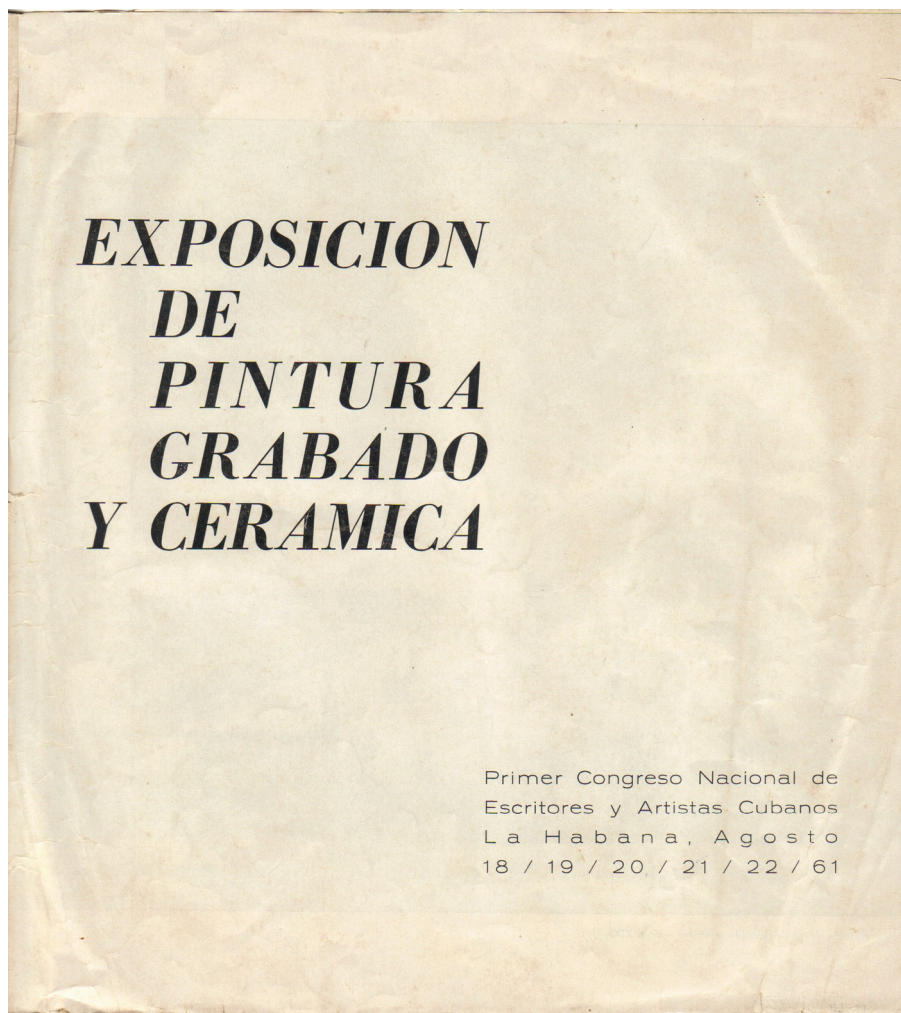


La Habana, 1961: una exposición y la construcción de una historia del arte cubano

Por Juan Sarracino

Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas Cubanos: periodización, medios y memoria cultural



Cubierta del programa, Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, La Habana, agosto de 1961.

Una exposición dentro de un congreso

La portada presenta una «Exposición de pintura, grabado y cerámica» vinculada al Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, celebrado en La Habana los días 18, 19, 20, 21 y 22 de agosto de 1961. El impreso, sin embargo, contiene también una sección de esculturas. Esa diferencia debe conservarse: la cubierta resume tres medios, mientras el interior documenta cuatro.

Este detalle aparentemente menor introduce uno de los problemas centrales del documento. No estamos ante un catálogo construido con una sola lógica. Sus páginas combinan una exposición, una revisión histórica, categorías por medios y una periodización que distingue entre etapa colonial y etapa republicana. El resultado es menos una simple lista de participantes que una propuesta sobre cómo ordenar visualmente la historia del arte cubano.

