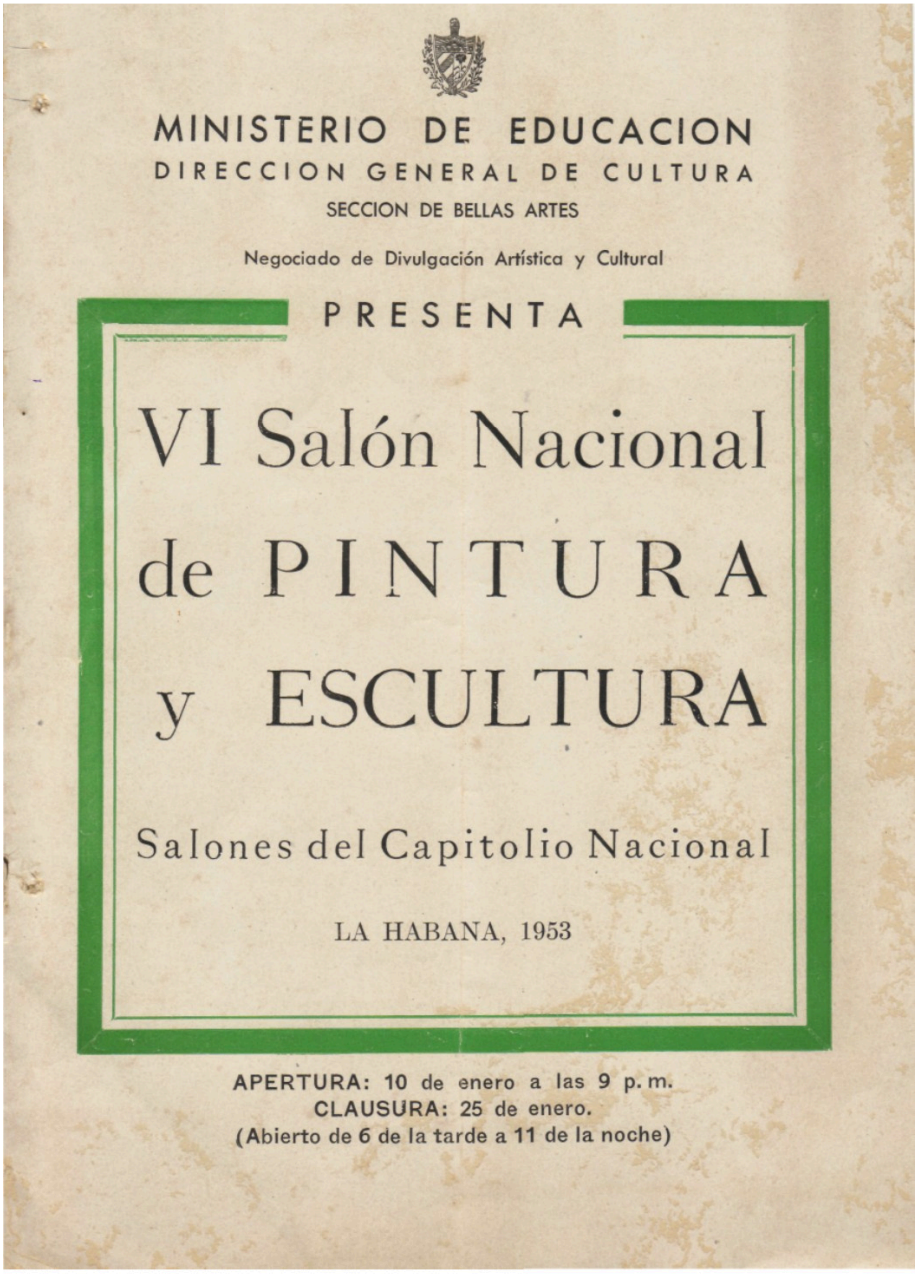
La Habana, 1953: un salón nacional entre tradición, modernidad y nuevas formas de abstracción

Por Juan Sarracino

VI Salón Nacional de Pintura y Escultura, Capitolio Nacional, enero de 1953



Introducción

En enero de 1953, los salones del Capitolio Nacional de La Habana acogieron el VI Salón Nacional de Pintura y Escultura, organizado por el Ministerio de Educación a través de la Dirección General de Cultura, la Sección de Bellas Artes y el Negociado de Divulgación Artística y Cultural. La exposición abrió el 10 de enero y permaneció hasta el día 25.

