



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

VLADY: TRÍPTICO TROTSKIANO; UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADA EN HISTORIA
PRESENTA

SILVIA NOEMI VÁZQUEZ SOLSONA

DIRECTOR
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO

SINODALES
MTRA. ITZEL ALEJANDRA RODRÍGUEZ MORTELLARO
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
DR. ROBERTO FERNÁNDEZ CASTRO
DR. OSCAR MOLINA PALESTINA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, ENERO DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

El agradecimiento más profundo de ésta tesis es para mis padres, ya que todos sus esfuerzos han sido la condición de posibilidad para que yo me encuentre en donde estoy.

María Antonieta Inga Solsona García, eres mi compañera incondicional, la mujer que siempre ha acompañado mi camino. Todo el amor y comprensión que has tenido conmigo me han hecho quien soy, gracias por todo, te amo.

Agustín Raúl Vázquez Talavera, eres la persona que me regresa a la realidad, y que al mismo tiempo me ha ayudado a plasmar mis fantasías en realidades. Eres el protector de mis sueños, el modelo que me constituye. Te amo.

Agradezco a mi hermano Raúl Ulises Vázquez Solsona, mi secuaz malvado y el oído más fiel, tu hijo, mi amado Khalel se ha convertido en mi impulso y la potencia que me hace seguir, mi gran amor.

Quiero hacer un agradecimiento especial a Claudio Albertani, quien me ofreció desde la calidez de su casa y sus libros hasta su amistad, confianza y la posibilidad de laborar en Centro Vlady con las piezas del pintor que tanto amo y al cual dedico la presente investigación. Las claves políticas que me permitieron entender la obra de Vlady están en sus palabras, ya que, por un lado fue un amigo cercano del pintor y por otro su historia de vida ha marcado la lucha por los ideales libertarios que evoco en cada palabra de éste trabajo, entre líneas, Claudio es también el revolucionario que ha intentado hacer temblar el enemigo. Paralelamente quiero agradecer a Araceli Ramírez, quien coordina los proyectos de investigación y catalogación de los cuadernos de Vlady en la UACM. Cada día crece mi pasión por estas piezas y es justamente por que me han permitido colaborar con ustedes en la investigación. No me alcanzan las palabras para agradecer.

Renato González Mello, mi director de tesis, tiene el ojo más mordaz que conozco, cada una de sus palabras me ha ayudado a reconstruir esta parte oscura del pasado y me ha dado su entero apoyo y confianza para redactar esta tesis desde un horizonte político que se encuentra tan distante del suyo. Quedo profundamente agradecida con él, como maestro y como guía, le

admiro profundamente y si acaso existiese algún error historiográfico o iconográfico en ésta tesis escapa completamente de su responsabilidad. Estoy enteramente agradecida con usted y es para mi un honor que asesore la presente investigación.

Jhonatan Sánchez Martínez, mi mejor amigo, mi camarada. Esta investigación tiene tu nombre y tu lucha en cada letra. Quedo profundamente agradecida porque tus palabras son las que me llevaron a Vlady, y más allá de ello, eres como el mar que llega con violentas oleadas a mi costa para golpear mis oídos con la palabra revolución. Solo puedo vislumbrar un nuevo mundo porque tú estás en él, ‘tenemos un mundo nuevo en nuestros corazones’.

Agradezco a Bernardino Gutiérrez por abrirme la mente y las emociones, eres fundamental en el desarrollo de mis ideas. También agradezco a mi tía Patricia Vázquez quien se interesó en la escritura de esta tesis.

El acercamiento más desinteresado y comprometido con la escritura de la presente investigación es la de Roberto Fernández Castro, historiógrafo y fenomenólogo al que admiro intensamente. Roberto es la mente afilada que hacía falta para que este texto desplegara sus alas. No hay palabras para agradecer ni para hacerle saber el profundo cariño que le he tomado por la pasión con que habla de lo histórico.

También deseo agradecer a las instituciones y personas particulares que hicieron posible mi investigación. Primero a Ángel Aurelio González Amozorrutia Jefe del Departamento de Atención al Público de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, quien me proporciono todas las facilidades de acceso a los lugares más protegidos de la biblioteca, además de platicar infinidad de ocasiones conmigo acerca de la obra de Vlady y los secretos que resguarda el mural.

También agradezco a las personas del área de colecciones del Museo de Arte Moderno; Santiago Pérez Garcí, María del Carmen Canales, y Tania Puente por hacer todo lo que estaba en sus manos hasta sacar el Tríptico Trotskiano de su confinamiento y llevarlo hasta mis ojos. Esta acción es la que posibilitó mi investigación y estoy profundamente agradecida por la oportunidad que me brindaron.

Agradezco infinitamente la confianza y tiempo que me otorgaron en Centro Vlady para revisar todas los cuadernos de bocetos desde los 50's a mediados de los 80's que posee y resguarda dicha institución, además de los dibujos y grabados. Gracias esto pude encontrar los bocetos que requería antes de formar parte del equipo de investigación de Centro Vlady, especialmente quedo en deuda con Teodoro Aguilar y nuevamente con Claudio Albertani.

También me gustaría agradecer al sociólogo Michael Löwy por la entrevista que me concedió sobre su experiencia con Vlady en la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

Agradezco a Oscar Molina, quien ha descubierto un nuevo panorama del estudio de Vlady, a Itzel Rodríguez con su afilada y paciente mirada y a Deborah Dorotinsky por su valiosa ayuda en mi rápida titulación.

