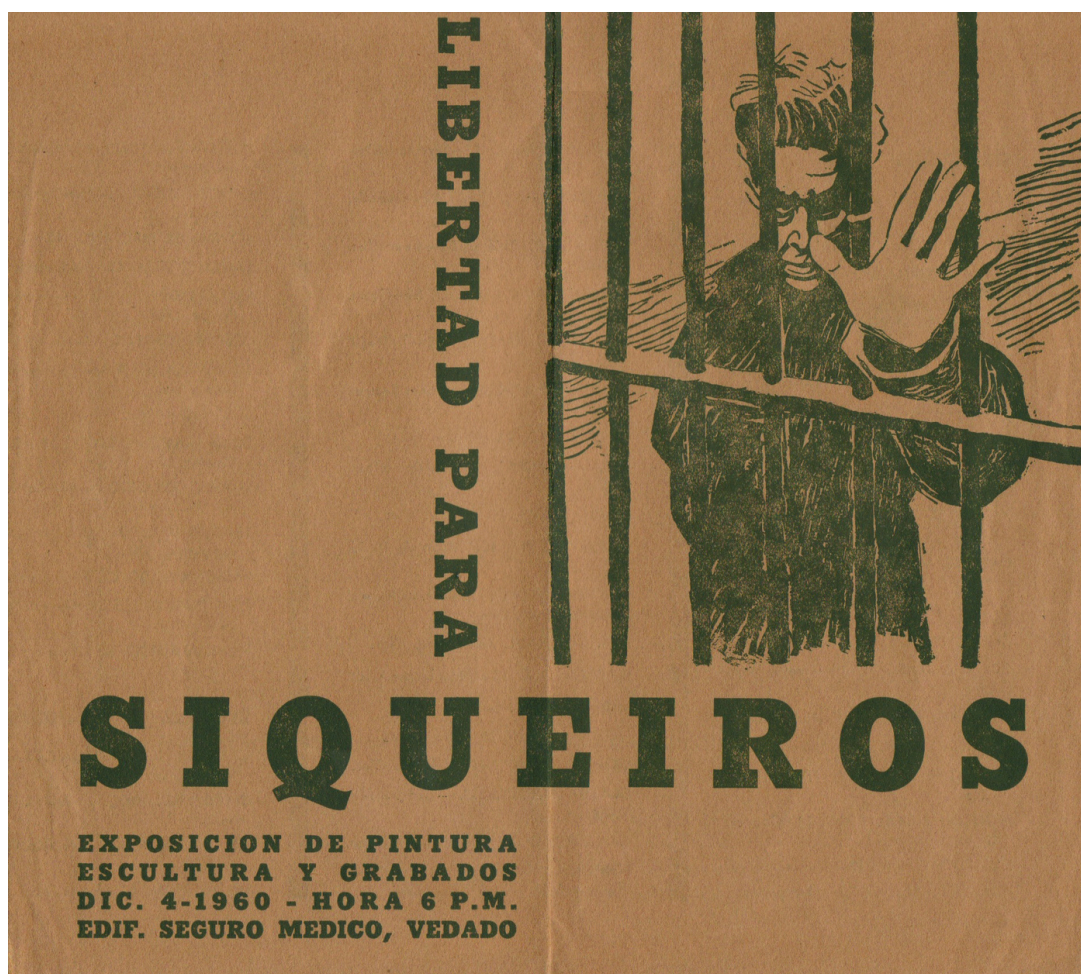


SARRACINO

La Habana, 1960: arte y solidaridad en «Libertad para Siqueiros»

Por Juan Sarracino

Una declaración colectiva, una exposición diversa y nuevas pistas sobre Loló Soldevilla



Cubierta del impreso de 1960. Reproducción documental. [1]