El programa del Congreso funciona, por tanto, como marco institucional, pero no basta para explicar todas las decisiones curatoriales. Las páginas consultadas no identifican un curador general, no explican el criterio de selección de cada obra y no indican con precisión el lugar de montaje. La marca de la Biblioteca del Museo Nacional pertenece al ejemplar conservado; no debe transformarse automáticamente en prueba de sede.

La historia entra en la exposición

La segunda imagen del conjunto reproduce una vista de la Alameda de Paula atribuida en el pie a Hipólito Garneray y situada en el siglo XIX. No es una fotografía de la exposición: es una reproducción histórica incorporada al impreso.

Su presencia cambia el tono del catálogo. Antes de enumerar artistas, el documento introduce una imagen de la ciudad colonial. La exposición se presenta así no solo como un panorama de producción contemporánea, sino como una mirada retrospectiva que quiere establecer antecedentes, secuencias y permanencias.

La reproducción funciona como una especie de umbral visual. La Habana representada desde el siglo XIX antecede a las páginas en que grabados y pintores son divididos entre «etapa colonial» y «etapa republicana». Esta relación puede interpretarse como una decisión historiográfica del impreso, aunque no contamos con un texto que explique explícitamente esa intención.

Los grabados coloniales: ciudad, ingenios y territorio

La sección «Grabados coloniales» ofrece el registro más detallado del documento. Incluye autores, títulos y técnicas. Laplante aparece repetidamente con vistas de ingenios, casas de calderas, puertos y espacios urbanos; Francisco Mialhe, con escenas y vistas de La Habana, Matanzas, Gibara, Guanabacoa y otros lugares. También figuran obras anónimas y autores como Sawkins, Edward Rooker, Canot, Barañano, T. Dutton, Pujadas y Roi Partridge.

La litografía domina muchas de las entradas, aunque aparecen también metal y aguafuerte. La abundancia de ingenios, puertos, plazas y panoramas urbanos convierte el grabado en una herramienta de memoria visual del territorio y de sus infraestructuras. Esa constatación proviene de los títulos; no permite reconstruir las condiciones sociales de cada escena sin examinar las imágenes originales.

Para la investigación de procedencia, esta sección es particularmente valiosa porque combina tres identificadores: autor, título y técnica. Cuando se compara con las secciones de pintura o escultura —donde en estas páginas solo se enumeran nombres—, se comprende inmediatamente que no todas las partes del catálogo permiten el mismo grado de identificación de objetos.

