

La Habana, 1959: el arte como encuentro público

Por Juan Sarracino

La exposición del Club de Mujeres de La Habana y la memoria de un programa todavía abierto



Programa de la exposición, 15 de febrero–1 de marzo de 1959.
Reproducción documental, sin recreación de la imagen.

Una exposición no empieza únicamente en los cuadros que cuelga. Empieza también en quién toma la iniciativa de reunirlos, a quién invita a contemplarlos y qué razones ofrece para ese encuentro. El programa de la exhibición organizada por el Woman's Club de La Habana —Club de Mujeres de La Habana, en traducción descriptiva— del 15 de febrero al 1 de marzo de 1959 permite estudiar esas tres decisiones. En su portada, la entidad anuncia que ofrece una exhibición de «Arte Plástica» al pueblo de Cuba; en el texto introductorio agradece la colaboración del Instituto Nacional de Cultura para presentarla en el Palacio de Bellas Artes.^[1]

El documento reúne algo más que una nómina. Contiene una declaración sobre creación y libertad, una propuesta de relación con el público y un registro de obras que reconoce sus propios vacíos. Entre sus datos más precisos aparecen dos títulos de Loló, *Estrella Cuadrada* y *Luna de Espalda*, y uno de Mijares, *Formas sobre fondo verde*. Junto a otros artistas, como Sandú Darié, figura un asterisco cuya explicación resulta decisiva para interpretar correctamente el conjunto.^{[2] [3]}

La tesis de esta lectura es que la exposición puede comprenderse como una iniciativa de mediación cultural: pone en relación una entidad organizadora, una institución colaboradora, artistas y destinatarios. El programa permite estudiar esa relación sin reducirla a una escuela artística ni confundir la intención de sus promotores con la experiencia efectiva de todos los visitantes.

Una iniciativa del club en el Palacio de Bellas Artes

La portada no presenta al Palacio de Bellas Artes como entidad convocante. Quien «ofrece» la exhibición es el club. El agradecimiento al Instituto Nacional de Cultura identifica una colaboración que hizo posible darle el marco del Palacio. Esta distinción entre iniciativa, apoyo y sede debe conservarse: evita que el prestigio del edificio vuelva invisible a la entidad que se atribuye la organización.^[4]

El texto no identifica a las integrantes responsables, no describe el financiamiento ni aporta un acuerdo institucional. Por eso, reconocer el papel del club no autoriza a inventar un comité de selección, adjudicar la muestra a una dirigente concreta o definir su estructura social. La contribución documentada es más acotada, pero importante: una organización que se presenta como club de mujeres asumió públicamente la iniciativa de reunir y mostrar obras.

La exposición invita así a ampliar el mapa de la vida artística. Además de los autores y de los lugares donde se conservan las piezas, importa quién crea las ocasiones para verlas. En este programa, el organizador no queda fuera de la historia de la exposición: su voz ocupa la portada y explica por qué considera oportuno realizarla.

«Al pueblo de Cuba»: una forma de imaginar al visitante

El encabezamiento dirige la exhibición al pueblo de Cuba. El párrafo explicativo precisa que se busca que tanto el público cubano como los extranjeros residentes puedan apreciar la producción de los artistas. No es necesario decidir quién asistió para advertir la amplitud del destinatario anunciado. La entidad no se dirige exclusivamente a sus miembros ni nombra a los compradores como interlocutores principales.^[5]

Esta formulación da a la muestra una orientación pública en su presentación. No demuestra, sin embargo, que la entrada fuera gratuita, que existiera un programa educativo o que se alcanzara una determinada afluencia. Una cosa es el público que un proyecto convoca y otra el público que logra reunir. La fuente informa mucho mejor de lo primero.