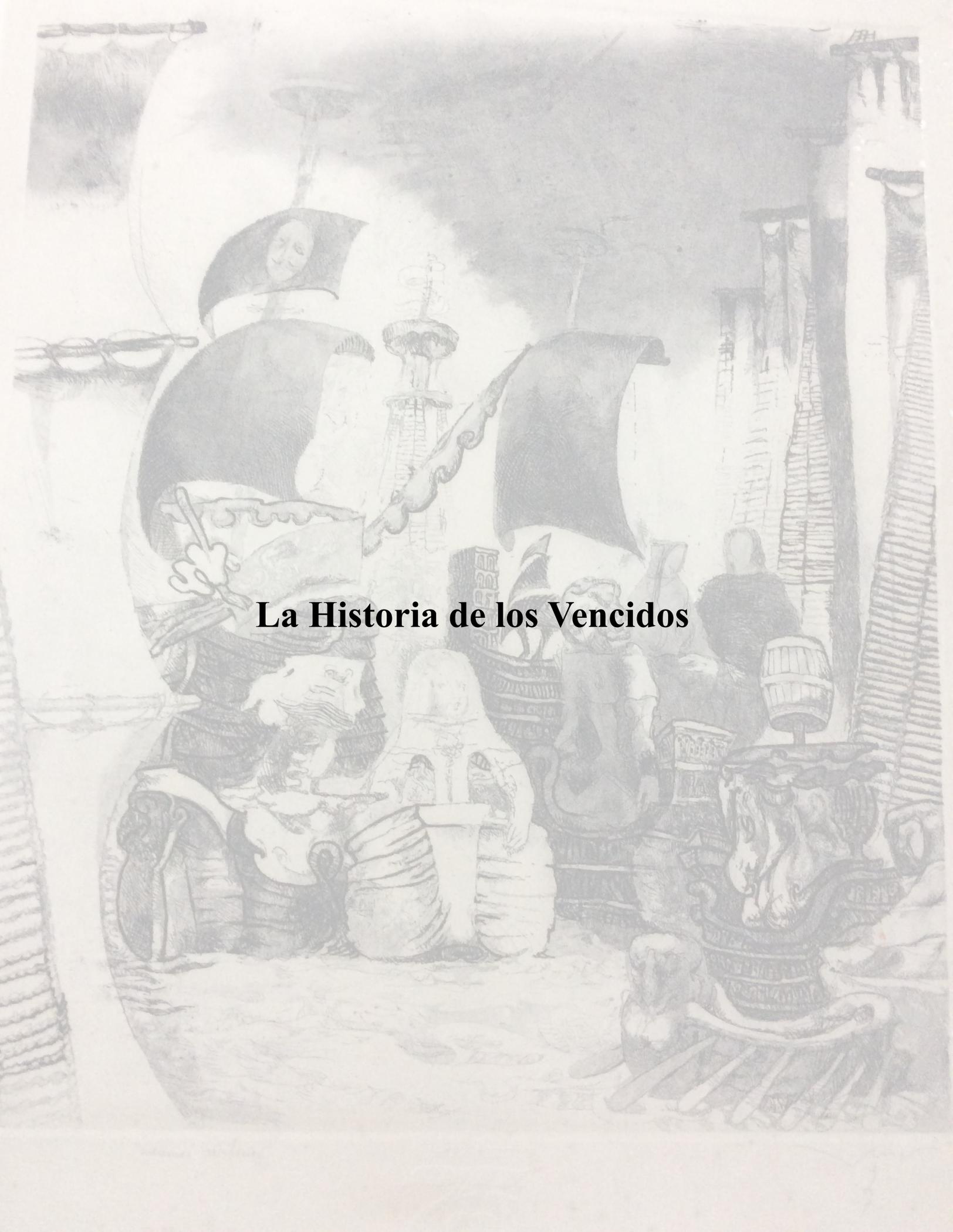
Agradezco a mi querido amigo y camarada David Ulises González Rocha por regalarme el texto más importante para la elaboración de ésta investigación: Tríptico Trotskiano, escrito por Vlady. Además de aquel día especial donde recorrimos palmo a palmo la casa de Trotsky y nuestros ojos acariciaron al unísono las habitaciones y algunos de los libros del creador de ejército rojo, muchas gracias.

Quisiera finalmente agradecer a mis amigos, Nissarindany, Daphne, Verónica, Héctor, Yareni, Yami, este trabajo no hubiese sido lo mismo sin ustedes. Por supuesto gracias a Patita, mi madre postiza y mi guía cósmica. También quedo en deuda con Oscar Reyes y con Erika Niño (Jassiba) por su amistad y por entretejer en mi esencia su danza; es decir, por transformar mi percepción del mundo y de mi misma.

Estoy agradecida con el universo por conspirar para que nos conociéramos, Tonatiuh Gallardo estoy feliz de tener tu amorosa compañía, gracias por escuchar incontables noches y días la lectura de mi tesis y por abrir tu mirada y emociones más profundas a ésta historia que conmueve cada fibra de mi ser. Agradezco tus afiladas críticas y tu inmensa dulzura. Eres ese mesianismo redentor y violentamente revolucionario que se contiene en las palabras de amor. Tonatiuh “en cuanto te vi por primera vez regresé contigo al lugar del que vine”.

Índice

La Historia de los Vencidos	1
Vladivagación Historiográfica	2
La URSS y su Degeneración: el Uróboros o la Revolución Socialista	12
El Porvenir y la Cabeza Atravesados	24
México: Exilio, Muralismo, Ruptura y Rupturita	38
Tríptico Trotskiano	45
Magiografía Bolchevique: el Destino Fracturado	46
La Casa: el Mesías Esperado	77
El Instante: Trotsky; el Héroe Trágico	98
Conclusiones	119
Cronología	124
Bibliografía	127



La Historia de los Vencidos

Vladivagación Historiográfica

El análisis de estas piezas de arte, surge de una nostalgia cristalizada; hay dolores, odios, e incontrolables emociones que emergen de los rincones del olvido. La narrativa del Tríptico Trotskiano¹ está atravesada por la sangre derramada de nuestras lejanías más inmediatas, por lágrimas de impotencia, por el aroma fétido de la muerte, y por el hambre que hundió al nuevo mundo en la desesperanza. Con éste análisis pretendo reconstruir la memoria de lo incierto y hacer una reapropiación de las narrativas revolucionarias del siglo pasado para reintegrarlas a la visión de lo histórico en el presente, para hacerlas visibles. Invoco a los instantes que se han fijado en la memoria e intento desde ahí reconstruir los vacíos. Esta investigación pretende otorgar presencia y visibilidad a la existencia de las mujeres y los hombres que han sido difuminados como acuarela por la narrativa del vencedor. Recrimino y añoro, reclamo la reconstrucción del pasado.

