

NOE CANJURA



Porvenir

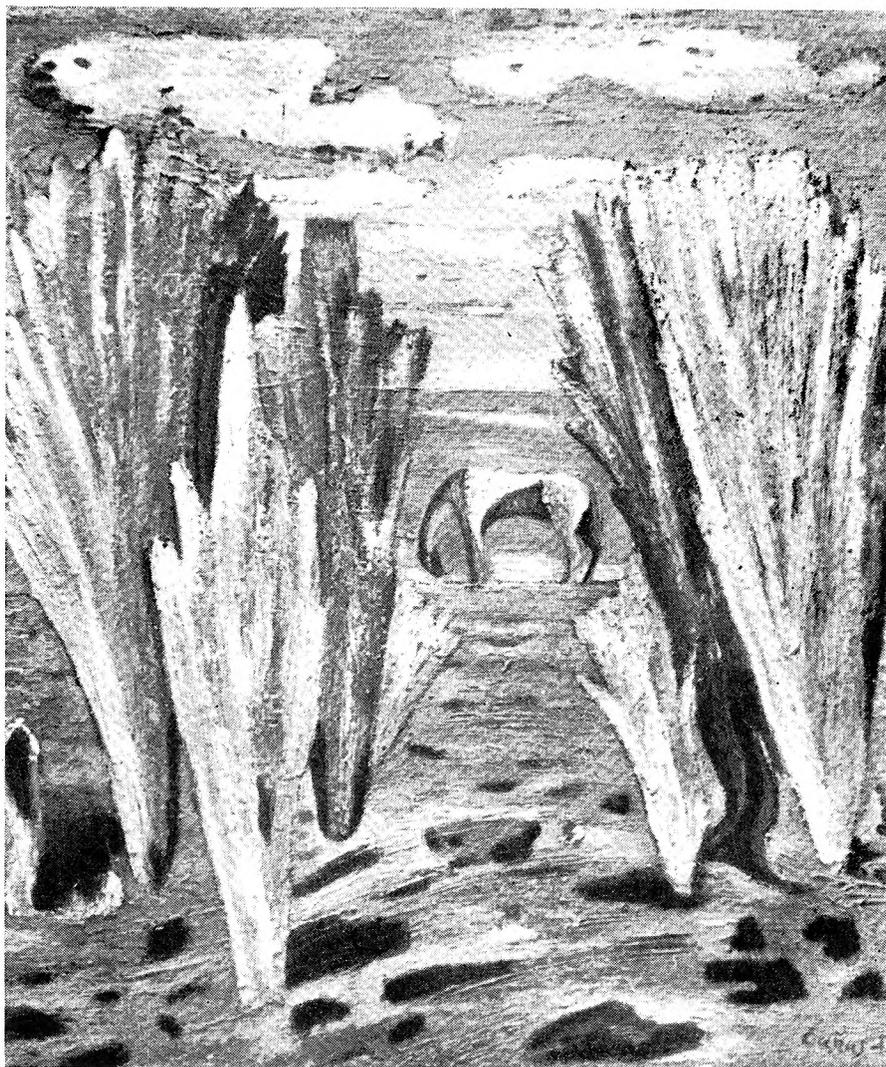
Paisaje con luna





JULIA DIAZ

Familia



CARLOS AUGUSTO CAÑAS

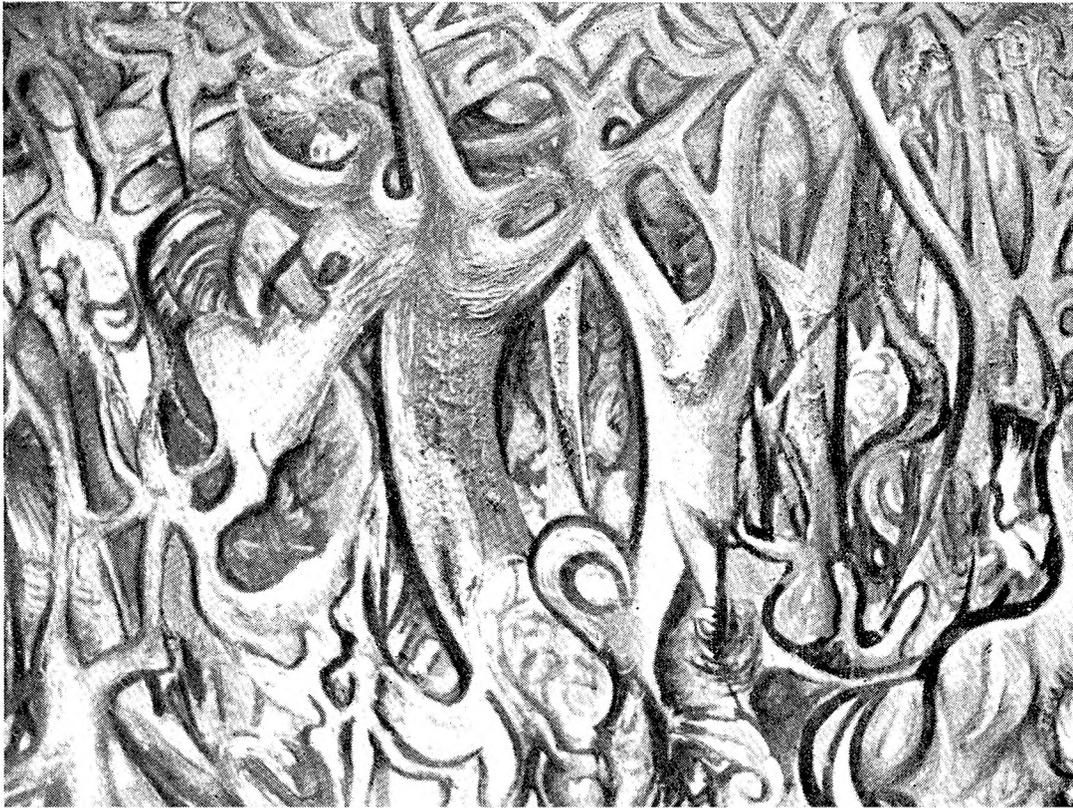
Paisaje con caballo.

RAUL ELAS REYES



Familia

Selva



CUATRO PINTORES SALVADOREÑOS EN MADRID

POR

RODOLFO BARON CASTRO

REYES • CAÑAS • DIAZ • CANJURA

Exposición celebrada en

GALERIAS BUCHHOLZ

(Calvo Sotelo, 3. MADRID)

del 5 al 23 de diciembre de 1950.

LA pintura, en El Salvador, es un arte reciente. Ignoro si la investigación podrá acarreamos a este propósito alguna sorpresa, pero aun en tal caso no nos hallaríamos sino ante una excepción. Las pocas obras de mérito que El Salvador pudo albergar durante el período de gobierno español—y de las que no quedan sino escasos ejemplares que están urgiendo un examen cuidadoso—son todas ellas, sin duda alguna, de procedencia foránea. Solamente florecieron las artes menores—a tono con la realidad de un pueblo que resolvía la dura ecuación entre el hombre y la tierra—, y de aquella época no nos quedan otras muestras de su temperamento artístico que las salidas de manos artesanas, adiestradas desde los tiempos prehispánicos. Unicamente la arquitectura—entre las artes grandes—alcanzó cierto esplendor, si bien en constante y decidida pugna con las calamidades sísmicas, empeñadas en deshacer en pocos minutos la paciente labor de los alarifes coloniales, y en forma reducida, la escultura—la imaginería, exactamente—, que nos dejó siquiera un nombre digno de admiración: el de Silvestre Antonio García, fallecido en 1807.

Así, pues, el arte pictórico salvadoreño arranca de una figura decimonónica: la de Francisco Cisneros. Nacido en San Salvador en 1825, abandona el patrio lar en plena mocedad, instalándose

en Francia a partir de 1842, donde adquiere notoriedad cierta. Su vida tiene mucho de novelesca. Penetra en los más cerrados círculos parisinos, goza de la amistad de Napoleón III y se ve enredado más tarde en aventuras que le hacen conocer el infortunio. A partir de 1858 halla cobijo para su arte en la Cuba española, donde fallece, veinte años más tarde, siendo director de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro. Mas, si su nombre encabeza la lista de los pintores salvadoreños, ha de reconocerse que su influencia, en el ambiente artístico de su patria, fué prácticamente nula.