La introducción sostiene que la labor artística e intelectual no puede desarrollarse sin libertad y relaciona la iniciativa con las aspiraciones de una Cuba deseada. Son afirmaciones de la voz organizadora. No deben convertirse en declaraciones individuales de cada artista ni en prueba de unanimidad entre ellos. El programa establece un horizonte de expectativas, pero no incluye adhesiones firmadas ni explica cómo cada participante interpretaba sus palabras.^[6]

Su importancia histórica reside precisamente en conservar esa manera de presentar la exposición. El análisis puede examinar la relación propuesta entre libertad, creación y destinatario sin atribuir a las obras un contenido que sus títulos no acreditan y sin hacer del anuncio una descripción exhaustiva de la vida cultural de 1959.

Una nómina amplia y un recuento que exige distinguir unidades

Las imágenes permiten contar 41 nombres bajo «PINTORES», 12 bajo «ESCUultores» y uno bajo «CERAMICA»: 54 entradas de participantes. La numeración de las obras comienza de nuevo con cada autor, de modo que no existe una secuencia general que pueda leerse como total de la exposición. El impreso, además, se denomina «programa» en su nota final.^{[2] [3]}

Sección impresa	Nombres anunciados	Nombres con asterisco	Entradas numeradas
Pintores	41	13	48
Escultores	12	2	12
Cerámica	1	1	0
Total	54	16	60

El recuento de 60 entradas numeradas no equivale a 60 objetos. En algunas se leen expresiones colectivas, como *Colección Signos de Zodíaco* o *Dibujos a Tinta*. Bajo «Cerra, Mirtha» aparece *Composición* seguida de «y dibujos»; bajo Tapia Ruano hay dos entradas denominadas *Pinturas*. La cantidad material de piezas no queda resuelta por el número de renglones.^{[2] [3]}

Esta diferencia no es una minucia estadística. Permite comprender qué registra el impreso: una combinación de nombres, títulos individuales, denominaciones colectivas e información todavía pendiente. La amplitud de la convocatoria puede medirse; la cantidad exacta de obras instaladas requiere otra fuente.

El asterisco: la huella del momento de impresión

La nota al pie de la última imagen dice: «Al confeccionar este programa no se habían recibido los títulos de sus obras». Esa explicación se aplica a los nombres marcados con asterisco. No afirma que las obras carecieran de título, que hubieran sido rechazadas, que estuvieran vendidas o que sus autores hubieran desistido de participar. Describe un dato que no había llegado al confeccionarse el programa.^[3]

La distinción resulta especialmente importante para Sandú Darié, Cundo Bermúdez, Hugo Consuegra, Wilfredo Lam y Amelia Peláez, entre otros. Todos están anunciados; sus títulos no figuran. Roberto Estopiñán y Eugenio Rodríguez aparecen en la misma situación en escultura, y Marta Arjona en cerámica.^{[2] [3]}

Para un archivo, «título no recibido al preparar el programa» debe ser un estado documental distinto de *Sin título*. Tampoco conviene convertir el asterisco en una obra única con nombre desconocido: la nota utiliza el plural «sus obras» y no proporciona cantidades para esos participantes.

La fuente conserva, por tanto, una etapa del proceso organizativo. El programa quedó fijado cuando una parte de la información seguía abierta. Esta circunstancia permite buscar comprobantes posteriores —listas de recepción, etiquetas, inventarios o fotografías— sin tratar cada ausencia de datos como una decisión estética del artista. El tiempo de impresión y el tiempo de la exposición no son necesariamente el mismo.

Loló: una estrella cuadrada y una luna de espalda

En la sección de pintores, el programa imprime «Loló, (Soldevilla)» y registra dos entradas: 1, *Estrella Cuadrada*; 2, *Luna de Espalda*. A diferencia de una mención aislada a «Loló», aquí el apellido entre paréntesis facilita la identificación documental. No se indican técnica, soporte, medidas ni fecha individual de ejecución.^[2]

Estos títulos abren una lectura que no debe confundirse con una descripción visual. *Estrella Cuadrada* reúne un referente celeste y una calificación geométrica; *Luna de Espalda* combina otro referente celeste con una expresión de orientación corporal. En ambos casos se producen asociaciones entre vocabularios diferentes. No sabemos si la primera obra contenía un cuadrado o una estrella reconocible, ni si la segunda incluía una figura o una forma circular. La información disponible pertenece a la manera de nombrar las piezas.