Una exposición puede compartir una causa sin exigir que todas sus obras representen el mismo asunto. El impreso de «Libertad para Siqueiros», que anuncia una muestra de pintura, escultura y grabados para el 4 de diciembre de 1960 en el Edificio Seguro Médico del Vedado, permite examinar esa diferencia. La convocatoria está explícitamente vinculada a una reclamación de libertad; la nómina, en cambio, reúne denominaciones como *Cafetera*, *Paisaje*, *Pintura*, *Abstracción* y *La espalda de la Luna*, junto a otras de contenido social o político manifiesto. ^[1, 3, 4]

El documento articula tres operaciones distintas: formular una protesta, convocar una exposición y registrar los objetos que la integran. Leerlas juntas permite estudiar cómo las obras adquieren una dimensión pública por el contexto en que se presentan, sin que ese contexto determine por completo su iconografía. La solidaridad aparece como marco de reunión, no como una técnica ni como un estilo compartido.

Para la investigación de arte cubano, el interés reside también en los detalles: un título de Loló Soldevilla próximo, pero no idéntico, a otro registrado en 1959; la presencia de obras llamadas *Abstracción*; un apartado de grabadores de Santiago de Cuba; y una numeración que exige distinguir registros, obras y ejemplares. ^[3, 4, 5]

Dos fechas y un contexto que no deben confundirse

La cubierta imprime «DIC. 4-1960 - HORA 6 P.M.» y «EDIF. SEGURO MEDICO, VEDADO». No proporciona fecha de clausura, sala, número de local ni calendario completo. La declaración interior, por su parte, termina con «La Habana, Octubre de 1960». El mes de redacción y la fecha anunciada para la exposición pertenecen a momentos diferentes: el impreso incorpora una declaración anterior a la convocatoria de diciembre. No sabemos por esas fechas cuándo empezó la organización de la muestra. ^[1, 2]

El texto afirma que David Alfaro Siqueiros estaba detenido desde el 9 de agosto. Como contexto externo contrastado, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México sitúa su detención el 9 de agosto de 1960 bajo la acusación de «disolución social» y su liberación el 13 de julio de 1964. Esta cronología confirma que el anuncio corresponde a una campaña desarrollada durante su encarcelamiento, no a un homenaje póstumo. No se ha examinado aquí el expediente judicial. ^[2, 6]

Tampoco es una exposición individual del pintor mexicano. Su nombre domina la portada como destinatario de la campaña, mientras las relaciones interiores atribuyen obras a otros autores. En las cuatro imágenes no aparece una entrada de obra a nombre de Siqueiros. Confundir el motivo de una exposición con la autoría de sus piezas alteraría la naturaleza del acontecimiento. ^[1, 3, 4]

La declaración: una voz colectiva y una estrategia de interlocución

El encabezamiento se presenta como una declaración de artistas y escritores cubanos. Su primera persona plural se identifica con los «trabajadores intelectuales de Cuba» y dirige la protesta a un público internacional. Después se vuelve hacia un destinatario concreto: el presidente de México, Adolfo López Mateos, a quien solicita la libertad de Siqueiros y de otros presos que el texto denomina políticos. ^[2]

La argumentación combina varios registros. Invoca libertades individuales y garantías constitucionales; atribuye a México una tradición que asocia con Benito Juárez; y utiliza un vocabulario revolucionario y antiimperialista para explicar el encarcelamiento. Las acusaciones de vejaciones, las valoraciones del gobierno mexicano y las atribuciones de responsabilidad pertenecen a la declaración. Son evidencia de la posición de quienes hablan en ella, no conclusiones independientes del presente ensayo. ^[2]

Hay una tensión argumentativa especialmente significativa. El texto niega que le corresponda intervenir en los asuntos internos del Estado mexicano y, a continuación, reivindica el derecho y el deber de protestar frente a lo que considera contrario a la justicia humana. Separa así la intervención gubernamental de una acción pública de intelectuales. La exposición puede leerse dentro de esa segunda modalidad: hacer visible una demanda mediante una actividad cultural.