No es cuestión de hacer un recorrido de los nombres que en el filo de los siglos pasado y actual han cultivado en El Salvador la pintura. Dentro de un cuadro general del arte hispanoamericano, muy pocos ofrecen positivo interés. Valen en el marco local, por lo que representan de esperanza, de lucha, de anhelo pujante, tantas veces agostado por la indiferencia de un medio escasamente propicio. Las decenas iniciales del siglo actual nos ofrecen ya algunos valores dignos de específica mención. Dos de ellos—Miguel Ortiz Villacorta y Alberto Imery—, aunque formados en Europa, realizan casi toda su labor en el nativo lar, apenas sin contacto con los ambientes artísticos extranjeros y principalmente faltos de la indispensable emulación que apareja la lucha creadora.

Otros valores surgen llenos de vigor y decididos al combate: Pedro de Mathéu Montalvo—la más brillante realidad del arte salvadoreño en nuestros días—, en camino parejo al de Cisneros, es decir, desvinculado de la tierra natal, habiendo realizado toda su obra en Europa. En actitud similar—aunque consagrado al dibujo—, Toño Salazar, primero residente en Europa y actualmente en la América del Sur. Un poco posterior, cronológicamente, José Mejía Vides, a quien corresponde el mérito indisputable de haber buscado, dentro del ambiente propio, una temática que se nos aparece nueva, por poco tratada, o que fué tratada admirablemente por grandes maestros extranjeros, como el alemán Max Vollmberg o el español Joaquín Vaquero.

Mas para buscar una fecha, en la cual datar el impulso actual de la pintura salvadoreña—prometedor en extremo—, hemos de situarnos en esos años que bordean el de 1921, primer centenario de la Independencia. Poco antes, Vollmberg recorre El Salvador y capta en óleos y acuarelas sus típicos paisajes, sus pueblos y ciudades, mostrando las huellas de las mordeduras sísmicas, sus labriegos indios y mestizos, sus patios llenos de luz y de color.

En 1920, Ortiz Villacorta funda una Academia, de la cual salen unos cuantos jóvenes con un bagaje de técnica y de ilusiones. En 1921, Mathéu hace su primera exposición individual en París y la Prensa francesa elogia justamente la obra de este mozalbete salvadoreño, presentada ya por una firma de sólido prestigio: la de Francis de Miomandre. A partir de entonces, el impulso es decidido, y si no podemos decir estrictamente que haya una *pintura salvadoreña*, al menos hay ya *pintores salvadoreños* que no habrán de descorazonarse ante las dificultades de la empresa.

La Escuela Nacional de Artes Gráficas—pese a su plural actividad docente—encauza vocaciones artísticas y logra, bajo la diestra dirección de Imery—no ha mucho fallecido—, frutos de indisputable mérito. Los diversos viajes de Joaquín Vaquero a El Salvador influyen directamente en el ambiente pictórico del país, dando además a conocer en España sus temas, que trata con singular maestría. No puede dejar de mencionarse su magnífico y fuerte óleo titulado *Petates*, presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1932, uno de los primeros en los que deliberadamente el gran pintor español construye una temática salvadoreña. Hemos de agregar, en esta sucinta relación de actividades artísticas, la desarrollada por un valioso pintor español, Valero Lecha, quien funda en 1935, en San Salvador, una Academia que ha sabido abrir nuevos y amplios horizontes a la juventud salvadoreña.

Lo anterior confirma, sin esfuerzo, lo estampado al principio de este artículo, es decir, que la pintura de El Salvador es un arte reciente. Los pintores salvadoreños muestran, sin duda, el flanco descubierto de su juventud. Sobre ésta podremos señalar las influencias que han recibido, y, sin excesiva dificultad, precisar cuánto hay en unos o en otros de francés, de español, de italiano o de mejicano. Mas, quien vea el trasfondo, hallará en ellos algo temperamental, inconfundible, que no diré sea *lo salvadoreño* específicamente (no podríamos definirlo en Arte), pero sí algo que se evade de la influencia directa y que va a enraizarse con el sentimiento de lo propio.

