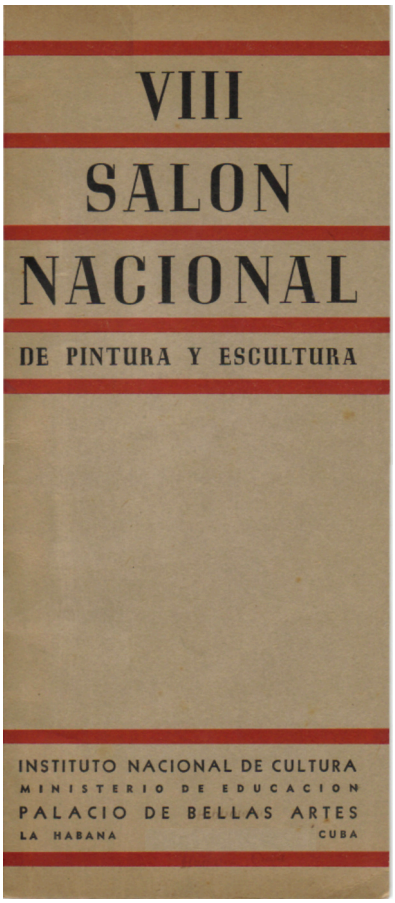
La Habana, 1956: el VIII Salón Nacional y la construcción de una memoria artística

Por Juan Sarracino

Selección, experimentación y coleccionismo en el Palacio de Bellas Artes



Portada del catálogo original. Palacio de Bellas Artes, La Habana, 1956.
Reproducción del ejemplar digital consultado; se conserva su proporción original.

Una exposición puede mostrar lo que se produce en un momento determinado y, al mismo tiempo, proponer qué debería conservarse para el futuro. El catálogo del VIII Salón Nacional de Pintura y Escultura permite estudiar esa doble operación. Su interés no reside únicamente en la nómina de participantes: también conserva una explicación institucional de cómo la selección de obras contemporáneas podía contribuir a formar las colecciones de un museo.

Presentado por el Instituto Nacional de Cultura, bajo el Ministerio de Educación, en el Palacio de Bellas Artes de La Habana, el salón se identifica expresamente como correspondiente a 1956 en el texto de la Sala de Honor. El ejemplar consultado no proporciona un calendario de apertura y clausura. Esa ausencia no impide reconocer su estructura: una amplia selección de pintura, otra de escultura y un conjunto dedicado a Eduardo Abela, designado Artista de Honor.[1]

El documento permite leer esas tres partes como algo más que secciones consecutivas. Reúne la producción que una institución decide presentar, el reconocimiento que atribuye a una trayectoria y la memoria que aspira a construir. La exposición aparece así como un lugar donde el presente artístico comienza a convertirse en historia.

Del salón a la colección del museo

El texto introductorio, firmado por Guillermo de Zendegui como director general del Instituto Nacional de Cultura, ofrece la clave de esta lectura. Explica que se había constituido en el Palacio de Bellas Artes una Sala Permanente de Artes Plásticas con obras premiadas en salones anteriores, desde el primero, celebrado en 1935 según el propio escrito. Reanudar la continuidad de esos eventos debía contribuir a enriquecer los fondos de esa sala y, en consecuencia, del Museo Nacional.[2]

La exposición temporal y la colección permanente quedan enlazadas dentro de un mismo propósito. El salón no se presenta solo como ocasión para contemplar novedades: también como una vía para que una parte de la producción artística pase a integrar un patrimonio conservado por la institución. Esta relación permite entender la selección y los premios como decisiones con consecuencias que podían prolongarse más allá del cierre de la muestra.

Conviene no convertir ese propósito en una relación de adquisiciones. El catálogo no acredita que cada obra registrada ingresara en el museo ni identifica aquí los resultados finales de premiación. Documenta una intención institucional y el conjunto presentado para su consideración. La historia posterior de cada pieza necesita establecerse por separado.

Lo significativo es que la institución hace explícito su deseo de intervenir en la memoria artística. Reunir, distinguir y conservar no son acciones equivalentes, pero el prólogo las coloca dentro de un mismo horizonte. El investigador encuentra aquí no solo una lista de objetos, sino una declaración sobre el uso futuro de las exposiciones.

