

Loló Soldevilla en red: cómo se construye la memoria de una artista y de una generación

Por Juan Sarracino

De París a Color-Luz: interlocutores, afinidades y la retrospectiva «Loló, un mundo imaginario»



Cartel de «Loló, un mundo imaginario», Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 2006-2007.

Una retrospectiva que propone una genealogía

«Loló, un mundo imaginario» no debe leerse únicamente como una exposición monográfica. La muestra del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, inaugurada en octubre de 2006 y prolongada hasta enero de 2007, reconstruye una trayectoria individual y, al hacerlo, propone también una genealogía: coloca a Loló Soldevilla en relación con artistas, talleres, galerías, críticos, movimientos europeos y compañeros cubanos que permiten explicar cómo se formó y cómo actuó dentro de la modernidad artística.

Esta diferencia es fundamental para el método. Los catálogos de 1953, 1956, 1958, 1959, 1960 y 1961 que hemos estudiado son documentos de época: registran participaciones contemporáneas a la artista. La retrospectiva, en cambio, mira hacia atrás. Selecciona, jerarquiza y conecta hechos desde una posición posterior. No sustituye a los documentos originales; los interpreta.

La mejor manera de utilizarla es, por tanto, doble. Primero, estudiar qué imagen de Loló construye el museo. Segundo, confrontar esa reconstrucción con las fuentes históricas que conservan títulos, técnicas y clasificaciones contemporáneas. El resultado no es solo una biografía ampliada, sino un mapa de relaciones.

Wifredo Lam: un estímulo temprano, no una filiación estilística

Dentro de esa red, Wifredo Lam ocupa un lugar temprano. Elsa Vega Dopico, curadora de la retrospectiva, recuerda la amistad que vinculó a Loló con Lam y la importancia que tuvo ese contacto cuando Soldevilla comenzó a pintar. En el relato posterior de la propia curadora, una carta de Lam habría reconocido la valentía, la pasión y la libertad creativa de aquellas primeras obras.

El dato importa, pero debe manejarse con precisión. Amistad, estímulo y reconocimiento no equivalen a influencia formal demostrada. Loló no debe ser presentada como derivación de Lam. Lo que la relación permite comprender es la existencia, desde el comienzo, de un diálogo con una figura ya central de la modernidad cubana y de un entorno intelectual que pudo legitimar su decisión tardía de convertirse en artista.

Este tipo de vínculo modifica la imagen de una creadora aislada. Loló entra al arte dentro de redes de conversación, amistad y circulación cultural que la conectan desde muy pronto con un campo artístico más amplio.

Kretz y Zadkine: la escultura como formación decisiva

La etapa parisina introduce otros dos nombres fundamentales: Léopold Kretz y Ossip Zadkine. La reconstrucción de Vega sitúa la formación escultórica de Loló en la Académie de la Grande Chaumière y en talleres relacionados con estos artistas.

Esa información ayuda a comprender por qué la escultura reaparece con tanta insistencia en nuestros documentos de época. En 1953 Loló figura con tres esculturas; en 1956 vuelve a aparecer simultáneamente en pintura y escultura; en 1958 el aniversario de Color-Luz la presenta entre los escultores; y en 1961 otra vez aparece en ambas categorías. La retrospectiva permite leer esta persistencia no como episodio marginal, sino como parte constitutiva de su formación.

Kretz y Zadkine no sirven aquí como etiquetas de estilo. Su interés está en situar a Loló dentro de un medio parisino donde la figura, el volumen, la talla, la deformación expresiva y la experimentación material formaban parte de una práctica viva. Esta base escultórica resulta esencial para comprender después sus relieves y construcciones.

Vasarely, Jean Arp, Dewasne y Pillet: el giro hacia la abstracción

El relato curatorial asocia el viraje de Loló hacia la abstracción con intercambios mantenidos en París con Víctor Vasarely y Jean Arp, y con su aprendizaje en talleres de Jean Dewasne y Edgar Pillet. Aquí ya no estamos ante una simple cronología biográfica: se propone un contexto intelectual para explicar el

paso desde la representación hacia una investigación cada vez más autónoma de forma, color, ritmo y espacio.

La importancia de estos nombres no debe reducirse a una supuesta cadena de influencias. Vasarely, Arp, Dewasne y Pillet ocupan posiciones diferentes dentro de la abstracción europea. Lo que la retrospectiva hace es situar a Loló dentro de un ecosistema en el que las tendencias geométricas, constructivas y ópticas estaban adquiriendo gran visibilidad.

Una obra reproducida en el catálogo hace explícita una de esas relaciones: «Construcción (Homenaje a Jean Arp)», fechada en 1957. El título constituye evidencia directa de una referencia consciente a Arp. Es mucho más sólido partir de ese dato que atribuir semejanzas formales generales sin apoyo documental.