Ahora bien: esta pintura, ateniéndose limpiamente a su valor plástico y sin importarnos su trayectoria o su lucha, ¿ofrece interés? ¿La encontrará el español, el francés, el italiano, el mejicano, en cada caso, como mejor o peor de lo que se hace en su país, pero como algo normal y corriente? ¿Descubrirá en ella ese fondo temperamental a que antes me refería? Si así no fuera, es evidente

que esta pintura podrá tener importancia, pero no ofrecería ningún mensaje especial a sus contemporáneos.

Esto es lo que concretamente interesa averiguar. La prueba, recentísima, nos la ha dado la exposición de cuatro pintores salvadoreños en la Galería Buchholz, de Madrid, en diciembre del pasado año. Julia Díaz, Raúl Elas Reyes y Noé Canjura, tres de los expositores, proceden de la Academia Valero Lecha, de San Salvador, y se hallan pensionados en París. Carlos Augusto Cañas se formó en la escuela de Imery y reside actualmente en Madrid. Ninguna de las telas presentadas por ellos ha sido pintada en El Salvador. Lo de los tres primeros es fruto de su trabajo en Francia, y lo del cuarto, en España. Los temas, cuando no abstractos, son en su mayoría europeos. Ciertamente, es muy aventurado tratar de encontrar un substrato hispanamericano en la interpretación de un puente de París o de unas barcas de Bretaña. La precisión del tema nos exige claramente de la busca de ese ser íntimo que obligue a estos pintores a dar una nota especial. Si el cuadro es bello y sugerente, si su técnica nos satisface, si el conjunto, en suma, llama a nuestro espíritu, no hemos de pedir más. Pero tres de ellos (Reyes, Canjura y Cañas) presentaron algunos cuadros que no tenían una temática salvadoreña real, valga decir, directamente captada del ambiente, pero que, a través de la distancia, tenían un nostálgico valor de añoranza. Y aquí, súbitamente, aparecía con toda entereza ese algo común que los hermana, ese modo de sentir, hecho del recuerdo de una tierra caliente, de un ambiente soleado, de una Naturaleza exuberante que en cualquier sitio, en medio de las mil influencias de escuela, les habla con una voz que sólo ellos saben percibir y que los lleva insensiblemente a mezclar los colores en forma peculiar.

El director general de Bellas Artes, marqués de Lozoya, con su agudeza de excelente conocedor, dió en la exacta definición al decir que las telas en los que pintaban motivos propios parecían salidas de mano distinta. Tan así que, de no figurar en el catálogo bajo los mismos nombres, podrían perfectamente atribuirse a otros autores. Esto prueba justamente que el camino temático puede conducir al gran logro de una pintura con características propias y, por tanto, portadora de un mensaje, por íntimo y profundo, henchido de universalidad.

El movimiento pictórico salvadoreño, que arranca de 1921, tuvo la virtud de iniciar un impulso, cabalgando las imaginaciones juveniles. Los pueblos dormidos de la montaña; la gama multicolor

de los boscajes, húmedos y ardientes al par; el nostálgico encanto de los viejos templos coloniales, truncos de torres, arrancadas por el zarpazo de los terremotos; suave umbría de los patios tapizados de verdes intensos; las gentes del pueblo, barro cocido en la epidermis y lustroso azabache en el cabello; en suma, el país entero estaba allí, tendido entre sus volcanes y mirando al cielo con los ojos de sus lagos, aguardando que le despertara el pincel.

Las técnicas, las tendencias, las escuelas pueden hallarse en Europa o en otros rumbos del Nuevo Mundo; pero la temática sugerente, capaz de llegar al sentimiento más íntimo, queda en el solar nativo. Lejos de mí la idea de pensar sólo en una pintura local que, por el camino de lo formulario, acabaría por precipitarse en el *pastiche*. El peor sendero para los pintores salvadoreños sería el de trocar una temática virgen por otra amanerada y falsa. En buena hora, por tanto, todas las inquietudes universales y todas las audacias de escuela, pero sin desoír la voz interior, que ha de impulsarles a sincronizar el más profundo latido de sus pechos con el mejor color de sus pinceles.