Selección, premios y homenaje: tres formas de reconocimiento

El prólogo sostiene que el salón se organizó con un criterio selectivo y que figurar en él constituía, por sí mismo, un reconocimiento de categoría artística. Esa formulación debe leerse como la valoración de la entidad organizadora, no como una conclusión independiente acerca de la calidad de todas las obras. El catálogo permite estudiar cómo la institución legitimaba su selección; no obliga al lector actual a aceptar su juicio.[2]

El mismo texto distingue las responsabilidades. Atribuye la organización a Mario Carreño, Juan José Sicre y Lorenzo Romero Arciaga, y agradece al jurado calificador integrado por Rita Longa, Allan Mc

Nabb y Eduardo Abela. Carreño aparece, por tanto, en una función organizativa explícita: un dato que amplía las preguntas sobre su intervención en la vida expositiva, sin permitir reconstruir decisiones individuales que no se describen.[3]

La nota de la Sala de Honor añade otra distinción. Explica que el homenaje a Abela se concede conforme al nuevo reglamento, considerando su obra en conjunto y sin perjuicio de los Premios Nacionales. Ser seleccionado, obtener un premio y recibir un reconocimiento de trayectoria son, en consecuencia, situaciones diferentes.[4]

Esta separación tiene importancia documental. Una entrada en el catálogo no debe transformarse en un premio inexistente, ni el título de Artista de Honor confundirse con el resultado del concurso. La precisión no disminuye el valor de participar: permite comprender exactamente qué clase de reconocimiento se está documentando.

Tres conjuntos y una exposición extensa

La sección general de pintura contiene 234 entradas numeradas; la de escultura, 75; y la Sala de Honor de Eduardo Abela, 41. Su suma arroja 350 registros de obras. Se trata de un recuento de entradas del catálogo, no de artistas distintos ni de una comprobación independiente del montaje efectivo.[5]

Las tres numeraciones recomienzan desde el uno. Por ello, cualquier referencia posterior debe indicar también la sección. Un número aislado es insuficiente para identificar una pieza. Esta organización distingue, además, dos maneras de presentar el tiempo artístico: el panorama colectivo y el recorrido de una trayectoria individual.

La escultura no puede considerarse un complemento menor. Sus 75 entradas representan cerca de una cuarta parte de las 309 del conjunto general. Pero la amplitud del salón no demuestra uniformidad. La presencia conjunta de naturalezas muertas, retratos, paisajes, títulos formales y asuntos religiosos permite reconocer la diversidad de denominaciones empleadas, no clasificar visualmente las obras que el impreso no reproduce.[5]

Loló Soldevilla: pintura, música y metal

La participación de Loló Soldevilla constituye uno de los núcleos documentales más fértiles. En pintura figuran el número 201, *Sonata para piano y cello*, y el 202, *Sonata núm. 5*, ambos registrados como óleos. En escultura aparecen el número 69, *Escultura B-dimensional*, y el 70, *Escultura policromada*, ambos en metal. Se conserva aquí la formulación «B-dimensional» tal como se lee en el impreso, sin desarrollar la abreviatura.[6]

Son cuatro entradas distribuidas entre dos secciones. Ese hecho permite afirmar algo preciso: el salón presentaba su producción mediante pintura y escultura simultáneamente. No estamos ante una reconstrucción retrospectiva que reúna objetos de épocas distintas, sino ante una concurrencia documental dentro de una misma exposición. El catálogo, sin embargo, no fecha individualmente esas cuatro obras.

Las sonatas introducen un vocabulario musical. El título de la primera menciona piano y violonchelo; el de la segunda incorpora una numeración. Esto abre preguntas sobre secuencia, relación y organización, pero no demuestra que las pinturas representaran instrumentos ni que tradujeran una composición musical determinada. Tampoco el número cinco acredita, por sí solo, la existencia de una serie completa conservada.

En las esculturas, la referencia a dimensión y policromía convive con una indicación material común: metal. La posibilidad de pensar relaciones entre plano, volumen y color constituye una línea de investigación sugerida por esos términos, no una descripción de objetos que todavía debemos localizar.