El cierre invoca la Declaración de La Habana y el derecho de intelectuales, artistas y científicos a actuar mediante sus obras. Esa referencia vincula expresamente el manifiesto con un horizonte político. Pero las páginas no incluyen una relación de firmas individuales ni identifican a su redactor. La nómina de expositores no debe convertirse automáticamente en una lista de firmantes, ni la voz colectiva en prueba de que cada participante suscribiera todas sus formulaciones.^[2-4]

La causa común y los asuntos de las obras

En pintura, *Prisión de David*, de Thelvia Marín, número 30, es el título que parece más directamente relacionado con el motivo de la convocatoria. La proximidad es una hipótesis contextual: no contamos con una imagen que identifique al personaje o reconstruya la escena. Otras entradas son *Combate*, de Servando Cabrera Moreno; *Obreros*, de Elena Fajardo; y *Bombardeos a campesinos*, de Gerardo Tejedor.^[3]

Junto a ellas figuran *Cafetera*, de Ángel Acosta León; *Interior*, de Julio Basora; *Desnudo*, de Carlos García Rivera; y varias denominaciones de paisaje o naturaleza muerta. La lista no permite explicar la elección de cada obra, pero sí descarta que todos los títulos describan el encarcelamiento del pintor mexicano.^[3]

Esta coexistencia invita a distinguir entre el contenido representado y el uso público de una obra. Un paisaje puede integrarse en una campaña sin convertirse por ello en una escena de protesta. Su participación obtiene un sentido de la reunión, del título general y de la declaración. Ese sentido contextual no borra otros contenidos posibles de la pieza.

No encontramos aquí términos de venta, precios, condiciones de donación ni destino de fondos. Por tanto, «solidaridad» describe el propósito declarado, no acredita una subasta benéfica o una recaudación. Del mismo modo, participar no demuestra una filiación partidaria individual ni una adhesión a todas las concepciones artísticas de Siqueiros.^[1-4]

La abstracción dentro de una convocatoria política

Zilia Sánchez figura con *Abstracción*, número 43, óleo. En «tintas y acuarelas», Antonia Eiriz presenta dos entradas tituladas *Abstracción*, números 4 y 5; Raúl Milián, otra con el número 6; y Osvaldo Sánchez Mestral, dos más, números 7 y 8. En estos casos la palabra no procede de una clasificación retrospectiva: está impresa en el programa.^[3, 4]

También aparecen *Pintura*, de Salvador Corratgé, José Mijares, Rafael Soriano y Antonio Vidal, registradas como óleos, y *Pintura*, de Pedro de Oraá, registrada como caseína. El término genérico no demuestra abstracción por sí solo, aunque conserva una manera de presentar la obra sin especificar un asunto narrativo.^[3]

La evidencia permite una conclusión localizada: esta exposición incluye registros explícitamente denominados *Abstracción* bajo un encabezamiento de protesta política. No obliga a imaginar un programa estético uniforme. Pero tampoco basta para describir toda la política cultural de 1960 como tolerante o restrictiva, ni para demostrar la ausencia de conflictos entre lenguajes. Un catálogo concreto informa de esta selección; no sustituye la historia institucional del período.

Precisamente por eso el documento es útil: obliga a estudiar las relaciones entre arte y política a partir de las piezas y situaciones registradas, no mediante una equivalencia automática entre compromiso público y representación figurativa.

Loló Soldevilla: de «Luna de Espalda» a «La espalda de la Luna»

El número 46 de pintura se registra bajo «SOLDEVILLA LOLO»: *La espalda de la Luna*. Óleo. La entrada aporta un título y una técnica, pero no soporte, medidas ni fecha de ejecución. No permite añadir «sobre lienzo», ni datar automáticamente la obra en 1960. ^[3]

El programa de la exposición del Club de Mujeres de La Habana, del 15 de febrero al 1 de marzo de 1959, había incluido, bajo «Loló, (Soldevilla)», *Estrella Cuadrada y Luna de Espalda*, sin indicar sus técnicas. La relación entre *Luna de Espalda* y *La espalda de la Luna* constituye una pista nominal concreta entre dos documentos de época. ^[5]

La diferencia no se reduce a las mayúsculas. En el primer título, «de espalda» parece atribuir una postura a la luna; en el segundo, «la espalda» pasa a nombrar una parte que le pertenece. Es una observación sobre la construcción verbal, no una descripción de las composiciones. Las dos formulaciones comparten un núcleo poético, pero no son transcripciones idénticas.