Y me excusaría de haber pergeñado las consideraciones precedentes—sin otro valor que el de su sinceridad—, de no estar cierto que mis compatriotas Julia Díaz, Raúl Elas Reyes, Noé Canjura y Carlos Augusto Cañas, los dos primeros nacidos antes, y los dos últimos, después, de aquel año crucial de 1921, están dentro de la esperanzadora línea de posibilidades a que me refiero, y también —y esto es muy importante—dentro de la mejor línea de realidades. Los treinta años que tiene de vida ese impulso—acaso sea excesivo llamarle *movimiento*, por su carencia de unidad—habrían sido estériles de no proporcionarnos, entre los pintores jóvenes, valores como los que recientemente han merecido el elogio de la crítica madrileña a raíz de su exposición colectiva en la Galería Buchholz. El Salvador parece haber superado definitivamente la etapa de los grandes artistas solitarios—Cisneros, Mathéu, Toño Salazar—, expatriados justamente para salvar su mensaje de arte. Esta pléyade inquieta a la que pertenecen los cuatro pintores que motivan estas líneas es prenda segura de un futuro mejor. Un futuro en el cual, para el mundo del arte, no pase ya inadvertida esa diminuta pincelada que, para marcar el sitio de El Salvador, trazó la historia en el planisferio.

Rodolfo Barón Castro.
Legación de El Salvador.
Covarrubias, 1.
MADRID.

Para dar al lector nuevos datos que le acerquen al espíritu creador que anima a estos cuatro nuevos pintores salvadoreños, damos seguidamente una cuádruple nota autocrítica, donde cada artista va exponiendo las aspiraciones últimas de su pintura y los fundamentos estéticos que le apoyan en la creación.

CARLOS AUGUSTO CAÑAS

La pintura, en su concepto fundamental—línea, forma, color—es y será siempre la magia donde todas las criaturas—sean éstas los objetos cotidianos o simplemente el hombre—deberán sufrir una metamorfosis, ya sea dentro de la insuficiencia actual de ciertas manifestaciones del seudonaturalismo o también en el gran laboratorio donde fermentan de continuo los ingredientes del vanguardismo.

Por esta razón — mar abierto del arte — la pintura actual tiene ante sí el campo ilimitado de las formas, en el cual—dentro de la múltiple capacidad humana de recibir y expresar las emociones íntimas en relación a los objetos—se va dando o, mejor dicho, descubriendo poco a poco los misterios del arte al que «habita el secreto y el sentido de las cosas». Tal es una de las causas fundamentales de la singularidad o sorpresa de los resultados de la pintura.

Claro que todo esto no es, ni mucho menos, el resultado de la busca de eso que el indiferente llama «cosas raras, absurdas y deshumanizadas». Este resultado—por llamarlo así—no es el

producto de una máquina intelectual al servicio del repugnantismo o de la deshumanización, esto es, algo sencillo, dentro de la complejidad en que nos movemos. Es algo así como si soñáramos o, dicho más claramente, como situarnos en el arranque de las cosas artísticas, en la subjetiva evasión de las cosas por las cosas mismas, hacia la formación del arte. Desde luego que sus consecuencias serán humildemente humanas, hechas a la propia medida del hombre ante la Naturaleza y sus problemas espirituales.

La pintura, en lo que fué y en lo que ahora es, no tiene más solución que ésta: la pintura por la pintura. Obedientes a tal concepción, los pintores actuales, en su generalidad, se han despojado de lo histórico y lo anecdótico, para ir a las raíces escondidas de las formas, y después recrear y recrearse en ellas, dentro de su contenido plástico, que es el único sentido de realidad en lo formal de la pintura.

Vaya a lo antes expuesto el ya clásico ejemplo de la manzana. Si cuando se pinta una manzana no se le hace una fotografía, la manzana, la pobre manzana, deja en el acto de ser lo que fué en su forma original. Sin embargo, la rea-

lidad plástica es otra. La manzana no ha dejado de serlo, porque las formas estéticas que de ella se obtuvieron se rehicieron en su naturaleza. Es decir, que a la estructura de la pintura las cosas solamente sirven para crear su naturaleza pictórica, dentro de sus leyes constructivas, que son: composición, línea, forma y color.

RAÚL ELAS REYES

Busco el «cuadro-poema». No el cuadro de asunto literario, ni el tema poético, ni el uso de las imágenes propias de la literatura, sino el cuadro esencialmente «pintura», resuelto con claridad por medios netamente pictóricos: línea, color, composición, empaste, pero cargado de resonancias y sugerencias, de alusiones. Un cuadro en el cual —como un poema— haya «algo más» de lo que está; que, como la música o la poesía, no aprisione nuestra sensibilidad e imaginación dentro de los límites de lo representado, sino que las lleve más allá.