La contribución decisiva del catálogo consiste en situar esos problemas en una misma comparecencia pública. Sería excesivo identificar las piezas con relieves o construcciones hoy conocidos sin otras pruebas. Pero también sería empobrecedor tratar las cuatro entradas como nombres aislados: juntas ofrecen una base concreta para estudiar la relación entre los medios en la obra de Soldevilla.

Darié, Mijares y Oraa: lo que permiten afirmar los títulos

Sandú Darié está registrado en pintura con el número 53, *Ritmos espaciales*, óleo. La denominación vincula ritmo y espacio, pero la técnica no especifica el soporte. Nada en esa entrada permite convertir la obra automáticamente en una construcción, un objeto móvil o una pieza cinética. Lo que poseemos es una referencia individualizable, situada en el catálogo de 1956.[7]

La entrada 143 corresponde a *Forma y presencia*, óleo, bajo el encabezamiento «Mijares, José». Se mantiene visible esa forma abreviada del nombre, sin alterar la transcripción como si el documento imprimiera un nombre más extenso. El título propone una relación entre organización formal y presencia, aunque no revela figuras, colores, orientación ni dimensiones.[8]

Pedro de Oraa figura con el número 151, *Abstracción dúplex*, óleo. En este caso, «abstracción» no es una etiqueta añadida por el comentarista: aparece en la denominación de la obra. Aun así, el catálogo no explica a qué se refiere «dúplex» ni permite precisar si la solución era geométrica, gestual o de otra naturaleza.[8]

Consideradas conjuntamente, estas entradas ofrecen un vocabulario de problemas: ritmo, espacio, forma, presencia y abstracción. Su proximidad en una lectura actual no demuestra que las obras estuvieran colgadas juntas, que los autores compartieran un programa o que existiera una influencia entre ellas. El hallazgo está en la posibilidad de construir comparaciones verificables cuando se localicen imágenes y documentación adicional, no en anticipar sus resultados.

Cómo se nombra una pintura

La cuestión no se limita a esos tres artistas. Wifredo Arcay aparece con *Spartus 55*, *Pintura 55* y *Etius núm. 2*. Joaquín Ferrer Marquínez presenta *Pintura núm. 4*, *Pintura núm. 5* y *Pintura núm. 6*. Zilia Sánchez registra *Composición 1*, *Composición 2* y *Composición 3*. Rafael Soriano López figura con tres entradas tituladas Pintura.[9]

El interés de estas denominaciones no consiste en probar que todas las obras eran abstractas. Consiste en observar que el título podía dejar en segundo plano un asunto representado y destacar el medio, la composición o una identificación numérica. La economía verbal también es información: muestra cómo una obra se ofrecía al reconocimiento del público.

Los números no deben leerse automáticamente como fechas o como prueba de una secuencia completa. Tampoco tres obras llamadas Pintura son una sola pieza repetida: en el catálogo poseen números distintos. Para una investigación posterior, esa diferencia obliga a conservar cada entrada individual, aunque el título se repita.

Al mismo tiempo, persisten otras denominaciones. Amelia Peláez reúne Composición y Naturaleza muerta; René Portocarrero aparece con Catedral; Mariano Rodríguez, con dos Gallos y *Hombre con bumerang*. El salón hace convivir varios modos de nombrar, sin explicar que uno haya reemplazado al

otro. Esta simultaneidad resulta más reveladora que una lectura lineal en la que la forma borraría progresivamente todos los asuntos.[10]

La escultura y la especificidad de la materia

La sección escultórica incorpora datos que no deberían reducirse a la palabra genérica «escultura». Roberto Estopiñán presenta tres figuras cuyos materiales el catálogo identifica como jocuma y cedro. Florencio Gelabert registra Figura, en talla directa en sabicú, y *Ritmo osteológico*, en talla directa en palo de rosa. La precisión del material forma parte de la identidad documental de esas obras.[11]

Rolando López Dirube figura en pintura con una obra titulada Figura y en escultura con otra Figura, tallada en sabicú, y *El arquero*, en hierro. Esa presencia en dos secciones recuerda, como en el caso de Loló, que la clasificación del salón ordena objetos, pero no divide necesariamente a los artistas en prácticas excluyentes.[11]