Pueden plantearse varias explicaciones: una misma obra registrada con una variante del título, dos obras diferentes dentro de un vocabulario próximo, o una modificación introducida durante la preparación de uno de los impresos. Las fuentes disponibles no permiten elegir entre ellas. Conviene mantener dos registros relacionados y no fusionarlos como si la identidad ya estuviera demostrada.

La comparación tiene otra consecuencia: aun si se estableciera que se trata del mismo objeto, «óleo», indicado en 1960, no debe incorporarse silenciosamente a la transcripción de 1959. Habría que señalar qué documento aporta cada dato. Esta separación hace posible reconstruir una historia expositiva sin fabricar una ficha retrospectiva que ninguna fuente sostuvo íntegramente.

En el marco de la muestra de 1960, el título de Loló conserva una evocación que no enuncia la campaña. Esa diferencia ofrece un caso preciso de la tesis del ensayo: una obra puede participar en una acción pública sin que su nombre se convierta en consigna. ^[3]

Mijares y los límites de un título genérico

José Mijares aparece con Pintura, número 34, óleo. El registro documenta su presencia bajo esa denominación y técnica, pero ofrece menos puntos de identificación que *Formas sobre fondo verde*, consignada bajo su nombre en el programa de 1959. No tenemos fundamento para identificar ambas referencias como una misma obra ni para atribuir al título genérico una intención particular. ^[3, 5]

La lectura del conjunto ofrece otras pistas específicas: José R. Fundora presenta *Formas luminosas*; Julio Matilla, *Ritmo blanco*; Raquel Lázaro, *Metamorfosis*; y el encabezamiento «MARTINEZ PEDRO» acompaña *Personajes del Cuarto Fambá*, número 31, óleo. Se conserva esa forma del nombre; el impreso no incluye aquí «Luis». ^[3]

Estos títulos no deben convertirse en descripciones inventadas de geometrías, texturas o iconografías. Su utilidad consiste en orientar búsquedas diferentes. Un nombre de obra poco genérico puede rastrearse en inventarios, etiquetas o fotografías; «Pintura» necesita otros identificadores desde el comienzo. El grado de precisión de una fuente condiciona el tipo de investigación que permite.

Sandú Darié no tiene una entrada identificable en estas cuatro imágenes. Esa ausencia corresponde a esta nómina y no permite deducir los motivos de su no inclusión ni su actividad fuera de ella. ^[3, 4]

Santiago de Cuba y la geografía visible de la muestra

El apartado «grabadores de santiago de cuba» agrupa ocho nombres: Nuria Ginesta Rivero, Antonio Ferrer Cabello, José Julián Aguilera Vicente, Julio Umberto Gutiérrez, Luis Díaz Maurisset, Pedro Arrate, Jaime Soteras y René Valdés Cedeño, con acentos normalizados para la lectura. A diferencia de los otros encabezamientos, este incorpora una localización geográfica. ^[4]

La organización hace visible una aportación regional sin disolverla dentro de la lista general de grabados. El programa no explica quién coordinó el envío ni identifica un taller común. Por tanto, no puede adjudicarse una estructura organizativa concreta a esa agrupación. Sí puede afirmarse que la procedencia geográfica se convirtió en un criterio editorial de presentación.