La presente investigación tiene una estructura narrativa mucho más libre que los trabajos académicos convencionales; es por ese motivo que hay narraciones generales sobre un suceso que están tomadas de varias fuentes y se enlazan en una sola visión; cuando este sea el caso será advertido el lector.

El Tríptico Trotskiano es un conjunto de tres piezas monumentales, que nos hablan sobre la Revolución Rusa, la vida de León Trotsky y la teología política que subyace en el discurso revolucionario socialista, es además, una especie de autobiografía y un manifiesto político sobre la emotividad revolucionaria. El Tríptico Trotskiano narra una historia que se gesta en las entrañas de la mayor traición al movimiento Socialista de Siglo XX y el doloroso final de este proceso histórico, es sólo el principio de la forma de vida y relaciones de producción anquilosadas que seguimos produciendo y reproduciendo hasta el día de hoy.

¹ Vlady, *Tríptico Trotskiano: Magiografía Bolchevique* (1967), *Viena 19* (1973), y *El Instante* (1981), óleo y temple sobre tela 316.5x400.5cm cada panel (INBA/Museo de Arte Moderno).

Vlady narra este pasado histórico desde su experiencia, como parte de su historia personal y aunque no pretende serlo, el Tríptico Trotskiano logra ser un retrato de su época. Vlady plasmó en él las esperanzas fracturadas de un siglo, las lágrimas que fueron arrancadas de los ojos derrotados, los mares de sangre derramada en pos de la libertad. En el Tríptico Trotskiano, Vlady desnuda ante la mirada de su espectador como fueron pisoteadas las ideas revolucionarias y la promesa del porvenir que venía con ellas. La traición que se gestó en el mismo vientre del que nació la Revolución terminó por desencantar el movimiento socialista y sus posibilidades de crear un mundo nuevo.

Lo formidable en la obra de Vlady es que nos arroja una iconografía de la esperanza, podemos observar desde el horizonte de las piezas, la fe secularizada que subyace en los ideales revolucionarios y la posibilidad de salvación que reside en nuestra materialidad. En el Tríptico Trotskiano está entretejido el horror y la posibilidad, desde la acción trágica surge una tenue luz de porvenir y la palabra posibilidad acontece en la mirada del espectador. Vlady va de la narrativa trágica a la épica y esta cualidad es lo que dota a su obra de una fuerza inigualable.

Esta investigación se enfocó en elaborar una lectura iconográfica del Tríptico Trotskiano, lo cual me llevó a encontrar las influencias artísticas y temas principales en la obra de Vlady, que van desde la mitología grecorromana, los símbolos esotéricos, la iconografía religiosa y hagiografía, el neoclasicismo, surrealismo y una profunda influencia de la obra literaria de William Shakespeare. Vlady hace una síntesis de todos estos elementos a través de la historia de la revolución rusa, y con sus poderosas metáforas hallamos la belleza y la vileza humana en un mismo sitio, el artista utiliza estos recursos narrativos para darnos una imagen excepcional de la revolución.

La historiografía que hay sobre la obra artística de Vlady, no hace la justicia necesaria a su trabajo, y pienso, que el peligroso discurso que contienen sus creaciones es en gran medida lo que tiene al artista olvidado en las bodegas de los museos y sin la difusión y lugar que merece en la Historia del Arte Universal.

La imagen del pasado como señala Walter Benjamin “corre el riesgo de desvanecerse en cada presente que no se reconozca en ella”² y estos “olvidos” narrativos de la clase dominante no son casuales, la omisión de procesos históricos (y también de piezas artísticas como el Tríptico Trotskiano) y la apropiación del concepto Revolución es una de las armas más poderosas que ha tenido el capital para lograr sus fines y preservar el status quo. Ellos, nuestros vencedores, saben “que el pasado contiene un índice temporal que lo remite a la salvación. Hay un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra. Hemos sido esperados en la tierra. A nosotros, como a las generaciones pasadas, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la cual el pasado tiene un derecho”³. La transformación social entendida como salvación de la humanidad ha estado esperándonos, pero ésta posibilidad, ha sido sepultada viva en las acciones cotidianas y alienantes que nos ofrece el sistema político, económico y social actual. La Revolución lleva esperando por nuestras mentes y acciones ya más de un siglo, y esa fuerza mesiánica, redentora, renovadora que el revolucionario del pasado ha secularizado, ha sido guardada bajo llave. La posibilidad de transformar el mundo reside en el pasado, éste contiene las pautas y las condiciones de posibilidad que nos permiten vislumbrar nuevas esperanzas en el devenir. Parece que Vlady lo intuye.

El hecho de que el lector de éste trabajo de investigación o el espectador de las obras de Vlady, entren en contacto con la Historia que el artista nos grita silenciosamente desde sus pinturas, toma la forma de un “instante de peligro”⁴, y además de ser potencia revolucionaria, las obras de Vlady corren el riesgo de ser convertidas en instrumento de la clase dominante, existe una posibilidad de que el espectador que no identifique en sí mismo al sujeto que es capaz de transformar la realidad social, es decir, asumirse como un posible revolucionario. En tal caso, el espectador, solo ve en la obra de Vlady un cúmulo de hechos pasados que no le significan nada, esto amputa de potencia revolucionaria a sus piezas de arte, y entonces, la chispa que intenta encender el artista, en cada momento sería apagada por su interlocutor. De ser así, sus obras corren el riesgo de usarse para fortalecer al brazo ideológico de la clase

² Walter Benjamin, *Conceptos de Filosofía de la Historia* -1a ed.-, La Plata: Terramar, 2007, p 67.