El metal y la madera tampoco autorizan una equivalencia automática entre material y estilo. En hierro aparecen Forma, de Domingo Ravenet, y Piedad, de Orestes Silvera Ramos. La coincidencia de material no anula las diferencias de sentido sugeridas por los títulos. La investigación debe distinguir qué está hecho, cómo se titula y mediante qué solución visual se organiza; el catálogo informa sobre los dos primeros aspectos mucho más que sobre el tercero.[12]

Eduardo Abela: cuarenta años en una Sala de Honor

La sección dedicada a Eduardo Abela modifica la escala temporal del documento. Su primera entrada es *Mango*, situada en La Habana en 1916. La última, *El ángel expectante*, aparece fechada en La Habana en 1956. Entre esos extremos, las 41 entradas construyen un recorrido de cuatro décadas, sin constituir por ello un catálogo completo de su producción.[13]

Las localizaciones consignadas incluyen La Habana, Madrid, Granada, París y Guatemala. *Matinal* aparece en Madrid en 1923; *Gitanilla*, en Granada ese mismo año; *El caos genésico*, registrado como gouache, en Guatemala en 1950. Son datos asociados a obras concretas. No bastan para reconstruir por sí solos todos los desplazamientos del artista, pero permiten formular una cronología más precisa que la simple fecha del homenaje.[13]

La selección también reúne títulos como *Guajiros*, Ritmo, Movimiento, *La sirena encantada*, *Insecto mágico*, *Fantasmas diurnos* y *El rapto de Europa*. No podemos deducir de esos nombres una evolución visual completa. Sí podemos observar que el homenaje presenta una trayectoria con denominaciones rurales, formales, fantásticas y mitológicas, en vez de reducirla a un solo asunto.[13]

Dentro del conjunto general, esta sala cumple una función interpretativa particular: invita a mirar una carrera en perspectiva. El salón pone en relación el tiempo breve de una selección contemporánea con el tiempo largo de una obra acumulada. Esa convivencia constituye una de las claves de su proyecto de memoria.

Colecciones particulares y memoria pública

La Sala de Honor registra información que falta en buena parte de la nómina general: además de fechas y lugares, identifica colecciones asociadas a varias pinturas. *Guajiros*, situada en La Habana en 1938, figura en la colección del Instituto Nacional de Cultura. *Cuadrúpedo*, fechada en 1954, se asocia a José Rodríguez Feo. *Retorno*, de 1956, a Humberto Medrano.[14]

Estos datos permiten estudiar una relación entre custodia particular y presentación institucional. Las obras vinculadas a colecciones diferentes comparecen en un mismo recorrido de homenaje. El catálogo hace visible esa dispersión de pertenencias, aunque no incluya los acuerdos de préstamo ni describa todas las gestiones que hicieron posible la reunión.

Para la procedencia, el alcance es concreto. Una mención de colección constituye un dato documentado en el momento del catálogo, no una cadena completa de propiedad. No informa automáticamente de cuándo se adquirió la obra, cómo salió de esa colección o dónde se encuentra hoy. Tampoco una entrada sin nombre de propietario demuestra que perteneciera al artista.

La diferencia de información entre las secciones es, por sí misma, instructiva. Para algunas obras de Abela existen varios puntos de identificación; para numerosas piezas del conjunto general apenas contamos con artista, título y técnica. El método debe adaptarse a esa desigualdad, sin convertir la menor cantidad de datos en una licencia para completarlos por intuición.

Del registro a la identificación de una obra

El catálogo consultado no reproduce las obras ni aporta dimensiones. La palabra «óleo» no autoriza a añadir «sobre lienzo» cuando el soporte no está indicado. La distinción importa especialmente porque en otras entradas, como las de José Ramón Fundora, sí se especifica «óleo sobre madera»: el documento demuestra que en ocasiones registra el soporte y en otras no.[15]

Tampoco debe trasladarse el año del salón a la fecha de ejecución de todas las piezas. La Sala de Honor muestra de manera inequívoca que una exposición de 1956 podía reunir obras de décadas anteriores. Para las obras sin fecha, el catálogo ofrece un punto de documentación, no una datación exacta de su realización.