Quisiera hacer este cuadro apoyándolo directamente en la realidad, pero a la manera del saltador que se vale del trampolín para tomar impulso, elevarse y dar—libre—vueltas en el aire abierto.

El gran peligro de mi intentona es la caída en la literatura y también en la oscuridad hermética. Las imágenes literarias son una cosa y las plásticas otra. Y no siempre intercambiables. «Se puede comparar el cuello de una mujer con el de un cisne—dice André Lloste—, pero pintar una mujer con cuello de cisne sería absurdo.»

Como sucede con los surrealistas ortodoxos, se puede caer, por otra parte, en un mundo de imágenes puramente personal y jeroglífico, incomunicable. O, como en la mayor parte de los pintores «no figurativos» o abstractos, en la simple combinación de forma y color. En el problema técnico sin contenido humano.

La idea del «cuadro-poema» ha madurado lentamente en mí. La mayor parte de mi obra no responde a este concepto. Demasiado respetuoso de la realidad visual, me he detenido más

acá del impulso de mi imaginación. Ahora busco «mi» realidad. Que las imágenes exteriores, al penetrar en mi zona espiritual, sean trabajadas, transformadas en ese hogar misterioso que es el alma de todo artista.

NOÉ CANJURA

La pintura actual es un enredijo de escuelas, tendencias o «ismos» que nacen y mueren, o se transforman, con gran rapidez.

¿Cómo no habría de ser así, si cada artista trata, deliberadamente, de ser el más «original» y encuentra a veces su rebaño, aunque no por largo tiempo, porque en cada grupo o escuela existe el culto del personalismo y la furia de la búsqueda?

Cada «ismo» nuevo niega totalmente al anterior y, a su vez, es negado por los siguientes. Pero de esas búsquedas—superficiales o simplemente espectaculares—va quedando un sedimento de experiencias valederas que anuncian el alba de una de las más grandes épocas de la pintura. Tal vez el patrimonio del arte actual para las generaciones futuras consiste más en la «acción», en la inquietud despertada por esas búsquedas, que en la «realización». ¿O habrá ya algo más que eso?

Sí. Como pintor favorito de esta época, tengo al gran artista mejicano José Clemente Orozco, porque es el que, empleando las experiencias del arte moderno, ha sabido no deshumanizarse. Su obra, cargada de la más honda inquietud humana, me conmueve más que la de ningún otro pintor.

Pero también admiro a Picasso, porque creo que es el hombre que más lejos ha llegado en las invenciones y experiencias puramente plásticas. Porque ha sido el líder más inquieto e insatisfecho de su propia obra.

En cuanto a mí, me guió más que nada por la intuición. Al «oficio» que aprendí en la academia, y del que he abandonado la parte no válida para mis propósitos, he ido acumulando mis pequeñas experiencias personales.

Prefiero debatirme en un cúmulo de dudas y estar presto a cambios que me

originen circunstancias y necesidades espirituales, que ser un pintor «formado». Es decir, fosilizado.

JULIA DÍAZ

En la marea de opiniones y teorías contradictorias sobre el arte, no queda sino guiarse por la propia intuición y la propia manera de pensar, aunque se corra el riesgo de no parecer «original» ni «moderno».

Creo precisamente que esa búsqueda, a sangre fría, de la originalidad antes que nada, falsea gran parte de la obra contemporánea, así como la crítica que la celebra.

En la historia del arte encontramos lecciones permanentes y siempre valideras. Los primitivos flamencos me parece que demostraron lo que es una obra de arte en el campo de la pintura, o sea, la mezcla de la fuerza creativa, el color con toda su vibración y limpieza, la armonía de línea y composición, y todo esto lleno de expresión y hondo sentimiento humano.

El artista actual debe olvidarse más de los críticos, de la originalidad deliberada de su obra y de su persona y de la facilidad y comodidad para vivir, y así tratar de encontrarse más a sí mismo, para que su obra sea hecha con la seguridad del que siente hondamente y conoce y ama su arte.