³ Benjamin, *idem.* p. 66.

⁴ Benjamin, *idem.* p. 67.

dominante y ser integradas a su discurso. Por lo tanto, este exilio de la sala de los museos para es un arma de muchos filos, ha salvado a la obra de Vlady de ser cooptada por el discurso del vencedor y al mismo tiempo hay una posibilidad de que al salir intenten integrarlo a un discurso que nos aparte del ideal revolucionario que va en juego en su obra. Por otro lado, las piezas encontrándose guardadas en las bodegas del museo han quedado sin posibilidades de decir o de crear conciencia y esto fragmenta la potencia que contienen. Pero existe una salida alterna, la otra parte del momento de peligro, aún queda la posibilidad de sacar sus obras del confinamiento museístico en el que ha permanecido y mostrar sus piezas en las salas de exposición con la dignidad y la fuerza explicativa necesaria para evitar que sea devorado por el sistema y que la fuerza de su Historia la propuesta política y la memoria de Vlady pongan a temblar al enemigo mientras remueve las conciencias de los espectadores. Para esto debemos trabajar la sensibilidad histórica del ojo y la memoria, para entender esta obra de arte debemos destruir nuestras miradas anquilosadas y dotar al espectador de conciencia del proceso político que rige nuestra actual cotidianidad. Debemos intentar destruir la idea generalizada, hueca y sin posibilidad de acción que se tiene del socialismo para llenarlo de potencia y significado nuevamente.

La principal fuente de ésta investigación es el Tríptico Trotskiano como objeto, la obra actualmente se encuentra en el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México. Las condiciones de la obra son muy dolorosas. Cada uno de los paneles se encuentra sin bastidor y dadas las proporciones de las piezas se encuentran enrolladas porque no habría manera de compactarlas más para mantenerlas en mejores condiciones dentro de la bodega del museo. Se argumenta que hay falta de presupuesto para mantener la obra con bastidor y colocada de tal manera que no se lastime la pieza, pero también domina la falta de interés por el artista, por la historia que nos arroja la pieza, y un desconocimiento del contenido histórico y artístico que se encuentra en la obra de Vlady que posee dicho museo.

Este desinterés está extendido y en realidad son pocos los libros, análisis o artículos que nos hablan sobre la obra del artista en general o en particular. Ese es el objetivo principal de esta

tesis, extender el interés en la creación artística de Vlady y con esto promover la restauración, cuidado, estudio y difusión de las piezas.

Existe únicamente un libro-folleto que está enteramente dedicado al Tríptico Trotskiano, dicho escrito explica cada uno de los elementos iconográficos que aparecen en los tres paneles de los que se conforma la obra, y por fortuna, a pesar de ser un breve texto de 4 cuartillas tiene una importancia fundamental en mi investigación. Vlady redacta este texto en 1990 para ser posteriormente publicado por la Imprenta Juan Pablos en 1992. Esta obra tiene una breve introducción realizada por el poeta Jorge Hernández Campos quien en dos cuartillas atrapa con belleza poética la fuerza artística y la cautivadora vida del pintor. El escrito tiene un valor e importancia inigualable. En este texto Vlady no logra explicar cómo deben ser interpretadas sus metáforas visuales, pero si las expone en su inmediatez y dirige nuestra mirada en su historia y en su técnica.

La función de esta tesis es explicar lo que subyace y sostiene el discurso visual del Tríptico Trotskiano y su relación iconográfica o discursiva con algunas otras obras del pintor, pienso que esta obra es la clave política y estética para entender la propuesta plástica que creó Vlady a lo largo de su vida, y este texto amplifica horizonte explicativo sobre los significados iconográficos de las piezas que el mismo Vlady considera deben ser explicadas con palabras.

Por lo tanto las fuentes principales de ésta investigación son primarias. Otra fuente imprescindible al igual que el texto que acabo de mencionar reside en los cuadernos de trabajo que actualmente se encuentran en Centro Vlady, estas piezas de gran belleza poseen todas las claves de interpretación. Entre sus cientos de dibujos, cual hallazgo arqueológico, encontré los bocetos realizados para el Tríptico Trotskiano después de la revisión de unas 200 libretas de dibujos del pintor, cada boceto contiene un índice narrativo que me hizo posible completar la imagen simbólica que Vlady nos quería arrojar. A esto agrego, sin restarle importancia, los grabados sobre el Tríptico Trotskiano y los murales de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. Cabe mencionar que los dos últimos paneles del tríptico fueron realizados de manera simultánea al mural, así como los grabados mencionados.

Bajo esta misma lógica, otra fuente fundamental e imprescindible para mí fue el libro publicado por el Fondo de Cultura Económica, que lleva por nombre: *Vlady, Las Revoluciones y sus Elementos. Monólogos, zozobras, provocaciones y obsesiones, del maestro Vlady en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*⁵. Es una obra editada por Claudio Albertani quien recoge en entrevistas algunas de las ideas de Vlady sobre dichos murales para explicar los conceptos que sostienen al mural; las palabras que hallamos en el texto vienen de la boca del pintor a nuestros ojos y es una fuente extraordinaria si se toma en cuenta que estas explicaciones son muy posteriores al momento en el cual realizó sus murales. Esta obra culmina con un análisis de Leonardo Da Jandra sobre el mural y es el mismo Vlady quien elige al hombre que analizará su obra maestra, según me contó Claudio Albertani.

El siguiente texto clave para mi investigación fue; *Vladvigaciones*, una entrevista que realiza Leonardo Da Jandra para un suplemento cultural del periódico Excélsior que lleva por nombre Plural. Esta conversación nos permite entender mucho más de la vida personal y el universo pictórico de Vlady.