Leído hoy, el catálogo de aquella exposición tiene un valor que va mucho más allá de la simple enumeración de artistas y obras. Es un documento que permite observar, casi en estado bruto, un momento de transición dentro del arte cubano: conviven todavía el retrato, el paisaje, la escena religiosa, la naturaleza muerta y el costumbrismo, mientras comienzan a adquirir mayor visibilidad lenguajes que se distancian de la representación tradicional.

No estamos ante una exposición programáticamente abstracta ni ante el manifiesto de un grupo. Precisamente por eso el documento resulta tan interesante. Permite mirar el campo artístico cubano de comienzos de los años cincuenta antes de que ciertas genealogías posteriores —la abstracción geométrica, el arte concreto, Los Once o la consolidación internacional de determinados artistas— organizaran retrospectivamente nuestra lectura del período.

Un salón amplio y heterogéneo

El catálogo reúne pintura y escultura y presenta una nómina extensa de artistas. Entre los pintores aparecen, entre muchos otros, Jorge Arche, Mario Carreño, Servando Cabrera Moreno, Mirta Cerra, Hugo Consuegra, Roberto Diago, Julio Girona, Guido Llinás, José María Mijares, René Portocarrero, Raúl Martínez, Rafael Soriano, Zilia Sánchez y Antonio Vidal.

La importancia del documento está precisamente en esa coexistencia. El mismo catálogo que registra retratos, paisajes y escenas religiosas incluye títulos como Composición, Forma, Variación No. 3, Óleo No. I, Óleo No. II o Composición de formas.

Eso no significa que cada obra con un título de carácter formal deba clasificarse automáticamente como abstracta. El catálogo no reproduce imágenes y no ofrece descripciones formales. Pero sí permite comprobar que determinados artistas estaban comenzando a utilizar un vocabulario que se alejaba progresivamente del título descriptivo convencional.

Ese cambio de lenguaje constituye una de las señales más interesantes del documento.

Mario Carreño: tres obras y un vocabulario en transformación

Mario Carreño participa con tres óleos: Encuentro Inesperado, Bajo la luna y el sol y Espacio en el Tiempo.

La tercera obra resulta especialmente sugerente desde una perspectiva histórica. Espacio en el Tiempo es un título que remite a problemas de estructura, organización espacial y temporalidad, conceptos que adquirieron creciente importancia dentro de los lenguajes modernos del período.

Sin embargo, el documento obliga a mantener cierta disciplina interpretativa. El título no permite reconstruir la composición de la obra. No sabemos qué formas utilizó Carreño, cuáles eran sus dimensiones ni qué relación concreta guardaba con las otras dos pinturas presentadas.

Lo que sí podemos establecer es algo más importante: en enero de 1953 Carreño estaba mostrando tres obras de títulos claramente diferenciados dentro de una exposición nacional de gran amplitud. Esta constatación documental es más valiosa que cualquier intento de completar los vacíos mediante conjeturas.

José María Mijares y una obra llamada Luz Vertical

José María Mijares figura con una única obra: 65. Luz Vertical. Óleo.

La entrada es breve, pero considerablemente importante. El catálogo no identifica soporte, dimensiones ni fecha exacta de ejecución. Por tanto, no podemos afirmar si se trataba de un óleo sobre lienzo, tabla o cualquier otro soporte. Tampoco podemos considerar 1953 como fecha de realización de la obra.