Justamente ahí está su interés: las denominaciones permiten preguntar por la relación entre imaginación poética y organización formal sin suponer que la geometría excluya la evocación. No constituyen una teoría firmada por Loló, pero conservan dos decisiones de titulación atribuidas a sus obras dentro del programa. Leídas juntas, hacen productivo un problema que la identificación de las piezas permitiría desarrollar.

La comparación con documentos ya examinados amplía la pregunta. En el VIII Salón Nacional de 1956 aparecen sus dos sonatas en pintura y dos esculturas en metal. En la exposición de aniversario de Color-Luz de diciembre de 1958, Loló figura entre los escultores. En este programa de febrero de 1959 está entre los pintores.^{[2] [4] [5]}

Esa secuencia documenta clasificaciones expositivas distintas, no el abandono sucesivo de un medio por otro. Los títulos musicales de 1956 y los celestes de 1959 tampoco prueban una serie común. Lo que ofrecen es una base para estudiar una práctica que los documentos no encierran en una única sección. Antes de explicar un cambio de estilo, corresponde localizar las obras que cada registro designa.

Mijares: el color entra en la identificación

Bajo «Mijares, José» se lee *Formas sobre fondo verde*. A diferencia de una denominación genérica como *Composición*, el título incorpora una relación espacial —formas sobre fondo— y una referencia cromática concreta. Es una pista útil porque acota la búsqueda documental, no porque baste para reconocer una pintura actual.^[3]

No sabemos qué tipo de formas utilizaba, cuántas eran o cómo se distribuían. «Verde» tampoco permite determinar un tono exacto. El impreso no aporta una imagen que confirme la relación entre título y apariencia. En consecuencia, una obra atribuida a Mijares con fondo verde no adquiere esta historia expositiva simplemente por resultar compatible.

La relación con *Forma y presencia*, registrada bajo «Mijares, José» en 1956, permite construir una pequeña cronología de títulos, no identificar una misma pieza ni demostrar una evolución formal. El cambio de singular a plural y la aparición de una referencia al fondo son diferencias textuales observables. Su significación plástica requiere evidencia visual.^{[3] [4]}

Para una investigación seria, el título de 1959 debe conservarse con precisión. Sustituirlo por *Sin título* o ampliar automáticamente su técnica a «óleo sobre lienzo» eliminaría información cierta y añadiría otra que el programa no ofrece.

Una exposición que no se deja reducir a una tendencia

La nómina hace convivir asuntos, modos de titulación y referencias materiales diversos. Eduardo Abela presenta *El Niño Travieso* y *Jinete*; Agustín Fernández, *Flores* y *Naturaleza Muerta*; Joaquín Ferrer, *En Azul* y *Figura*

Mitológica. En la continuación aparecen *Equilibrio Negro* y *Corazón Vegetal*, de Julio Matilla, y *Figura en Gris* y *Pintura*, de René Portocarrero.^{[2] [3]}

En esas parejas, una referencia cromática puede convivir con una denominación figurativa o evocadora. Sin reproducciones, no es posible distribuir las piezas en categorías visuales cerradas. Sí puede observarse que el programa no divide a los participantes por movimientos, y que la palabra «composición» convive con paisajes, maternidades, figuras y naturalezas muertas.

El caso de Raúl Martínez añade otra advertencia útil: *Pinturas 1958* aparece como una sola entrada numerada. El plural no fija una cantidad y el año integrado en el título no debe confundirse con una ficha técnica completa. A su vez, las dos *Flores* de Raúl Milián y los dos *Paisaje* de Palko Lukács conservan números diferentes dentro de sus respectivos registros. Un título repetido no es una duplicación que el archivista deba eliminar.^[3]

La exposición permite estudiar la convivencia sin imponerle una conclusión de unidad estilística. Compartir programa establece una relación expositiva; no prueba la pertenencia a un grupo ni transforma el discurso introductorio en un manifiesto plástico suscrito por todos.