Abrir los Ojos para Soñar es otro libro con textos de Vlady publicado en el año 1996 por Siglo XXI, es una compilación de los apuntes de los cuadernos de trabajo del pintor, la mejor guía para reconstruir su mirada entrenada y sus complejas técnicas para la elaboración de sus pigmentos. En estos escritos podemos rastrear los objetos artísticos que el artista miraba y estudiaba; así podemos determinar la forma en la que el artista integra estos modelos iconográficos a sus obras, y de qué manera pueden ser reinterpretados y leídos en sus piezas (en realidad todo el archivo de cuadernos resguardados por el Centro Vlady funciona de esta manera). Este libro nos permite saber cómo el pintor percibe la materialidad de los objetos artísticos; es un modelo para descifrar su ojo.

⁵ Vlady, en edición de Claudio Albertani, *Las Revoluciones y sus Elementos. Monólogos, Zozobras, Provocaciones y Obsesiones del Maestro Vlady en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Hubo otros dos textos que me fueron imprescindibles para la elaboración de esta tesis, y considero que son imperdibles si se tiene interés en reconstruir la mirada y mentalidad del Siglo XX, me refiero a dos de las obras más conocidas de Víctor Serge (padre del pintor), la autobiografía *Memorias de un Revolucionario* editado nuevamente en 2002 por Siglo XXI bajo el título *Memorias de Mundos Desaparecidos*; este libro es un texto que no tiene comparación, narra los diversos procesos revolucionarios de toda la primera mitad de Siglo XX desde su experiencia y desde adentro de la mirada y mente revolucionaria; en este libro cuenta desde el papel político activo que tuvo Víctor Serge como anarquista y luego como comunista, narra la infancia de Vlady, la Historia de la Revolución Rusa, el peligro del fascismo inundando el futuro europeo, y su exilio en México. El otro texto utilizado, es *Vida y Muerte de León Trotsky*; una biografía sobre dicho personaje. Víctor Serge entrevista a Natalia Sedova (esposa de Trotsky) para reconstruir al revolucionario como ser humano, es una especie de trabajo en conjunto y a diferencia de la autobiografía de Trotsky se cierra un proceso histórico con la narrativa de muerte del revolucionario. Por supuesto, no existen fuentes más adecuadas para tratar estos temas, además, es bien sabido que Vlady leyó todas las obras de su padre y se esforzó en vida porque publicaran los libros de Serge, podemos suponer que estos textos son lo que Vlady tenía en la mente cuando pintaba sobre la Revolución Rusa y Trotsky.

Otra pieza clave de la historiografía, y en donde inician las fuentes de segunda mano para esta investigación es el libro de Jean Guy Rens publicado en el año 2005 *De la Revolución al Renacimiento*. Una extraordinaria narración sobre la vida y obra del pintor, sin duda este libro es el trabajo más logrado e imprescindible de la historiografía que podemos hallar sobre el pintor ruso-mexicano. Lo que apunta sobre el Tríptico Totskiano es muy breve y acertado, salvo un detalle; confunde los motivos de Vlady para realizar el tríptico (ver capítulo de la Magiografía Bolchevique) y sólo hace un ensalzamiento político discursivo pero que dista de la situación histórica de esta creación vladiana. Este texto, además del logrado recorrido histórico de Jean Guy Rens, contiene análisis de autores como Claudio Albertani, Teresa del Conde, Cesar Lorenzano, Arnold Belkin, Mercedes Iturbe, Regis Debray, Berta Taracena, Carlos Monsiváis, etc.

Otro texto importante es el libro de Bertha Taracena intitulado: *Vlady*. Esta publicación es del año 1974 y al hablar sobre el Tríptico Trotskiano nos arroja una fabulosa descripción de la *Magiografía Bolchevique* (el primer panel) ya que era la única pieza terminada en la fecha que es realizado su análisis. Lo más importante de este texto es que ya para éste momento ella sabe que la pieza será un tríptico, información fundamental para entender que desde que termina de pintar el primer panel, el artista sabe que faltan dos paneles que completen la narrativa visual de la Historia que desea plasmar.

Otros textos fundamentales que revisé fueron hemerográficos, las *Vladvagaciones* que ya mencioné (narran la estrepitosa vida de Vlady y como la Revolución Rusa atraviesa su vida y pintura). Y además tuve la oportunidad de revisar la hemerografía que resguarda el Museo de Arte Moderno y una fabulosa compilación realizada en centro Vlady por su antiguo director, Víctor Salomón.

Un dato fundamental, para lograr entender que es lo que sucede con la obra es que la pieza fue exhibida muchos años en el Museo Casa León Trotsky y aún no tengo claridad en cómo es que llega a formar parte del acervo del I.N.B.A.; así como llegó el Tríptico Trotskiano de la última morada de León Trotsky fue resguardada por años en la bodega, se expuso una vez más en el Palacio de Bellas Artes cuando se realizó el homenaje al artista y llegaron sus siguientes años de confinamiento hasta que mi investigación de servicio social requirió que la obra me fuese mostrada, fue entonces que decidí, bajo consejo de Renato González Mello, trabajar esta pieza en lugar de analizar el Mural de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada (consejo por el cual quedo profundamente agradecida).

Esta investigación tiene aciertos y fallas, en este texto falta profundizar en varios aspectos. Cada uno de estos paneles fue pintado en momentos históricos diferentes y en contextos políticos y artísticos que sólo se mencionan como un dato que contextualiza las piezas; sin embargo esos factores no fueron descritos ni analizados en profundidad, por lo tanto a este análisis le falta dimensionar las huellas que dejan los artistas de la generación de la ruptura como del muralismo mexicano. Además falta la redacción de un apartado que explique la

situación política de cada década y el momento en que fue pintado cada panel para extender la interpretación y los otros sentidos que contiene el tríptico.

