también pintaba y «sentía» el oficio de pintor.

—*Uno de los aspectos más valiosos de su análisis de la obra de Dalí, y en general, en toda su obra, es su interés positivista por el rigor de los datos.*

–Bien, como he dicho, yo estudiaba derecho en Valladolid. Pero también me inscribí en el Seminario de Arte y Arqueología, que dirigía el rector de la universidad, Cayetano Mergelina, y que se celebraba por las tardes. Allí también salía con mis compañeros a hacer excavaciones, investigaciones, incluso recuperamos un monumento de gran importancia, *El Retablo de Olmedo*, de Berruguete, que ahora se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. En definitiva, el seminario me dio una formación como historiador, y yo entiendo que el crítico debe tener una formación disciplinar dentro del mundo de las artes. No se puede ser taxativo, porque hoy en día la aproximación no estrictamente académica a todas las grandes cuestiones hace que sea perfectamente válido el hombre, la persona o el intelectual que de una manera intuitiva penetra en los valores estéticos, y los sabe aplicar y comunicar a los demás. Pero yo, por mi formación, he creído siempre que la aportación disciplinar es muy importante para la persona que ha de hablar de arte. Creo mucho en aquella anécdota del viejo Camón Aznar, cuando en unos exámenes un alumno le decía: «Escuche, señor presidente, que yo tengo una teoría importante sobre el gótico», y el profesor le respondió: «Ah, muy bien, muy bien... pero dígame una cosa: ¿de qué época es la catedral de Burgos?». «Pues... no sé, no caigo». «Bueno, pues, cuando lo sepa, venga usted y explíqueme su teoría».

–En este sentido, hay un aspecto de Santos Torroella que está relacionado con su manera de entender la crítica: su coleccionismo de libros, de documentos, como instrumento importante para su trabajo.

–Sí, tengo una biblioteca importante, pero es muy global. No creo en los especialistas unilaterales: toda la cultura está interrelacionada, y por eso mi biblioteca tiene tanto obras de creación como de narrativa, de poesía, muchos libros de filosofía y de religión. Siempre me ha interesado mucho la lectura de los clásicos religiosos: Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Santa Catalina de Siena, San Francisco de Sales. Me han interesado mucho porque se mueven dentro de una profundidad del alma que encuentro sublime. Mi biblioteca incluso tiene un pequeño rincón de ciencia. Me han interesado las ciencias físicas, sobre todo las que han tenido más repercusión en toda la cultura general, como el pensamiento de Einstein, la ecuación de materia-energía, y todas las ideas básicas de la geometría no euclidiana. Pero me he acercado a ella modestamente, con humildad, procurando más bien captar su esencia.

–¿Y los manuscritos y las fuentes documentales? Usted ha tenido un gran afán por los documentos. Me parece que ha sido muy importante para desarrollar su carrera.

–Sí, como crítico y como escritor sobre arte, he procurado siempre que mi trabajo fuera documental, que tuviera un valor documental: de ahí proviene esta especialidad mía, de escritos de artistas, de epistolarios, de

originales inéditos, etc. Creo que hay una aportación importante en mi publicación de las cartas de Dalí a Lorca, de Miró a Dalmau, de Dalí a Foix, o las de René Crevel a Gala, todas ellas con estudios previos y profusamente anotadas.

–Usted ha subrayado que, efectivamente, trabaja sobre fuentes documentales de primera mano. Ahora bien, esta metodología, este gusto por el documento, tiene sus razones...

–No se puede trabajar si no es así. Un documento tiene un valor acreditativo de algo que ha sucedido en el arte, la poesía, donde sea. Por tanto, si has de hacer una labor de historiador, de conocedor, de divulgador, te has de basar en testimonios referentes. Porque un documento es exactamente como un testimonio que puede hablar en nombre propio de lo que ha sucedido. Es decir que yo no concibo un trabajo de arte –por muy contemporáneo que sea– que no se haga por medio de un documento, ya que uno no puede conocer a todos los protagonistas.

–Usted también es poeta.

–Me considero, sobre todo, poeta.

–¿Tiene esto alguna relación con el ejercicio de la crítica?

–Creo que sí. Evidentemente cuando haces una crítica de arte es porque crees que tienes algo que decir, porque crees que has penetrado en algunos rincones del arte que no se conocen normalmente. Análogamente, la poesía es justamente expresar, con una forma rítmica de escritura, estos escondrijos, estos secretos de la vida que normalmente pasan inadvertidos. Es lo que habitualmente se llama «inspiración»: el descubrimiento de aspectos íntimos de la vida que normalmente no se conocen.

Jaume Vidal Oliveras