Escultura y cerámica: los límites de las divisiones impresas

Marta Arjona ocupa por sí sola la sección «CERAMICA», aunque un asterisco sustituye a la relación de títulos. La ausencia de inventario no elimina el dato institucional: el programa da a ese medio un encabezamiento propio. No lo integra silenciosamente en escultura ni lo excluye de la exhibición de artes plásticas.^[2]

En escultura, Tomás Oliva figura con *Escultura No. 1* y *Escultura No. 2*. Alfredo Lozano presenta *Madona*, acompañada de «madera», y Ernesto Navarro, *Ave*, con la indicación «majague» tal como se imprime. Pablo Porras aparece con *Bailarina en Cemento*: aquí el material está incluido en la denominación y no en una ficha técnica separada.^[2]

Enrique Moret ofrece un caso que impide tratar las secciones como inventarios técnicos uniformes: bajo «ESCULTORES» se enumeran *Colección Signos de Zodíaco* y *Grabado Bembé*. El documento no explica esa ubicación. Corresponde conservarla y estudiarla, no trasladar automáticamente el segundo registro a otra categoría para hacer más ordenada nuestra base.

Algo semejante sucede con «PINTORES», que contiene dibujos y anotaciones como «pluma», «cera abejas» u «óleo esmalte». Estas dos últimas acompañan los paisajes de Harry Tanner y la *Pintura* de Antonio Vidal. Son indicaciones materiales de alcance desigual; no autorizan a completar técnicas, recetas o soportes ausentes.^{[2] [3]}

Las divisiones impresas ayudan a organizar la exposición, pero no agotan las prácticas que nombran. Leer también sus irregularidades permite entender el programa como una herramienta histórica de clasificación, no como un sistema técnico perfecto.

Un mismo título en 1956 y 1959: cómo construir una pista

María Capdevila aparece aquí con *Hermanas de la Caridad* y *El Bembé*. En el catálogo del VIII Salón Nacional de 1956, bajo su nombre, está registrada *Hermanas de la Caridad*, número 37, como óleo. La coincidencia proporciona una línea de investigación concreta entre ambas exposiciones.^{[2] [4]}

No basta, sin embargo, para afirmar que se trata del mismo objeto. Un título puede reutilizarse, designar versiones o quedar asociado a una serie. La fuente de 1956 indica una técnica que el programa de 1959 no repite; no debemos transferirla automáticamente. Fotografías, medidas, procedencias o documentación de préstamos podrían establecer el enlace.

Este ejemplo resume una forma de aprovechar el archivo sin exagerar sus resultados. La investigación avanza cuando una pregunta se vuelve más precisa: ya no se busca cualquier pintura de la artista, sino la posible relación entre dos referencias determinadas. Una coincidencia bien registrada es más útil que una identificación apresurada.

Las palabras del impreso y las marcas del ejemplar

El cuidado nominal forma parte del análisis. El programa imprime «Eirez, Antonia», «Cerra, Mirtha», «Lam, Wilfredo», «Martínez, Pedro Luis» y «Serra Badué, Sergio». En una transcripción deben conservarse esas formas. Su correspondencia con nombres normalizados se estudia en un campo separado; no se resuelve corrigiéndolas de manera invisible.^{[2] [3]}

En particular, «Martínez, Pedro Luis» no debe convertirse silenciosamente en Luis Martínez Pedro, ni una lectura de las intervenciones manuscritas junto a «Arciaga, Romero» en una identidad definitivamente establecida. Diferenciar lo impreso, lo añadido a mano y la interpretación posterior protege la trazabilidad del documento.