Las narraciones que versan sobre temas y técnicas del renacimiento son una parte fundamental de la investigación, pero tampoco se hace una relación entre las obras que Vlady retoma directamente de sus viajes a Europa y las glosas de los muralistas y rupturistas con los que Vlady tuvo relación. Cabe mencionar que dejar el arte europeo como fuente principal del artista tampoco es casual ya que en la mayoría de las glosas halladas en los cuadernos de Vlady encontré todas las anotaciones de sus viajes y estudios que hace en los museos y galerías retomadas directamente las piezas.

Otro aspecto abandonado -no por falta de interés, sino de medios-, es un análisis de los materiales con que fueron pintados estos enormes cuadros; los cambios en las técnicas utilizadas y los significados simbólicos y esotéricos que esconde la elaboración de sus pigmentos. Cuestión fundamentales para comprender a profundidad los sentidos de la obra de Vlady.

A mi análisis también le hace falta reconstruir cómo llega esa pieza a esas instalaciones y bajo qué motivos. Según la historia que nos cuenta Vlady, él deseaba que éste tríptico se quedara el Museo León Trotsky y Miguel Mouriño coordinador de Comunicación Social del Museo Casa León Trotsky me dijo que le contaron en el museo Trotsky que el mismo artista había ido a colgar las obras a la última residencia del creador del Ejército Rojo.

También tengo claridad de que Vlady hace declaraciones públicas en las cuales explica que desea que todas sus obras pertenezcan al I.N.B.A.⁶ pero hay una disputa por las piezas, porque una donación pública no es lo mismo que una legal.

La metodología de la tesis está fundamentada sobre todo en Walter Benjamin. Vlady conocía sus textos y aunque no sé con precisión cuáles leyó ni en qué años lo hizo, su historia de vida

⁶ Miguel Ángel Ceballos, "Un comunista con esperanza", en *El Universal*, 3003, Marzo 16, Sección Cultura, página F. "Bellas Artes se quedará con lo de Isabel y lo mío. Quiero que todas mis obras las tengan ellos y vamos a buscar un sistema para que suceda. El propósito es que lo mantengan inventariado y bien organizado para que en mi ausencia tanto Carlos como otras gentes interesadas en mi obra, sigan haciendo exposiciones y libros".

hace posible que conociera los planteamientos teóricos de Walter Benjamin incluso antes de leerlo. Además me parece que Vlady tiene las mismas intuiciones sobre la espiritualidad revolucionaria que expone Benjamin, aclaro que no es una base teórica para Vlady. En esta investigación propongo que llegan a plasmar las mismas ideas pero cada uno en su propio lenguaje. Entonces más que ser una base del trabajo de Vlady, Benjamin es una base teórica personal que me permite explicar con mayor claridad lo que subyace en la pieza.

Por supuesto, también hice revisión de los catálogos de las exposiciones dedicadas o que incluían piezas de Vlady para contextualizar al Tríptico Trotskiano y revisé algunos libros sobre la historia del Siglo XX que me permitieron entender mejor al artista y su desarrollo. Mencionar cada una como parte de la investigación y de la historiografía sería exhaustivo porque tendría que mencionar muchos de los textos que leí para contextualizar al artista y sería un trabajo prácticamente inagotable, ya que muchas de estas fuentes no funcionan de manera directa para el análisis de esta pieza y fueron parte esencial de mi formación en la licenciatura. En caso de que se utilice alguno de estos catálogos o libros, se incluirá en el aparato crítico.

Esta historia, también se construyó en un diálogo permanente con Claudio Albertani y Renato González Mello, quienes me ayudaron a aterrizar éste escrito y a ver ambos extremos de la posturas políticas y estéticas del artista, así como el lado humano, íntimo y personal sobre el cual trata esta investigación.

La URSS y su Degeneración: el Uróboros o la Revolución Socialista

Junio 15 de 1920, la Guerra Civil en Rusia intenta preservar el nuevo orden que dibujó el bolchevismo con la Revolución de Octubre; la victoria es del proletariado; sin embargo la internacional no resonará con alegría durante un largo periodo. Los soldados del ejército rojo tienen como objetivo principal instaurar el comunismo de guerra y proteger la revolución desde sus orígenes. Bajo un panorama desolador que se intensifica en los años siguientes y se enmarca con la muerte de Lenin en 1924, logramos descubrir que aquella lucha por la justicia social fue traicionada y aplastada desde sus entrañas. Ese día colmado de potencia renovadora y que no imagina su porvenir, nace en Petrogrado Vladimir Kibalchich Russakov: Vlady.

Víctor Lvovich Kibalchich mejor conocido como el revolucionario Víctor Serge fue su padre, Serge es uno de esos personajes históricos que trágicamente han quedado cristalizados en el siglo pasado amenazando con jamás resurgir. Fue hijo de exiliados políticos socialdemócratas, se inició en los movimientos sociales apegado a los ideales anarquistas. En 1919 se unió al Partido Comunista de Rusia cuando llega desde Barcelona en busca de la nueva humanidad que había prometido la Revolución social. Serge trabajó para la Internacional Comunista como periodista, editor y traductor. Fue representante de la Comintern en Alemania y ayudó a preparar la rebelión frustrada de 1923, ese mismo año se unió a la Oposición de Izquierda.

La madre del pintor; Liuba Russakov también procedía de una familia de revolucionarios anarquistas y judíos exiliados; conoce a Serge en el camino hacia la Unión Soviética en el año de 1919 (dos años después de que los bolcheviques tomaran el poder en Petrogrado). Ambos fueron acogidos por el régimen leninista estableciendo su nueva vida en el Astoria (un hotel que fue expropiado y convertido en la residencia de los revolucionarios). Liuba fue estenógrafa en la sección de Zinoviev⁷ y Serge se convirtió en un funcionario de la Tercera

⁷ Víctor Serge, *Memorias de un revolucionario*, Edición y prólogo de Jean Rière. Traducción de Tomás Segovia, Editorial Veintisiete letras, p. 107 “la tercera internacional acababa de fundarse en Moscú (marzo de 1919) y había designado a Zinoviev para la presidencia del ejecutivo (a propuesta de Lenin en realidad)”.

