

Loló Soldevilla pensamiento abstracción y modernidad

De la no objetividad al arte concreto cubano

Conferencia



París, 1950.

Fotografía de Willem van de Poll · Nationaal Archief, Países Bajos · CC0

Juan Sarracino

SARRACINO · Art Research & Advisory

Introducción

Acercarse hoy a Loló Soldevilla exige reconsiderar algunas de las categorías con las que se ha narrado el arte cubano del siglo XX. Durante mucho tiempo se la recordó sobre todo por su participación en la abstracción geométrica, por la Galería de Arte Color-Luz y por su relación con los Diez Pintores Concretos. Todo ello es correcto, pero resulta incompleto.

Un documento excepcional conservado en los Archivos Sarracino Gallery -el catálogo de su exposición de 1952- revela algo más profundo. Antes de que el concretismo cubano se constituyera como grupo, antes de Color-Luz y antes del programa colectivo de los Diez, Loló ya había formulado una posición intelectual precisa sobre la autonomía del arte, la función de la forma y el color, la organización del espacio y la relación entre creación y modernidad.

No estamos, por tanto, ante una artista que simplemente adoptó el lenguaje de la abstracción. Estamos ante una artista que pensó la abstracción. Esa diferencia es fundamental para comprender su lugar en la historia del arte cubano.

I 1952 un documento escrito en presente

El valor extraordinario del catálogo de 1952 reside en que no es una reconstrucción retrospectiva. Loló no escribe décadas después para explicar lo que cree haber intentado. Escribe mientras la transformación todavía está ocurriendo.

El texto comienza con una interpretación de la larga historia del arte occidental. Durante siglos, sostiene, el arte permaneció unido a la representación de la naturaleza: personas, objetos, paisajes y elementos reconocibles del mundo exterior. A continuación traza una genealogía de ruptura en la que aparecen Kandinsky, Mondrian, Robert Delaunay, Jean Arp, Malevich, Picabia, Brancusi, Vantongerloo, Sonia Delaunay, Kupka, Theo van Doesburg y otros.

La enumeración no debe leerse únicamente como una lista de influencias. Constituye una declaración de filiación intelectual. Soldevilla sitúa su trabajo dentro de una genealogía internacional de artistas que cuestionaron la dependencia tradicional de la imagen respecto de la representación.

También establece una distinción terminológica reveladora. Aquello que suele llamarse arte abstracto, afirma, debería denominarse con mayor propiedad arte no objetivo. Abstraer puede implicar partir de un objeto y simplificarlo o transformarlo. El arte no objetivo aspira a producir una realidad plástica que no dependa de un referente exterior.

II Es no representa

La afirmación más poderosa del catálogo aparece cuando Soldevilla escribe: «Aquí el hecho real es el cuadro, el muro, la obra en sí. Es, no representa». En esa frase se condensa una teoría completa de la imagen.

La obra deja de entenderse como una ventana abierta hacia otra realidad. No necesita describir un paisaje, una persona o un acontecimiento. Tampoco necesita justificar su existencia

mediante algo que esté fuera de ella. La obra constituye su propia realidad. El color es color. La forma es forma. El espacio es una relación generada dentro de la obra.

Esta autonomía explica otra afirmación central: toda obra plástica debe valer por sí misma, y la forma y el color deben alcanzar el máximo grado posible de pureza. Esa pureza no significa simplemente limpieza técnica. Significa eliminar los elementos que distraen de las relaciones específicamente plásticas.

Por eso Loló rechaza la anécdota y la temática como obligaciones. El problema fundamental de la pintura deja de ser qué representa para convertirse en cómo se organiza: las asociaciones entre formas, las relaciones espaciales, los ángulos, las tensiones, el dibujo, el color y la estructura total de la superficie. Ella describe ese proceso como una «dialéctica inacabable». La geometría no es, para Loló, un vocabulario cerrado, sino un sistema capaz de producir relaciones prácticamente infinitas.

III Espacio movimiento y cuarta dimensión

Otro pasaje especialmente sugestivo relaciona la pintura con una llamada cuarta dimensión. No es necesario interpretar la expresión como una teoría científica estricta. Dentro de su discurso parece significar la liberación del espacio pictórico respecto de la perspectiva tradicional.

La organización de los planos debe evitar la perspectiva para permitir libertad de movimiento, desarrollo y organización. Así aparece una cuestión decisiva en la evolución posterior de su obra: el espacio no como ilusión, sino como estructura activa.

La perspectiva tradicional organiza la superficie para simular profundidad. En el proyecto descrito por Soldevilla, el espacio ya no intenta engañar al ojo. Se convierte en un campo de fuerzas. Las formas avanzan, retroceden, se interrumpen, se equilibran y establecen tensiones sin abandonar la materialidad del plano.