Entre las denominaciones figuran Adelante; Soberanía, Avance y Unidad; *Víctimas de la guerra*; y dos *Venceremos* atribuidos a autores diferentes. También se registra *Cristo azotando a los mercaderes*. La cercanía de un título religioso a otros de movilización no vuelve idéntico su sentido, pero permite observar los repertorios verbales que la exposición reúne. ^[4]

La sección general de grabados contiene, a su vez, *Reforma Agraria*, de Ana Rosa Gutiérrez; *Átomos para la Paz*, de César Mazola; y *Desalojo campesino* y *Honor a nuestros muertos*, de Lesbia Vent Dumois. La presencia de estas referencias muestra que el marco de solidaridad con Siqueiros convive con otros asuntos de debate público. No demuestra que todas las estampas se produjeran expresamente para esta muestra. ^[4]

Contar el programa: registros, no un total seguro de objetos

La pintura comprende 53 entradas numeradas y «tintas y acuarelas», 11. El apartado general de grabados llega al número 25, pero utiliza ese número dos veces: para *Honor a nuestros muertos*, de Lesbia Vent Dumois, y para *Piedad*, bajo «VENT DUMOIS ODENIA». Por ello contiene 26 registros numerados, no 25. La sección escultórica contiene seis. ^[3, 4]

El apartado santiaguero no lleva numeración de obras. Separando las denominaciones enumeradas junto a cada autor, se cuentan once: tres en la entrada de José Julián Aguilera Vicente y dos en la de Luis Díaz Maurisset. Se trata de un criterio de recuento explícito, no de una numeración que el impreso proporcione. ^[4]

La suma da 107 registros o denominaciones bajo ese criterio. No equivale a 107 objetos físicos: *Nuestros padres* aparece como díptico, una entrada de Jorge Rigol dice Grabados y no se indican cantidades de ejemplares. Tampoco representa 107 participantes: algunos autores presentan varias obras y otros aparecen en más de un apartado. ^[3, 4]

Los números 7, 20 y 42 de pintura no incluyen un título legible impreso junto al nombre; en el número 20 sí se indica témpera. A diferencia del programa de 1959, aquí no hay una nota que explique esos blancos. No corresponde importar la explicación de otro documento ni sustituirlos por el título Sin título. ^[3, 5]

La cubierta y la administración visual de la atención

La cubierta ofrece una composición que puede analizarse directamente, a diferencia de las obras no reproducidas. «SIQUEIROS» ocupa una línea horizontal de gran tamaño; «LIBERTAD PARA» desciende en vertical. En el sector derecho, una figura humana aparece tras barrotes, con una mano abierta proyectada hacia el espectador. El nombre, la petición y la imagen de encierro se articulan mediante cambios de escala y dirección. ^[1]

La superficie de tono pardo y la tinta verde oscura proporcionan unidad al ejemplar. Los trazos del rostro, el cuerpo y las rejas concentran la atención en la situación representada. No se identifica al autor de la ilustración ni su procedimiento de reproducción: la apariencia gráfica no basta para atribuirle a un artista, llamarla xilografía o afirmar que reproduce una pieza de la muestra.

En las relaciones interiores, las barras verticales separan columnas y los encabezamientos de mayor peso distinguen medios y procedencias. Esas barras pueden recordar visualmente las rejas de la cubierta, pero no hay evidencia para afirmar que esa correspondencia fuera una intención del diseñador. La relación formal es observable; su significado deliberado no está documentado. ^[3, 4]

La etiqueta de archivo y los pliegues pertenecen a la historia material del ejemplar reproducido. Se conservan en el facsímil. No acreditan propiedad de las obras, autoría del diseño ni circulación efectiva del impreso entre un número determinado de lectores.

Una exposición dentro de una circulación más amplia

Como comparación externa limitada, el archivo documental del Museo de Bellas Artes de Houston cataloga *A Siqueiros, al partir*, un cartel de enero de 1961 que incorpora un poema de Pablo Neruda y una respuesta del pintor extendiendo el homenaje a otros compañeros encarcelados. Es otro objeto, posterior al anuncio habanero; no prueba que su imagen, sus autores o su distribución intervinieran en la exposición de diciembre. ^[7]

La comparación permite reconocer que una misma campaña podía tomar forma de declaración, exposición, poema o cartel. En el documento cubano, la intervención se organiza alrededor de una reunión de obras; en el cartel posterior, alrededor de palabras e imagen impresas. La relación es de contexto y finalidad declarada, no de identidad entre documentos.