GRABADOS COLONIALES					
Gabriel Báez	Angel de la Paz	Metal	Rico	Isla de Cuba. Cienfuegos	
Laplante	Ingenio Purísima Concepción	Litografía	Bartolozzi	Indios cubanos saludando a Col	
Laplante	Vista general de los Almacenes de Regla	Litografía	Anónimo	Ingenio	
Laplante	Ingenio Flor de Cuba (Casa de caldera)	Litografía	Anónimo	Plaza de Armas	
Laplante	Ingenio Manaca	Litografía	Anónimo	Habana	
Laplante	Ingenio Buena Vista	Litografía	Anónimo	Habana	
Laplante	Casa de calderas del Ing. Asunción	Litografía	Anónimo	Entrada de La Habana	
Laplante	Ingenio Trinidad	Litografía	Anónimo	Molino de Azúcar	
Laplante	Valle de la Magdalena	Litografía	Anónimo	Isla de Cuba	
Laplante	Ingenio La Ponina	Litografía	Anónimo	Entrada de la Bahía de Santiago	
Laplante	Casa de Calderas del Ingenio Santa Susana	Litografía	Anónimo	Puerto María	
Laplante	Casa de Calderas del Ingenio Alava	Litografía	Anónimo	Cuba	
Laplante	Ingenio Tinguaro	Litografía	Anónimo	Antillas	
Laplante	Ingenio San Rafael	Litografía	Anónimo	Antillas	
Laplante	Ingenio El Narciso	Litografía	Anónimo	Antillas	
Laplante	Ingenio El Progreso	Litografía	Anónimo	Puerto de La Habana	
Laplante	Ingenio Unión	Litografía	Hipólito Garneray	Vista de la Plaza Vieja	
Laplante	Casa de Calderas del Ingenio San Martín	Litografía	Hipólito Garneray	Vista de la Plaza de Armas	
Laplante	Ingenio Santa Teresa (a) Aguica	Litografía			
Laplante	Casa de Calderas del Ing. Victoria	Litografía	GRABADOS / ETAPA REPUBLICANA		
Laplante	Plaza de Armas	Litografía	DE LA SALA PERMANENTE		
Fco. Mialhe	La Habana desde Casa Blanca	Litografía	Carmelo González	El Taller del Grabador	
Fco. Mialhe	Teatro Principal	Litografía	Carmelo González	Pescadores de Vigo	
Fco. Mialhe	Río de Canimar	Litografía	Carmelo González	Idilio	
Fco. Mialhe	Casa de Don Lendro Arozarena (Puentes Grandes)	Litografía	Carmelo González	La ventana	
Fco. Mialhe	Entrada del Puerto de La Habana	Litografía	Carmelo González	Iglesia de Paula	
Fco. Mialhe	Fenómeno Natural	Litografía	Armando Posse	Cabeza de vieja	
Fco. Mialhe	Matanzas	Litografía	Armando Posse	Mercado	
Fco. Mialhe	Loma de Gibara	Litografía	Armando Posse	El Maestro	
Fco. Mialhe	Sagua la Grande	Litografía	Armando Posse	Madre e hijo	
Fco. Mialhe	Iglesia Mayor de Guanabacoa	Litografía	Armando Posse	Funeral	
Fco. Mialhe	Caída del Husillo	Litografía	Luis Peñalver	Cabeza	
Fco. Mialhe	Los portales a 5 leguas de los Baños de San Diego	Litografía	Luis Peñalver	Mortuorio	
Fco. Mialhe	Ranchos de San Diego	Litografía	Luis Peñalver	Medioevo	
Fco. Mialhe	Habana	Litografía	Luis Peñalver	Capricho	
Anónimo	Grabado Inglés	Litografía	Luis Peñalver	Candelabro	
Sawkings	Vista de la Plaza San Francisco	Agua fuerte	López Dirube	Personaje ante la naturaleza	
Sawkings	Vista del Paseo Militar	Litografía	López Dirube	Paranoico	
Edward Rooker	Convento de San Francisco	Litografía	Gisela Hernández	Figura sentada	
Anónimo	Toma de La Habana por los Ingleses	Metal	Gisela Hernández	Figura	
Canot	Castillo del Morro	Metal	Gisela Hernández	Grupo	
Canot	La Flota Inglesa contra La Habana	Metal	Ana Rosa Gutiérrez	Antora	
Canot	Entrada de La Habana	12 Metales	Ana Rosa Gutiérrez	Ventana	
Canot y Morris	Vista de la Plaza del Mercado de La Habana	Metal	Ana Rosa Gutiérrez	La serpiente	
Barañano	Matanzas	Metal	Ana Rosa Gutiérrez	Pareja	
Barañano	Vista de La Habana	Litografía	Ana Rosa Gutiérrez	La Guerra	
T. Duton	Costa Norte de Cuba (4 vistas)	Litografía	Lesbia Vent Dumois	Boulevard	
T. Duton	Costa Norte de Cuba (de La Habana a las montañas de los Organos)	Litografía	Eugenio Rodríguez	Mujer con flor	
T. Duton	Tres vistas de Cuba (Habana, Matanzas y parte norte.)	Litografía	Juan Sánchez	Desnudo	
Pujadas	Negros de Guinea en Cuba	Litografía	Juan Sánchez	Fiesta	
Roi Partridge	Metal	Litografía	Mario Cordovés	Mambises	
		Agua fuerte y Punta seca	Mario Cordovés	Antillanos	
			Jorge Rigol	Gente pobre	

Página con grabados coloniales y comienzo de la sección republicana.

La «etapa republicana» y un problema de periodización

El impreso dedica otra sección a «Grabados / etapa republicana de la sala permanente». Allí aparecen Carmelo González, Armando Posse, Luis Peñalver, López Dirube, Gisela Hernández, Ana Rosa Gutiérrez, Lesbia Vent Dumois, Eugenio Rodríguez, Juan Sánchez, Mario Cordovés, Jorge Rigol y muchos otros.