Obras reproducidas en el catálogo: figuración, abstracción y construcción conviven dentro de la trayectoria.

Max Bill, Van Doesburg y una genealogía intelectual de la forma

La reconstrucción de Vega amplía el contexto hacia Theo van Doesburg y Max Bill. Aquí la función de los nombres es diferente: no se presentan como maestros directos de Loló, sino como referentes de una tradición racional y concreta que buscaba precisión, autonomía del objeto y uso de componentes formales depurados.

Este nivel de la genealogía debe distinguirse cuidadosamente de las relaciones personales. Loló conoció o trató a algunos artistas; otros funcionan como antecedentes conceptuales dentro del relato histórico. Mezclar ambos planos produciría una biografía artificialmente lineal.

La utilidad de esta comparación consiste en mostrar que el concreto cubano no surgió en vacío. Formó parte de una conversación transnacional sobre objetualidad, geometría, estructura y color. La aportación cubana no fue una simple copia de modelos europeos: los documentos de época demuestran apropiaciones, desplazamientos y asociaciones específicas.

Sophie Taeuber-Arp y la construcción como problema espacial

Uno de los vínculos más sugerentes de la interpretación curatorial es el que se establece entre las construcciones de Loló y los «tableaux-reliefs» de Sophie Taeuber-Arp. La comparación no identifica dos obras ni establece dependencia documental. Propone una afinidad historiográfica: el paso del plano pictórico hacia objetos donde relieve, vacío y materialidad transforman la relación con el espacio.

Esta conexión ayuda a leer las construcciones de Loló desde una genealogía que no es exclusivamente masculina. También permite comprender por qué la retrospectiva utiliza la geometría como lenguaje gráfico dominante de su diseño, aun cuando muestre retratos, dibujos y piezas figurativas.

La presencia de Sophie Taeuber-Arp debe ser tratada como referencia comparativa, no como prueba de contacto personal. Precisamente esa distinción hace más fuerte el argumento.

Eusebio Sempere: colaboración, luz y experimentación

Eusebio Sempere ocupa una posición distinta porque la relación con Loló fue profesional y documentada. Vega vincula sus relieves luminosos con intercambios sostenidos con el artista español, y recuerda que ambos expusieron conjuntamente en Valencia en 1954.

Este dato es especialmente importante para las llamadas obras lumínicas. La incorporación de luz artificial no puede comprenderse únicamente como derivación de la pintura geométrica. Introduce tecnología, temporalidad y transformación perceptiva.

La relación con Sempere coloca a Loló en una red experimental iberoamericana anterior a la consolidación internacional del arte cinético de las décadas siguientes. No convierte a Loló automáticamente en una artista cinética en todo momento, pero sí documenta que su investigación de la luz tuvo interlocutores y contextos concretos.

Sandú Darié: dos trayectorias paralelas alrededor de luz, movimiento y estructura

Dentro del arte cubano, Sandú Darié es una de las comparaciones más productivas. Vega considera que los cuadros fulgentes de Loló anticipan problemas que Darié desarrollaría después en sus Cosmoramas. Más tarde, la misma autora subraya la importancia pionera de las estructuras transformables de Darié dentro de las relaciones entre arte, ciencia y movimiento.

Esta comparación debe manejarse sin convertirla en una competencia de precedencias. Nuestros documentos muestran que ambos artistas desarrollaban investigaciones diferentes y que coincidieron en espacios colectivos. En el VIII Salón Nacional de 1956, por ejemplo, Darié aparece con «Ritmos espaciales», mientras Loló presenta pinturas y esculturas en metal.

La relación historiográfica más fértil no consiste en decidir quién hizo primero una determinada forma, sino en observar cómo, en el mismo medio cubano, distintos artistas investigaron espacio, luz, ritmo, estructura y transformación desde soluciones propias.

Pedro de Oraá y Color-Luz: de relación artística a infraestructura cultural

Pedro de Oraá no aparece únicamente como integrante de un grupo. Su relación con Loló está vinculada a la fundación de Color-Luz en 1957. La galería fue una infraestructura cultural: permitió exposiciones, encuentros, circulación de obras y la articulación posterior de los pintores concretos.

La retrospectiva sitúa esta asociación dentro de una historia de promoción artística. Nuestros documentos de 1958 refuerzan esa lectura: la exposición aniversario de Color-Luz no se presentó exclusivamente como muestra de un grupo concreto, sino como una reunión más amplia de pintura y escultura cubanas.

Por ello, la pareja Loló-Oraá debe estudiarse también como colaboración institucional. La creación de un espacio modifica la historia del arte tanto como la producción de una obra, porque crea condiciones para que otras obras puedan ser vistas y relacionadas.