Para avanzar más allá del programa habría que localizar correspondencia organizativa, fotografías de sala, listas de entrega y referencias de prensa. Esas fuentes permitirían comprobar qué se instaló y durante cuánto tiempo. No se ha localizado en este trabajo una documentación que demuestre efectos de esta exposición concreta sobre la posterior liberación de Siqueiros.

Una participación común no borra la singularidad de las obras

El interés de «Libertad para Siqueiros» reside en la relación, no enteramente coincidente, entre su declaración y su inventario. La primera formula una petición política y sus argumentos; el segundo conserva asuntos, materiales y modos de nombrar que no se reducen a esa petición. La exposición da un uso compartido a obras cuya interpretación no queda agotada por él. ^[2-4]

Para Loló, el registro abre una comprobación precisa entre dos títulos lunares. Para Mijares, conserva una participación con datos limitados pero identificables. Para los grabadores de Santiago de Cuba, documenta una presentación geográficamente diferenciada. En todos los casos, la utilidad histórica aumenta cuando se separa lo que el documento afirma de lo que todavía debe investigarse. ^[3-5]

El catálogo no obliga a escoger entre estudiar las obras y estudiar las condiciones de su aparición pública. Invita a hacer ambas cosas: reconocer qué lenguaje utiliza una convocatoria y qué diversidad conserva la lista que la acompaña. Una causa puede reunir obras sin convertirlas en una sola voz.

Nota documental

Fuente central: cuatro reproducciones del impreso «Libertad para Siqueiros», conservadas en el orden de consulta: cubierta; declaración; pintura e inicio de tintas y acuarelas; continuación y restantes secciones. Los números de imagen citados no se presentan como paginación original.

Los datos impresos, las inferencias del autor y el contexto externo están diferenciados. Se mantienen las variantes nominales relevantes; los acentos y las mayúsculas se normalizan para lectura. No se han examinado las obras ni el expediente judicial y no se atribuyen opiniones individuales a los participantes a partir de su sola inclusión en la nómina.

Referencias documentales

1. «Libertad para Siqueiros». Cubierta del impreso. Anuncio: 4 de diciembre de 1960, 6 p. m., Edificio Seguro Médico, Vedado. Archivo digital aportado: Cub-1960-91.jpg. Imagen 1 del facsímil.
2. «Declaración de los artistas y escritores cubanos por la libertad del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros». La Habana, octubre de 1960. Cub-1960-92.jpg. Imagen 2 del facsímil.
3. Nómina de pintura y comienzo de «tintas y acuarelas». Cub-1960-93.jpg. Imagen 3 del facsímil; especialmente pintura núms. 30, 34, 38, 43 y 46.
4. Continuación de «tintas y acuarelas»; «grabados»; «grabadores de Santiago de Cuba»; «esculturas». Cub-1960-94.jpg. Imagen 4 del facsímil. Doble utilización del núm. 25 conservada en el análisis.
5. Programa del Woman's Club de La Habana (Club de Mujeres de La Habana, traducción descriptiva), 15 de febrero–1 de marzo de 1959. Cub-1959-2.jpg, Cub-1959-2 2.jpg y Cub-1959-2 3.jpg. Portada; entrada de Loló en «Pintores»; entrada de Mijares y nota final sobre títulos no recibidos. Archivos Sarracino Gallery.
6. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México. «La exposición Cristos en prisión continúa en la Sala de Arte Público Siqueiros», boletín 441, 18 de abril de 2025. Contexto de detención y liberación, separado de los datos del programa. [Consultar fuente institucional](#)
7. ICAA / Museo de Bellas Artes de Houston. Ficha del documento «A Siqueiros, al partir», México D. F., 9 de enero de 1961, registro 864589. Se consultó la ficha descriptiva, no una descarga del cartel. [Consultar fuente institucional](#)

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.