La portada combina un encabezamiento centrado con un recuadro de asteriscos que delimita el texto explicativo. En la última página, un asterisco deja de ser ornamento y se convierte en un signo de remisión. Esa diferencia gráfica acompaña una diferencia de función: en un lugar enmarca la voz institucional; en otro explica un límite de la información.^{[1] [3]}

Los pliegues, las anotaciones y la marca «Biblioteca Museo Nacional» pertenecen a la historia del ejemplar reproducido. No certifican las obras ni convierten las marcas a lápiz junto a ciertos nombres en resultados de venta. Preservarlas permite que futuras investigaciones estudien el documento sin confundir uso material y contenido editorial.^[2]

La exposición como relación y el archivo como tarea

El programa de 1959 conserva dos historias superpuestas. La primera es la de un encuentro propuesto: una entidad organizadora convoca a artistas y destinatarios con la colaboración de una institución cultural. La segunda es la del conocimiento disponible al imprimirlo: algunos títulos están fijados; otros siguen pendientes; ciertas entradas nombran una obra, mientras otras pueden abarcar conjuntos.

Para estudiosos y coleccionistas, ambas historias importan. La primera amplía la atención hacia quienes hicieron posible la circulación del arte. La segunda enseña a no confundir una publicación de época con un inventario exhaustivo. Los dos títulos de Loló y el de Mijares son referencias específicas; los asteriscos de Darié y otros participantes también son datos, aunque registren una información ausente.

La fuente no reproduce las obras, pero permite mejorar las preguntas con las que buscarlas. Su mayor contribución no es ofrecer certezas indiscriminadas, sino mostrar qué vínculos están documentados y cuáles falta establecer. La exposición reunió públicamente una propuesta; el archivo conserva la tarea de reconstruirla sin sustituir sus vacíos por nuestras expectativas.

Entre una obra y su público hay también una historia de personas, instituciones y documentos. Este programa permite comenzar a contarla.

Nota documental

La fuente central son las tres imágenes aportadas: portada y declaración; doble página con escultores, cerámica y primera parte de pintores; continuación de pintores y nota del asterisco. Se ordenan así en el facsímil de consulta. No se presupone que estas reproducciones acrediten el cumplimiento íntegro de lo anunciado ni que

documenten todas las incidencias de la exposición. La comparación con 1956 y Color-Luz se limita a datos de otros documentos de época ya consultados. No se incorpora contexto externo. Las traducciones de títulos en la versión inglesa son orientativas y no sustituyen los originales españoles.

Referencias documentales

- [1] Woman's Club de La Habana —Club de Mujeres de La Habana—, programa de la exhibición de «Arte Plástica», La Habana, 15 de febrero–1 de marzo de 1959. Portada y declaración de la entidad. Imagen «Cub-1959-2.jpg»; facsímil de consulta, p. 1.
- [2] Mismo programa. Doble página «ESCULTORES», «CERAMICA» y comienzo de «PINTORES». Imagen «Cub-1959-2 2.jpg»; facsímil, p. 2. Base del recuento de 12 escultores, una entrada de cerámica y los primeros 20 pintores.
- [3] Mismo programa. Continuación de «PINTORES», desde Lukács hasta Manuel Vidal, y nota del asterisco. Imagen «Cub-1959-2 3.jpg»; facsímil, p. 3. Base de los 21 pintores restantes. El recuento del ensayo distingue participantes, asteriscos y entradas numeradas, no objetos instalados.
- [4] VIII Salón Nacional de Pintura y Escultura, Instituto Nacional de Cultura, Palacio de Bellas Artes, La Habana, 1956. Reproducción «Cub-1956-11 pdf.PDF»: p. digital 4, María Capdevila, pintura n.º 37; p. 6, «Mijares, José», n.º 143; p. 7, Loló Soldevilla, pintura n.os 201–202; p. 10, escultura n.os 69–70.
- [5] Galería Color-Luz, «Exposición aniversario. Pintura y escultura cubana 1958», La Habana, diciembre de 1958–enero de 1959. Nómina «Cub-1958-4.jpg»: «loló» bajo «ESCULTORES». Documento de comparación; no acredita cuáles fueron las obras presentadas.

Juan Sarracino

Fuentes consultadas: Archivos Sarracino Gallery.

Edición web: imágenes recortadas y retocadas para retirar marcas ajenas al contenido. Las referencias del texto a sellos y anotaciones describen los originales de archivo.