Los Diez Pintores Concretos: una red, no una extensión de Loló

El relato curatorial reconstruye la formación de los Diez Pintores Concretos alrededor de una red en la que Loló y Oraá ocupan posiciones centrales. Junto a ellos aparecen Sandú Darié, Luis Martínez Pedro, Salvador Corratgé, Wilfredo Arcay, Alberto Menocal, José Mijares, Pedro Álvarez y Rafael Soriano; José Rosabal se incorporó poco después.

Esta enumeración exige una precaución: reconocer la capacidad aglutinadora de Loló no significa convertir a los demás artistas en discípulos. Muchos tenían trayectorias propias antes de la constitución del grupo. La historia más interesante es la de una convergencia entre individualidades que compartieron una voluntad de renovación abstracto-geométrica.

Nuestros catálogos de época permiten devolver autonomía a esos nombres. Mijares aparece ya en 1953 con «Luz Vertical»; Darié en 1956 con «Ritmos espaciales»; Corratgé había presentado «Composición» y «Composición de formas» en 1953; Arcay participó en 1956 con tres óleos; Martínez Pedro, Oraá y Soriano aparecen igualmente en registros independientes. El grupo no crea de la nada estas trayectorias: las reúne durante un momento determinado.

Mijares, Martínez Pedro, Corratgé, Arcay, Menocal, Álvarez, Soriano y Rosabal: devolver la individualidad al colectivo

Una lectura demasiado centrada en Loló corre el riesgo de repetir un problema frecuente de la historiografía: explicar un colectivo mediante una sola figura. La retrospectiva ofrece una oportunidad para hacer lo contrario.

José Mijares llega al entorno concreto con una trayectoria expositiva documentada desde comienzos de los cincuenta. Luis Martínez Pedro desarrolla problemas propios de estructura, signos y espacio. Salvador Corratgé articula composiciones de fuerte economía formal. Wilfredo Arcay trabaja entre Cuba y Europa. Alberto Menocal, Pedro Álvarez y Rafael Soriano aportan recorridos distintos, y José Rosabal representa una incorporación generacional posterior.

No todas estas caracterizaciones pueden reconstruirse únicamente con las fotografías del catálogo. Para la investigación interna deben cruzarse con monografías y documentos específicos de cada artista. Lo que sí sostiene el catálogo es la importancia de entender a Loló dentro de una red de pares, no como origen exclusivo del concreto cubano.

José Lezama Lima, Severo Sarduy y la producción crítica del contexto

La red de Loló no fue solamente plástica. José Lezama Lima escribió las palabras de presentación de la exposición inaugural de Color-Luz; Severo Sarduy estuvo vinculado al catálogo de la muestra venezolana de 1957. Ambos nombres recuerdan que las vanguardias cubanas se desarrollaron dentro de un campo intelectual donde escritores y críticos participaron activamente en la producción de significado.

Una exposición no está formada solo por obras. También la constituyen textos, invitaciones, reseñas y discursos que orientan la lectura. Para reconstruir a Loló debemos conservar esa dimensión literaria y crítica.

Este punto adquiere especial importancia para Sarracino Art Research & Advisory: la procedencia intelectual de una obra incluye también la historia de cómo fue presentada y comentada.

Gindertael, Boudaille y Michel Seuphor: validación crítica internacional

La retrospectiva recuerda la recepción internacional de Loló mediante nombres como R. V. Gindertael, G. Boudaille y Michel Seuphor. Seuphor la incorporó a su repertorio de pintura abstracta junto con otros artistas latinoamericanos como Carmelo Arden Quin, Luis Guevara y Gyula Kosice.

Este tipo de referencia no debe utilizarse como argumento de autoridad comercial. Su valor es historiográfico: demuestra que la obra de Loló circuló dentro de redes críticas internacionales y fue leída en relación con problemas más amplios de la abstracción.

La recepción crítica es una fuente diferente de un catálogo de exposición. Una cosa es demostrar que una obra fue exhibida; otra, que fue comentada por determinado crítico. Ambas pueden enriquecer una ficha de investigación, pero no son intercambiables.

Mujeres y omisiones: Mirta Cerra, Zilia Sánchez, Carmen Herrera y otras recuperaciones

Años después de la retrospectiva, Elsa Vega volvió sobre aquel proyecto y explicó que su reflexión había estado atravesada por lo que Eusebio Leal llamó la «desventura del género». En ese texto posterior colocó a Loló junto a otras mujeres insuficientemente reconocidas en la historia del arte cubano, entre ellas Mirta Cerra, Mimí Bacardí, María Pepa Lamarque, Zilia Sánchez y Carmen Herrera.

Esta reflexión de 2020 no debe proyectarse retrospectivamente como si cada uno de esos nombres hubiera formado parte de la exposición de 2006. Es una ampliación posterior de la propia curadora sobre el problema historiográfico que motivó su trabajo.