La continuación incluye títulos como Reforma Agraria, El manto del anticomunismo actual, La República y la Revolución, Cuba a los mártires, Reconcetración campesina, Memorias del 26 de Julio en la Sierra y Las dictaduras en América. Son denominaciones impresas en el catálogo y deben leerse como tales, sin convertirlas automáticamente en una descripción exhaustiva de sus imágenes o de las posiciones personales de cada artista.

Aquí aparece una cuestión historiográfica muy interesante: el encabezamiento «etapa republicana» continúa organizando una sección que contiene obras con títulos explícitamente vinculados al proceso

político posterior a 1959. El documento no crea una nueva categoría denominada «revolucionaria» para separar esas piezas.

Ese hecho admite varias explicaciones: persistencia de una nomenclatura museográfica previa, una división histórica todavía no reformulada o una simple solución editorial. Las páginas no permiten escoger entre ellas. Lo que sí demuestran es que en agosto de 1961 el esquema impreso todavía podía reunir bajo el rótulo republicano obras cuyos títulos pertenecían claramente al presente revolucionario.

Pintores: de la colonia a una República extraordinariamente amplia

La sección de pintura hace explícita la misma división histórica. Bajo «Pintores / etapa colonial» aparecen trece nombres, entre ellos José Nicolás de la Escalera, Vicente Escobar, Víctor Patricio de Landaluze, Esteban Chartrand, Guillermo Collazo y Valentín Sanz Carta.

La «etapa republicana» es mucho más extensa: reúne sesenta y un nombres en las dos columnas de la página. Allí conviven José Joaquín Tejada, Armando Menocal, Leopoldo Romañach, Víctor Manuel, Eduardo Abela, Amelia Peláez, Carlos Enríquez, Fidelio Ponce de León, Wifredo Lam, Cundo Bermúdez, Mariano Rodríguez y René Portocarrero con José Mijares, Sandú Darié, Raúl Martínez, Hugo Consuegra, Antonio Vidal, Guido Llinás, Pedro de Oraá, Antonia Eiriz, Salvador Corratge y Loló Soldevilla, entre muchos otros.

La categoría no describe un estilo. Reúne generaciones, lenguajes y trayectorias muy diferentes bajo una periodización histórica amplia. Precisamente por eso el documento resulta valioso: permite observar cómo una exposición de 1961 organizaba retrospectivamente buena parte de la modernidad cubana dentro de un marco llamado todavía «republicano».

No debemos convertir esa clasificación en una definición estética. La presencia conjunta de Lam, Peláez, Ponce, Mijares, Darié, Llinás, Eiriz u Oraá demuestra una convivencia dentro del esquema del catálogo, no una pertenencia común a una escuela.

PINTORES / ETAPA COLONIAL

José Nicolás de la Escalera
Vicente Escobar
Ceveau
Anónimo del Siglo XVIII
Peoli
Juan del Río
Rodríguez
Víctor Patricio de Landaluz
Arias
Henri Cleenewerick
Esteban Chartrand
Guillermo Collazo
Valentín Sanz Carta

PINTORES / ETAPA REPUBLICANA

José Joaquín Tejada
Armando Menocal
Leopoldo Romañach
Víctor Manuel
Marcelo Pogolotti
Eduardo Abela
Carlos Enríquez
Amelia Peláez
Antonio Gattorno
Lorenzo Romero Arciaga
Aristides Fernández
Fidelio Ponce de León
Wifredo Lam
Jorge Arche
Felipe Orlando
González Puig
Cundo Bermúdez
Mariano Rodríguez
René Portocarrero
Luis Martínez Pedro
Osvaldo Gutiérrez