Pero sí sabemos que una obra titulada Luz Vertical formó parte del salón.

El título resulta significativo porque introduce dos conceptos —luz y verticalidad— que pueden remitir a una organización visual menos narrativa y más estructural. No obstante, es importante no sobreinterpretar: sin imagen, cualquier reconstrucción formal sería especulativa.

Para el investigador, esta referencia abre una línea concreta: localizar fotografías de la exposición, archivos de prensa, catálogos posteriores, inventarios o documentación de procedencia que permitan eventualmente identificar la obra.

Ese es precisamente el valor de un documento de este tipo: no resuelve la investigación, pero formula preguntas mucho más precisas.

Loló Soldevilla: tres esculturas antes de la imagen que hoy asociamos con ella

Una de las presencias más interesantes del catálogo aparece en la sección de escultura.

Loló Soldevilla está representada por tres obras: Máscara, en bronce; Figura, también en bronce; y Leda y el cisne, en piedra.

Esta participación es especialmente importante porque obliga a ampliar la visión que a menudo se tiene de Soldevilla. La historiografía y el mercado tienden a concentrarse en su producción abstracta y concreta posterior. Sin embargo, documentos como este recuerdan que su trayectoria fue más compleja y que la escultura desempeñó un papel significativo dentro de su formación y evolución.

El catálogo no nos permite afirmar cómo eran formalmente estas piezas. Leda y el cisne remite a un asunto mitológico, mientras que Máscara y Figura conservan denominaciones vinculadas a la representación del cuerpo y el rostro.

Pero la información material —dos bronces y una piedra— nos introduce en otra dimensión del trabajo de Soldevilla: volumen, materia, masa y construcción tridimensional.

Es justamente esa complejidad la que se pierde cuando un artista se reduce a la etapa por la cual llegó posteriormente a ser más conocido.

La escultura como parte central del salón

La presencia escultórica no fue marginal. Junto a Loló aparecen, entre otros, Agustín Cárdenas, Roberto Estopiñán, Florencio Gelabert y Teodoro Ramos Blanco.

Los materiales registrados son particularmente diversos: madera de ácana, mármol, acero inoxidable, terracota, piedra artificial, cemento directo, concreto reforzado, granito, hierro y piedra.

Esa variedad permite observar otro aspecto de la modernización artística cubana: no solo cambian las formas, sino también los materiales y las formas de concebir el objeto escultórico.

Sin fotografías de sala no podemos reconstruir su escala ni sus relaciones espaciales. Pero el catálogo demuestra que en 1953 la escultura cubana participaba activamente de una búsqueda material y formal que merece ser estudiada con mayor profundidad.

De la representación al problema de la forma

Uno de los aspectos más reveladores del catálogo es la convivencia de títulos tradicionales y otros cada vez más abstractos o conceptuales.

Guido Llinás presenta Forma e Interior. Salvador Corratgé aparece con Composición y Composición de formas. Antonio Vidal presenta Composición, en gouache. Zilia Sánchez participa con Óleo No. I y Óleo No. II.

Estos títulos no prueban, por sí solos, una adhesión a la abstracción geométrica. Pero sí indican un cambio fundamental: el asunto representado deja de ser necesariamente el elemento principal mediante el cual se identifica la obra.

La pintura comienza a presentarse, en algunos casos, simplemente como pintura, forma, composición o variación.

Ese cambio semántico es importante porque revela una transformación en la manera de pensar el objeto artístico.

Un momento anterior a las clasificaciones posteriores

Desde nuestra perspectiva actual resulta tentador leer retrospectivamente este catálogo buscando a los futuros protagonistas de determinados movimientos.

Sin embargo, esa operación debe hacerse con cautela.

El salón de 1953 no fue una exposición del arte concreto cubano. Tampoco fue una exposición de Los Once ni de ningún grupo específico.