La distinción es importante porque nos permite estudiar cómo la interpretación también evoluciona. La retrospectiva de 2006 fue un acto de recuperación; el ensayo posterior explicita con mayor claridad el problema de género y canon que estaba detrás de esa recuperación.

Una red que se extiende más allá de Cuba

La trayectoria de Loló conecta La Habana, París, Valencia y Caracas. En París estudia, expone y entra en contacto con artistas y espacios internacionales; en Valencia colabora con Sempere; en Venezuela expone y mantiene relaciones con artistas vinculados a Los Disidentes y con el ambiente de galerías y revistas; en La Habana transforma esa experiencia en acción cultural.

Esta geografía rompe con una historia puramente nacional. El concreto cubano debe entenderse como producción local atravesada por circulación transatlántica y latinoamericana.

La singularidad de Loló está precisamente en esa capacidad de convertir desplazamientos personales en infraestructura cultural: viajes, documentos, reproducciones, contactos, exposiciones y finalmente Color-Luz.

La retrospectiva de 2006-2007 como acto de recolocación histórica

El propósito declarado de «Loló, un mundo imaginario» fue recolocar su obra dentro del continuum de la plástica cubana. Esa expresión es reveladora: presupone una discontinuidad previa, un período de escasa visibilidad y la necesidad de reconstruir conexiones perdidas.

La retrospectiva no solo reunió obras. Reunió relaciones: Lam, Kretz, Zadkine, Vasarely, Arp, Dewasne, Pillet, Sempere, Darié, Oraá y los concretos; además de críticos y escritores. De ese modo transforma una trayectoria individual en una constelación.

Esta es la principal corrección que debemos hacer respecto a nuestra primera versión del ensayo. Loló sigue siendo el centro, pero la historia no debe girar en vacío alrededor de ella. Su verdadera importancia se entiende mejor cuando observamos el sistema de relaciones que contribuyó a formar y del cual también fue resultado.

El archivo como próximo paso: de la red general a expedientes por artista

La investigación debe continuar mediante expedientes separados. Cada artista relacionado con Loló necesita su propia ficha documental: tipo de relación, fechas verificadas, exposiciones compartidas, correspondencia, obras comparables y fuentes.

En el caso de los concretos cubanos, ya contamos con documentos suficientes para empezar. Podemos construir cronologías paralelas de Mijares, Darié, Martínez Pedro, Corratgé, Oraá, Arcay y Soriano, y comprobar en qué momentos coinciden realmente con Loló. Esto permitirá distinguir afinidad estética, asociación institucional y participación común en una exposición.

Para los artistas europeos, la tarea será diferente: localizar catálogos de los salones parisinos, talleres, correspondencia y críticas. El objetivo no es demostrar influencias a toda costa, sino medir la intensidad y naturaleza de cada contacto.

Conclusión

La importancia de «Loló, un mundo imaginario» no reside solamente en haber devuelto visibilidad a una artista. La retrospectiva propone una historia relacional de la modernidad: una creadora se forma entre escultores y abstraccionistas europeos, dialoga con artistas cinéticos, promueve exposiciones, funda una galería, participa en un grupo y genera recepción crítica internacional.

Mirada de esta manera, Loló deja de ser una excepción aislada y aparece como nodo de una red. Esa red incluye figuras de enorme autonomía —Wifredo Lam, Jean Arp, Víctor Vasarely, Eusebio Sempere, Sandú Darié, Pedro de Oraá, Mijares, Martínez Pedro y muchos otros— cuyas trayectorias no deben subordinarse a la suya.

La utilidad del catálogo está precisamente en permitirnos reconstruir esas conexiones sin borrar las diferencias.

La historia de una artista se vuelve más precisa cuando dejamos de verla sola.

Nota documental y fuentes complementarias

La fuente primaria de este ensayo son las fotografías aportadas del catálogo y material de «Loló, un mundo imaginario», Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, inaugurado en octubre de 2006 y extendido hasta enero de 2007. Las páginas pertenecientes a otras publicaciones fotografiadas en el mismo conjunto no se han utilizado como si formaran parte del catálogo.

Como apoyo contextual se consultó el ensayo posterior de la misma curadora, Elsa Vega Dopico, «Loló Soldevilla», publicado por ArtNexus en 2020, donde retoma y amplía argumentos desarrollados a partir de aquella retrospectiva. Toda información procedente de ese texto posterior se distingue conceptualmente de los datos visibles en el catálogo y de los documentos de época de los Archivos Sarracino Gallery.

Fuentes complementarias

- Elsa Vega Dopico, «Loló Soldevilla», ArtNexus 113, 2020. Texto posterior de la misma curadora que revisita y amplía la investigación iniciada con «Loló, un mundo imaginario».
- Catálogos, invitaciones y programas de 1953-1961 conservados en los Archivos Sarracino Gallery y analizados en esta serie.

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.