Internacional que se encargaría de organizar los servicios del partido al lado de Vladimir Ossípovich Mazín⁸ (revolucionario caído en batalla al cual Serge estimaba mucho, por lo cual Vlady es nombrado como él). El padre de Vlady era lo que Lenin denominaba un revolucionario profesional. Para los militantes la categoría del revolucionario profesional era necesaria ya que “Excluye de la actividad revolucionaria el diletantismo, el amateurismo, el deporte, la pose; sitúa definitivamente al militante en el mundo del trabajo, donde no se trata de "actitudes", ni de la naturaleza más o menos interesante de las tareas, ni del placer espiritual y moral de tener ideas "avanzadas". El oficio (o la profesión) llena la mayor parte de la vida de los que trabajan. Saben que es cosa seria, de la cual depende el pan cotidiano; saben también, más o menos conscientemente, que de ellos depende toda la vida social y el destino de los hombres.”⁹

A pesar de los esfuerzos por instaurar un régimen genuinamente socialista en Rusia, en el Comité Central se empieza a gestar una gruesa capa favorecida y parasitaria del partido. Desde 1922 Trotsky está forjando una campaña (apoyada por Lenin) para terminar con la fracción de Stalin (de manera en que L.D. pudiera ocupar el puesto de Lenin cuando ya no estuviera). Sin embargo faltó tiempo y astucia; cuando intenta salir a la luz la información que poseen sobre la formación de la capa burocrática es demasiado tarde, no hay esperanzas reintegración al trabajo (ni de vida) para Lenin (el máximo líder de la revolución rusa) la conspiración estaba consumada; se formó un buró político secreto con 7 hombres quienes por cierto eran los mismos del buró oficial (todos menos Trotsky).

A finales del año 1922 y principios de 1923 Vladimir Ilich Ulianov (mejor conocido por su pseudónimo; Lenin) ya inválido debido a problemas de salud dictó una carta que iba dirigida al XIII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética. Actualmente el texto se conoce como el Testamento Político de Lenin y en éste escrito expone que el Comité Central (C.C.) debe ampliarse en número con decenas o hasta un centenar de nuevos miembros de tal manera

⁸ Víctor Serge, *op.cit.* p. 107.

⁹ Víctor Serge, *Todo lo que se debe saber sobre la represión*, Marxist internet archive, <https://www.marxists.org/espanol/serge/represion/index.htm> [consultado 4 de abril de 2014].

que se pueda evitar la degeneración del partido, y así, impedir la consolidación de la capa burocrática que contenía la posibilidad de provocar una escisión del movimiento socialista desde el corazón superestructural de la URSS. El desarrollo histórico ha mostrado que el punto central del testamento (o lo que pudo haber transformado el proceso histórico y material de la humanidad entera, en caso de ser difundido a tiempo) es su punto de vista sobre ciertos miembros que en su ausencia figuran para el trabajo de liderazgo en el C.C. y el partido. Comenta Lenin:

“... Tengo el propósito de exponer aquí varias consideraciones de índole puramente personal. Yo creo que lo fundamental en el problema de la estabilidad, desde este punto de vista, son tales miembros del CC como Stalin y Trotsky. Las relaciones entre ellos, a mi modo de ver, encierran más de la mitad del peligro de esa escisión que se podría evitar, y a cuyo objeto debe servir entre otras cosas, según mi criterio, la ampliación del CC hasta 50 o hasta 100 miembros.

El camarada Stalin, llegado a Secretario General, ha concentrado en sus manos un poder inmenso, y no estoy seguro que siempre sepa utilizarlo con la suficiente prudencia. Por otra parte, el camarada Trotsky, según demuestra su lucha contra el CC con motivo del problema del Comisariado del Pueblo de Vías de Comunicación, no se distingue únicamente por su gran capacidad. Personalmente, quizá sea el hombre más capaz del actual CC, pero está demasiado ensoberbecido y demasiado atraído por el aspecto puramente administrativo de los asuntos.

Estas dos cualidades de dos destacados jefes del CC actual pueden llevar sin quererlo a la escisión, y si nuestro Partido no toma medidas para impedirlo, la escisión puede venir sin que nadie lo espere.”¹⁰

En este contexto político se materializa la infancia de Vlady, su niñez estuvo delineada desde los bordes del pensamiento bolchevique y la algidez social del momento. Los primeros recuerdos del pintor emergen en el panorama desolador de la degeneración del partido y la incapacidad del mismo para generar un sistema económico, político y social que fuese equitativo. Este ‘*modus vivendi*’ se entrelaza con el paisaje soviético de exterminio a la oposición de izquierda (principalmente el trotskismo) y el peligro constante en el cual su núcleo familiar se encontraba debido a que formaban parte de la oposición de izquierda. En

¹⁰ Vladimir Ilich Ulianov, “Testamento”, Marxist internet archive: <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1920s/testamento.htm> [consultado 4 de abril de 2014].

ese momento la URSS estaba desmoronándose desde su interior y la vida de los verdaderos revolucionarios estaba en riesgo (y con la vida de ellos el destino del movimiento obrero).

Tras la muerte de Lenin quedó Stalin como el sucesor de la Presidencia de comisarios del pueblo; la traición que se gestó en las entrañas del movimiento revolucionario fue la contrarrevolución aplastante. ¿Cómo es que se logra establecer en el poder a otro hombre que no sea Trotsky siendo la mano derecha de Lenin y siendo el hombre que cuenta con la mayor simpatía de la sociedad civil ya que fue el creador del ejército y lo que permitió a la revolución establecerse?