Esta preocupación permite comprender el tránsito posterior hacia collages, relieves, construcciones y experimentaciones con la luz y el espacio real. La pintura comienza a aproximarse al objeto, y el objeto comienza a relacionarse con el espacio que ocupa el espectador.

IV Razón y poesía

Existe un riesgo frecuente al interpretar la abstracción geométrica: reducirla a cálculo, exactitud y racionalidad. El catálogo de 1952 demuestra que esa lectura resulta inadecuada para Loló Soldevilla.

En su pensamiento conviven orden, geometría, pureza, construcción y control de la composición; pero también fantasía, poesía, espiritualidad, movimiento e infinito. Una de las frases más reveladoras del documento afirma: «La composición regida por la voluntad, la forma por el espíritu».

La razón organiza, pero no sustituye a la imaginación. La geometría disciplina, pero no elimina la poesía. Al final del texto, firmado sencillamente «LOLÓ», la artista imagina un universo donde fantasía y poesía puedan unirse dentro de un orden de formas, espacio y color.

Esta declaración modifica la imagen de una Loló estrictamente racionalista. Su geometría no elimina la subjetividad; la reorganiza. En esa tensión entre rigor formal y resonancia poética se encuentra una de las claves de su originalidad.

V París como formación intelectual

Para comprender cómo llegó Soldevilla a estas conclusiones debemos considerar el París que encontró desde finales de la década de 1940. Sin embargo, sería demasiado simple afirmar que París influyó sobre Loló. La pregunta más fértil es qué hizo Loló con París.

El catálogo menciona a artistas que trabajaban entonces en ese medio, entre ellos Jean Dewasne, Alberto Magnelli, Edgar Pillet, Auguste Herbin y Victor Vasarely, y alude al entorno de la revista *Art d'Aujourd'hui*. Más revelador todavía es el programa de conferencias que reproduce: problemas del arte abstracto, Mondrian y el neoplasticismo, constructivismo, teoría del color, los escritos de Kandinsky, Delaunay y el paso de la figuración a la abstracción.

No se trató solamente de ver pinturas abstractas. Loló se encontraba dentro de un laboratorio intelectual. Leía, escuchaba, debatía, visitaba talleres, conocía artistas, seguía publicaciones y confrontaba teorías distintas. Su experiencia parisina debe entenderse como una formación intelectual dentro de la cultura europea de posguerra.

La fotografía de París de 1950 que acompaña esta conferencia no representa a la artista. Su función es documental: evocar el espacio urbano e histórico en el que esa formación tuvo lugar, sin sustituirlo por una imagen imaginaria.

VI Mediadora entre sistemas culturales

Loló no se limitó a llevar algo cubano hacia París o algo parisino hacia Cuba. Actuó como mediadora entre sistemas culturales. El movimiento de ida y vuelta es indispensable para valorar su posición histórica.

El desarrollo del concretismo cubano no puede explicarse como una importación tardía y pasiva de modelos europeos. Existieron circuitos múltiples entre Europa y América Latina, así como redes de artistas, revistas, exposiciones, talleres y debates. Soldevilla fue uno de los nodos de esa red.

El catálogo de 1952 es una evidencia temprana de esa función mediadora. Allí conviven una genealogía internacional, la experiencia inmediata de París y una voluntad pedagógica dirigida al público cubano. No se limita a mostrar obras: presenta un vocabulario, una historia y un conjunto de problemas para hacer comprensible una nueva posibilidad artística.

VII De la abstracción al arte concreto

Conviene mantener una precisión histórica. Sería anacrónico afirmar que la Loló de 1952 ya formulaba exactamente el programa que los Diez Pintores Concretos adoptarían años después. Su vocabulario pertenece todavía al arte abstracto y no objetivo.

Sin embargo, muchos principios fundamentales ya están presentes: la autonomía del objeto artístico; la prioridad de la forma y el color; el rechazo de la representación; la organización deliberada de la composición; la eliminación de la anécdota; la autonomía del espacio plástico; y la consideración de la obra como una realidad creada, no como reproducción de otra realidad.

El tránsito hacia el arte concreto presenta, por ello, una considerable continuidad conceptual. Cuando su trabajo se expande hacia collages, construcciones, relieves y luz, el problema pictórico se desplaza hacia la materialidad y el espacio, pero no abandona las preguntas formuladas en 1952.

Su actividad posterior como promotora de la abstracción amplió esa investigación personal al terreno institucional. Loló no solo produjo obras dentro del movimiento: ayudó a construir las condiciones culturales para que ese movimiento pudiera circular, discutirse y reconocerse.

VIII Una modernidad cubana conectada

También debe evitarse otra interpretación simplificadora: considerar la abstracción geométrica cubana como una derivación periférica de Europa. Los artistas cubanos operaron dentro de redes transnacionales más complejas.

Varios habían vivido o trabajado fuera de Cuba, y existían relaciones con movimientos europeos y latinoamericanos. Es más exacto pensar el concretismo cubano como una formulación cubana dentro de una modernidad internacional.