La identificación exige relacionar el registro con un objeto concreto. Una fotografía, una etiqueta histórica, una coincidencia comprobable de medidas o una secuencia de procedencia pueden aportar ese enlace. Hasta entonces, conviene decir «el catálogo registra una obra titulada…», en lugar de atribuir la historia expositiva a cualquier pieza que comparta autor, tema o fecha aproximada.

La exposición como comienzo de una historia

El VIII Salón Nacional no puede resumirse como una exposición de una sola tendencia. Su catálogo hace convivir distintos títulos, materiales y formas de reconocimiento. El prólogo explica una aspiración de permanencia; la selección colectiva presenta un campo de producción; la Sala de Honor organiza una trayectoria en perspectiva.

Dentro de esa estructura, las cuatro entradas de Loló, *Ritmos espaciales* de Darié, *Forma y presencia* de Mijares y *Abstracción dúplex* de Oraa adquieren un valor que no depende de exagerar lo que sabemos de ellas. Son puntos de partida precisos para reconstruir obras, relaciones y contextos de presentación.

La principal contribución del documento es permitir estudiar cómo una institución quiso vincular la creación de su presente con el patrimonio de su futuro. El catálogo conserva esa aspiración y sus decisiones visibles. Corresponde a la investigación seguir lo ocurrido después: qué obras se premiaron, cuáles se conservaron y cómo cambió su interpretación. La memoria artística no empieza solamente cuando una obra entra en el museo; también empieza cuando se decide cómo mostrarla.

Nota documental

Ensayo basado en el catálogo original del VIII Salón Nacional de Pintura y Escultura, Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, Palacio de Bellas Artes, La Habana, 1956. Se consultó la reproducción digital de 14 páginas facilitada para este trabajo; varias páginas digitales reproducen dobles páginas del impreso. Las referencias remiten a esa paginación digital. Se normalizan mayúsculas y acentos para la lectura; se señalan las grafías que requieren atención y no se completan los datos ausentes. El año se confirma en la nota de la Sala de Honor. El catálogo no contiene imágenes de las obras, calendario de apertura y clausura ni relación final de premios. Las consideraciones interpretativas se distinguen de los datos registrados; no se ha añadido contexto externo.

Referencias al catálogo

1. Cubierta, p. digital 1; nota de la Sala de Honor, p. digital 12.

2. Texto de presentación de Guillermo de Zendegui, p. digital 2: Sala Permanente, finalidad del salón y criterio selectivo.

3. Texto de presentación, p. digital 2: organización y jurado; nombres comprobados en la imagen.

4. Nota de la Sala de Honor, p. digital 12: distinción de Artista de Honor y referencia al reglamento.

5. Pintura, pp. digitales 3–8, núms. 1–234; Esculturas, pp. digitales 9–10, núms. 1–75; Sala de Honor, pp. digitales 12–13, núms. 1–41. Recuento del autor.

6. Loló Soldevilla: Pintura, p. digital 7, núms. 201–202; Esculturas, p. digital 10, núms. 69–70.

7. Sandú Darié: Pintura, p. digital 4, núm. 53; técnica comprobada en la imagen.

8. Mijares y Pedro de Oraa: Pintura, p. digital 6, núms. 143 y 151.

9. Wifredo Arcay, p. digital 3, núms. 9–11; Joaquín Ferrer Marquínez, p. digital 5, núms. 77–79; Zilia Sánchez, p. digital 7, núms. 184–186; Rafael Soriano López, p. digital 8, núms. 204–206.

10. Pintura, p. digital 7: Amelia Peláez, núms. 159–160; René Portocarrero, núm. 163; Mariano Rodríguez, núms. 176–178.

11. Esculturas, p. digital 9: Roberto Estopiñán, núms. 14–16; Florencio Gelabert, núms. 26–27; Rolando López Dirube, núms. 34–35. De este último: Pintura, p. digital 6, núm. 125.

12. Esculturas, p. digital 10: Domingo Ravenet, núm. 51; Orestes Silvera Ramos, núm. 64.

13. Sala de Honor de Eduardo Abela, pp. digitales 12–13, núms. 1–41.

14. Sala de Honor: Guajiros, p. digital 12, núm. 13; Cuadrúpedo, p. digital 12, núm. 18; Retorno, p. digital 13, núm. 37.

15. Pintura, p. digital 5, José Ramón Fundora, núms. 82–83.

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.