Julio Girona
Domingo Ravenet
Daniel Serra Badue
Mirta Cerra
Carlos Sobrino
Rafael Moreno
F. I. Acevedo
Roberto Diago
Servando Cabrera Moreno
José Mijares
Carmelo González
Rafael Soriano
Sandú Darié
Raúl Milián
Ana Rosa Gutiérrez
Margot Colosía
Agustín Fernández
Rolando López Dirube
Manuel Couceiro
Raúl Martínez
Hugo Consuegra
Antonio Vidal
Guido Llinás
Fayad Jamis
Pedro de Oraá
Jorge Camacho
Antonia Eiriz
Salvador Corratge
Juan Tapia Ruano
Lolo Soldevilla
Adigio Benítez
Julio Herrera Zaptá
Lesbia Vent Dumois
Angel Acosta León
Orlando Yanes
José Rosabal
Humberto Peña
Roberto García York
Hortensia Gronlier
Enrique Fuentes

Relación de pintores dividida entre etapa colonial y etapa republicana.

Loló Soldevilla: nuevamente entre pintura y escultura

Loló Soldevilla aparece dos veces: en la extensa relación de pintores de la etapa republicana y, nuevamente, en la sección de esculturas. El documento no proporciona títulos de sus piezas en ninguna de las dos categorías.

Esta doble presencia es importante cuando se compara con los catálogos anteriores estudiados. En 1953 había figurado con tres esculturas; en 1956 participó tanto con pinturas como con esculturas en metal; en 1958 el aniversario de Color-Luz la incluyó entre los escultores; en febrero de 1959 aparece como pintora; y en diciembre de 1960 se registra un óleo titulado La espalda de la Luna. El programa de 1961 vuelve a situarla simultáneamente en pintura y escultura.

La conclusión prudente no es construir una evolución lineal entre medios. Es reconocer una práctica expositiva sostenidamente múltiple. Los documentos muestran que durante varios años Loló podía ser presentada como pintora y escultora según la ocasión, y en algunos casos en ambas categorías dentro de la misma exposición.

Para identificar las obras concretas de 1961 hacen falta otras fuentes. El nombre en una lista acredita la participación de la artista en esa sección, pero no autoriza a asignarle cualquier pieza conocida de la época.

Martínez Pedro, Peláez y Portocarrero: categorías que no encierran al artista

Luis Martínez Pedro figura entre los pintores de la etapa republicana y también dentro de la sección de cerámicas. Amelia Peláez y Portocarrero aparecen igualmente en pintura y cerámica. Carlos Sobrino y Rolando López Dirube, por su parte, figuran en pintura y escultura.

Estas repeticiones son especialmente reveladoras. Las categorías del catálogo organizan objetos y medios, no identidades artísticas rígidas. Un artista puede aparecer en más de una sección sin que ello constituya una contradicción.

El documento invita, por tanto, a desconfiar de una lectura demasiado especializada de las trayectorias. La modernidad cubana que aquí se presenta no está compuesta por pintores que solo pintan, escultores que solo esculpen y ceramistas aislados. El propio índice demuestra cruces de práctica.

En términos de investigación, esto obliga a construir fichas por objeto y no solo por artista. La pertenencia de un nombre a una sección es información útil, pero debe registrarse como una circunstancia expositiva concreta, no como definición permanente de su producción.

Cerámica y escultura: una ampliación del relato

La sección de cerámicas reúne ocho nombres: Amelia Peláez, Marta Arjona, Mirta García Buch, Portocarrero, Elia Rosa Fernández, Rebeca Robés, Luis Martínez Pedro y María Elena Jubrías. La de esculturas reúne diecisiete: Juan José Sicre, Tomás Oliva, Eugenio Rodríguez, Alfredo Lozano, Enrique Gay, Francisco Antigua, José A. Díaz, Agustín Cárdenas, Enrique Moret, Loló Soldevilla, López Dirube, Amaro Loriga, Núñez Both, Rodolfo Tardo, Carlos Sobrino, René Valdés Cedeño y Ernesto González.

La inclusión de escultura es particularmente significativa porque la cubierta no la menciona. No sabemos si se trató de una simplificación del título exterior, una ampliación posterior del programa o una decisión gráfica. Debemos conservar la discrepancia, no resolverla por intuición.