La importancia de Loló radica precisamente en su capacidad para habitar esos cruces. Su obra y su pensamiento no niegan las conexiones internacionales; las convierten en materia de una posición propia. Esa posición se articula desde Cuba, pero dialoga de igual a igual con las transformaciones del siglo XX.

IX El mural y la expansión hacia el espacio

El catálogo dedica atención al mural, un género tradicionalmente asociado a la figuración. Loló sostiene que la abstracción encuentra allí posibilidades extraordinarias: los planos, los trazos limpios y la geometría pueden adquirir una fuerza monumental.

Esta observación revela que su pensamiento ya estaba superando los límites del cuadro de caballete. La geometría podía ocupar el muro, relacionarse con la arquitectura, incorporarse al espacio y organizar la experiencia física del espectador.

Esa concepción expansiva ayuda a explicar su interés posterior por el relieve, las construcciones, la luz y ciertas formas de experimentación cinética. El mural no aparece como un tema lateral, sino como una apertura hacia una escala espacial más amplia.

X Su lugar dentro del arte cubano

La posición de Loló Soldevilla dentro del arte cubano puede comprenderse mediante cuatro dimensiones inseparables.

Primera, la artista: su producción articuló pintura, collage, escultura, construcción, relieve y experimentos con luz y movimiento. Aunque su corpus no fue enorme, su búsqueda fue sostenida y experimental.

Segunda, la intelectual: el catálogo de 1952 demuestra que poseía un discurso propio sobre la no objetividad, la autonomía de la obra, el espacio, la pureza formal y la modernidad.

Tercera, la mediadora: su circulación entre París y La Habana conectó escenas artísticas en una época en la que la información cultural no se movía con la velocidad actual.

Cuarta, la promotora y constructora de instituciones: su intervención trascendió su producción personal y contribuyó a crear espacios para la circulación y legitimación de la abstracción geométrica cubana.

Separar su obra de su actividad intelectual y cultural reduce considerablemente la verdadera dimensión de su trayectoria. Las cuatro facetas deben leerse juntas.

XI Legado e influencia

Hablar de influencia exige prudencia. No siempre puede establecerse una relación directa entre una obra de Loló y la producción posterior de otro artista. Su legado más profundo quizá deba entenderse como una influencia estructural e intelectual.

Contribuyó a transformar las condiciones dentro de las cuales la abstracción podía producirse, exhibirse, discutirse y comprenderse en Cuba. Ayudó a legitimar una posibilidad artística que, a comienzos de la década de 1950, todavía debía defender su derecho a existir frente a una cultura visual habituada a la representación.

El propio catálogo deja constancia de esa voluntad pedagógica. Loló no se limita a presentar sus obras. Explica al público por qué el arte puede dejar de representar el mundo visible y continuar siendo significativo.

Su legado no consiste únicamente en un repertorio de formas geométricas. También reside en haber ampliado el campo de lo pensable: qué podía ser una obra, cómo podía organizar el espacio y qué lugar podía ocupar la abstracción dentro de la modernidad cubana.

XII Conclusión

Regresemos a 1952. Los Diez Pintores Concretos todavía no existen. Color-Luz todavía no existe. Muchas de las obras por las que hoy reconocemos la madurez abstracta de Soldevilla todavía no han sido realizadas. Y, sin embargo, las ideas esenciales ya están formuladas.

La obra debe valer por sí misma. La forma y el color poseen autonomía. La perspectiva tradicional puede abandonarse. La anécdota no es necesaria. El espacio puede organizarse como una realidad nueva. La pintura no tiene obligación de representar.

La frase «Es, no representa» puede considerarse una de las claves intelectuales de toda su trayectoria. Pero hay otra afirmación igualmente importante: el deseo de crear un universo donde se encuentren fantasía, poesía, formas, espacio y color.

Entre esas dos ideas se sitúa la esencia de su proyecto. Por una parte, el rigor de la construcción; por otra, la libertad de la imaginación. Geometría y poesía. Inteligencia y sensibilidad. Loló comprendió que esas fuerzas no tenían por qué excluirse.

Su importancia no debe limitarse a la pertenencia a un grupo o a la introducción de determinadas formas. Su trascendencia reside en haber contribuido a cambiar la manera en que podía pensarse el arte en Cuba. Artista, intelectual, mediadora, promotora y experimentadora, Loló Soldevilla ayudó a establecer las bases de una modernidad cubana conectada con las grandes transformaciones internacionales del siglo XX.

Más de setenta años después, el catálogo de 1952 todavía nos permite escuchar algo extraordinariamente valioso: la voz de Loló, hablando en presente, explicando por qué había decidido abandonar el mundo de la representación para construir uno nuevo.

Juan Sarracino

Fuentes consultadas: Archivos Sarracino Gallery.