Su importancia es precisamente otra: documenta a numerosos artistas en un mismo campo institucional antes de que las historias posteriores los separaran en movimientos, generaciones o tendencias claramente delimitadas.

Mirado así, el salón ofrece una imagen más compleja del arte cubano. Un artista podía trabajar simultáneamente con elementos figurativos y estructurales. Otro podía utilizar un título abstracto sin haber abandonado completamente la representación. Un escultor podía alternar entre figura y experimentación material.

La historia real suele ser menos ordenada que las clasificaciones que utilizamos después para comprenderla.

Documentos, no atajos

Para coleccionistas, investigadores y especialistas, catálogos como este tienen un valor extraordinario, pero también requieren cautela.

Que una obra aparezca registrada en un catálogo de época no significa que cualquier obra actual con el mismo título pueda identificarse automáticamente como aquella pieza.

Para establecer una identificación sólida hacen falta otros elementos: fotografías, dimensiones, procedencia, inscripciones, documentación de archivo, certificados históricos o referencias posteriores.

En el caso de Luz Vertical, por ejemplo, sabemos que Mijares presentó una obra con ese título. Pero todavía no sabemos qué obra concreta conservada hoy —si existe y está identificada— corresponde a aquella entrada.

Lo mismo ocurre con los bronces de Loló.

Un catálogo de exposición es una pieza del rompecabezas. Su importancia reside precisamente en que permite construir una investigación más rigurosa.

La utilidad de volver a las fuentes

Uno de los problemas del estudio del arte cubano es que muchas afirmaciones se repiten durante décadas hasta adquirir apariencia de certeza.

Los catálogos de época permiten volver al punto de partida. Permiten comprobar quién participó, qué obras presentó, cómo fueron tituladas y qué materiales fueron registrados.

También permiten detectar ausencias. Por ejemplo, en este catálogo no aparecen Sandú Darié ni Luis Martínez Pedro, aunque ambos desempeñarían posteriormente papeles relevantes dentro de la abstracción cubana.

La ausencia no debe interpretarse como falta de importancia. Simplemente demuestra que una exposición concreta representa un momento particular y nunca la totalidad de una escena artística.

Una fotografía documental de la cultura cubana de 1953

El VI Salón Nacional de Pintura y Escultura puede entenderse como una fotografía documental de un momento extremadamente fértil.

Todavía están presentes numerosos elementos de la tradición pictórica y escultórica, pero comienzan a surgir con claridad preguntas sobre forma, espacio, estructura, materia y autonomía del objeto artístico.

Carreño presenta Espacio en el Tiempo. Mijares presenta Luz Vertical. Llinás presenta Forma. Corratgé presenta Composición de formas. Zilia Sánchez presenta obras tituladas simplemente Óleo No. I y Óleo No. II. Y Loló Soldevilla aparece todavía trabajando de manera visible con bronce y piedra.

Ninguna de estas entradas, considerada aisladamente, explica la evolución del arte cubano.

Pero vistas juntas permiten reconocer algo fundamental: la transformación ya estaba ocurriendo.

No de manera uniforme, no dentro de una única escuela y no siguiendo una secuencia perfectamente lineal. Estaba ocurriendo simultáneamente en diferentes artistas, materiales y lenguajes.

Y precisamente por eso este pequeño catálogo de 1953 continúa siendo, más de siete décadas después, una fuente de extraordinario interés para comprender cómo se construyó la modernidad artística cubana.

Nota de investigación

Este artículo está basado en el catálogo original del VI Salón Nacional de Pintura y Escultura, celebrado en los Salones del Capitolio Nacional de La Habana entre el 10 y el 25 de enero de 1953. El documento registra artistas, títulos y técnicas, pero no reproduce las obras ni proporciona dimensiones, fechas individuales de ejecución, procedencias o resultados de premiación. Por esa razón, cualquier interpretación formal debe entenderse como una línea de investigación y no como sustituto de la documentación visual o archivística original.

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.