En conjunto, estas secciones amplían el relato más allá de la pintura. También muestran que el Congreso no estaba proponiendo únicamente un canon de nombres, sino una organización de medios. Esa

organización, sin embargo, es desigual: las listas de cerámica y escultura no identifican obras ni técnicas, mientras que el apartado de grabado ofrece un nivel documental mucho más detallado.

El grabado como archivo técnico

Las dos páginas de grabados permiten observar una diversidad técnica notable. Junto a litografía, metal y aguafuerte aparecen madera al hilo, madera de cabeza, xilografía en color, linóleo, plywood y combinaciones señaladas de manera específica.

Esto convierte la sección gráfica en una fuente no solo iconográfica, sino tecnológica. La técnica aparece como parte fundamental de la identificación. En algunos casos se señalan obras murales, dípticos o conjuntos; en otros, una misma autoría se extiende sobre varias soluciones materiales.

La precisión técnica contrasta con la ausencia de datos equivalentes en pintura y escultura. El catálogo no es homogéneo como instrumento documental. Para un investigador, esa desigualdad debe conservarse: no se debe completar una sección con datos que solo aparecen en otra.

También permite observar cómo una colección o exposición puede narrar la historia de un medio a través de sus procedimientos. En el grabado, la historia se construye simultáneamente mediante autores, asuntos y técnicas.

El diseño como parte del argumento

El propio impreso merece atención como objeto gráfico. La cubierta utiliza una composición tipográfica de gran escala y un amplio campo vacío, mientras las páginas interiores distribuyen listas en columnas con mucho espacio blanco.

En la última página aparece un crédito explícito: «diseño / esteban g. ayala / impresor - ponciano - habana». Esa información permite atribuir el diseño editorial a Esteban G. Ayala y documentar la imprenta señalada, sin necesidad de inferirlos por estilo.

La composición es sobria y funcional. La jerarquía tipográfica separa períodos y medios, y esa separación visual refuerza la estructura historiográfica del catálogo. La forma de la página no es neutral: ayuda a convertir una diversidad de artistas y obras en una secuencia inteligible.

La marca de la Biblioteca del Museo Nacional visible en uno de los ejemplares es distinta del crédito editorial. Pertenece a la historia material de la copia consultada y no debe confundirse con autoría, propiedad de las obras o sede de la exposición.

Una exposición que actúa como relato histórico

El documento de 1961 no se limita a reunir arte. También lo ordena en el tiempo. Coloca una imagen decimonónica de La Habana, separa grabados y pintores en períodos coloniales y republicanos, reconoce prácticas contemporáneas, incorpora cerámica y escultura y ofrece un repertorio técnico especialmente rico para el grabado.

Esta estructura convierte la exposición en una forma de historiografía. No es una historia del arte escrita como ensayo, pero sí una historia construida mediante selección, clasificación y yuxtaposición.

Su valor aumenta cuando se lee con cautela. El rótulo «republicano» no debe naturalizarse como una categoría eterna; la omisión de la escultura en la cubierta no debe borrarse; la aparición de un artista en dos medios no debe corregirse; y un nombre sin obra identificada no debe convertirse en una procedencia completa.

El catálogo permite estudiar cómo, en 1961, una institución cultural intentó presentar un arco amplio del arte cubano precisamente en el contexto del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas Cubanos. Ese encuentro entre exposición e interpretación histórica constituye su mayor interés documental.

****Una exposición también escribe historia cuando decide qué reunir, cómo separarlo y bajo qué nombres hacerlo visible.****

Nota documental

Este ensayo se basa exclusivamente en las seis reproducciones aportadas para este trabajo: cubierta; reproducción de la Alameda de Paula; dos páginas dedicadas al grabado; relación de pintores coloniales y republicanos; y relación de ceramistas y escultores.

Se distinguen los datos impresos de las inferencias del autor. No se ha añadido contexto externo ni se han identificado obras que el documento no titula. Los recuentos de nombres proceden de las listas visibles y deben entenderse como entradas impresas, no como inventario material completo de objetos.

Las reproducciones conservan pliegues, anotaciones y sellos del ejemplar. Estas marcas forman parte de su historia documental y no se eliminan en el facsímil de consulta.

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.