El principal motor de la pugna estalinista por el poder era desacreditar en la opinión pública la función política y militar de Trotsky en la Revolución. A ese factor de institucionalización burocrática podemos sumar la torpeza y poca habilidad política parte de Trotsky quien argumenta que lo que buscaba era conservar su autoridad moral en el movimiento de izquierda y justifica bajo esta premisa su inactividad política, al principio no hubo un frente a la campaña estalinista y esto permitió que la contrarrevolución tomara más fuerza que la revolución misma. Éstas son sus palabras: “las cartas de Lenin a propósito de la cuestión nacional y el “testamento” permanecían en el mayor secreto. Mi campaña se hubiera interpretado o a lo menos hubiera podido interpretarse, como una batalla personal reñida por mí para conquistar el puesto de Lenin frente al partido y del Estado. Y yo no era capaz de pensar en esto sin sentir espanto. Parecíame que ello había de producir una desmoralización tal en nuestras filas, que, aun dado caso que triunfase, pagaría el triunfo demasiado caro.”¹¹ En estas palabras podemos ver los ejes morales que Vlady exalta posteriormente en sus pinturas sobre la Revolución.

21 de Enero del año 1924, un día gris para la historia de la Revolución Rusa y el movimiento obrero, se extinguió la vida de Vladimir Ilich Ulianov, se leyó a los delegados del Congreso la mencionada carta-testamento. Al ser parte de la discusión interna del partido deciden impedir su publicación o difusión a las masas, ¿por qué? No hay casualidad, no es el apego al

¹¹ Trotsky, “Mi Vida”, <http://www.enxarxa.com/biblioteca/TROTSKY%20Mi%20Vida.pdf> [consultado el 22 de abril de 2014] p. 273.

centralismo democrático lo que impide extender las últimas ideas de Lenin fuera del partido; es el uróboros de la izquierda revolucionaria, la contrarrevolución ya institucionalizada que se forjaba desde 1922 ha logrado su primer objetivo.

Desde antes de la muerte de Lenin; Stalin, Kamenev y Zinoviev se aprovechaban de las recaídas clínicas del ícono de la revolución y entre el desorden de la nueva sociedad y el hambre que no había podido exterminar el proceso revolucionario, se extendió la incompreensión del programa político socialista que pretendía seguir la URSS. La revisión nacionalista que hizo el trío de la revolución proletaria fue lo que desencadenó la destrucción de los ideales bajo los que se creó el régimen socialista. Es la traición previsible que el trío llevó a cabo mientras la salud de Lenin se deterioraba con velocidad.

Hasta el año de 1956 el citado testamento es un documento desconocido para la URSS. Stalin impide que Trotsky (quien se encontraba en camino a Suchum para tratar una enfermedad) llegue al funeral de Lenin. Manda la noticia de su muerte al tren en que se encontraba y cuando Trotsky pregunta sobre los detalles para regresar a la ceremonia luctuosa responden lo siguiente: “el entierro tendrá lugar el sábado; de todas maneras usted no había de llegar a tiempo, y le aconsejamos que continúe su viaje para ponerse en cura”¹². Trotsky no llegaba para el sábado al funeral; pero éste se efectuó el domingo. Stalin sabía que el sepulcro tardaría un día más, pero el objetivo era ganar tiempo para establecer su poderío y ocultar “el testamento” de los ojos de Trotsky el mayor tiempo posible, de ésta forma podía quitarle autoridad moral por medio de su ausencia en éste momento de luto para el movimiento socialista y para eliminar su imagen de las fotografías tan conocidas de la muerte de Lenin.

En las últimas partes que escribió Lenin de su testamento se percibe alarmado e impotente: “Stalin es demasiado brusco, y este defecto, plenamente tolerable en nuestro medio y en las relaciones entre nosotros, los comunistas, se hace intolerable en el cargo de Secretario General. Por eso propongo a los camaradas que piensen la forma de pasar a Stalin a otro puesto y de nombrar para este cargo a otro hombre que se diferencie del camarada Stalin en

¹² Trotsky, “Mi Vida”, *op. cit.* p. 289.

todos los demás aspectos sólo por una ventaja, a saber: que sea más tolerante, más leal, más correcto y más atento con los camaradas, menos caprichoso, etc. Esta circunstancia puede parecer una fútil pequeñez. Pero yo creo que, desde el punto de vista de prevenir la escisión y desde el punto de vista de lo que he escrito antes acerca de las relaciones entre Stalin y Trotsky, no es una pequeñez, o se trata de una pequeñez que puede adquirir importancia decisiva”¹³.

Pero en este punto ya no había retorno, la revolución se había enfermado de muerte y aunque era previsible el desenlace, no pudieron evitarlo los revolucionarios pertenecientes a la oposición de izquierda. Lo único que quedó fue el terror y la lucha por la supervivencia personal de los hombres que denunciaban el régimen contrarrevolucionario, el resto de la gente no entendía la pugna política y luchaba por sobrevivir a las carencias materiales.

Fue entonces cuando se instauró el terror estalinista, un periodo histórico que consistió en la persecución y disolución de toda la oposición de izquierda, “eliminando” (asesinando) y exiliando a todos los miembros que hicieran una crítica a su régimen contrarrevolucionario.

El primer objetivo del régimen estalinista era disolver la imagen de Trotsky y apuntalarlo como el principal traidor de la Revolución de Octubre, incluso, relacionándolo con el fascismo. En 1925 se le destituye de su cargo de Comisario de Guerra y empieza la persecución abierta en su contra, ¿la razón? En primera instancia toda la tradición revolucionaria que se asociaba con Trotsky era un factor de riesgo para el estalinismo, Liev Davidovich era el más apto sucesor de Lenin como el presidente de los comisarios del pueblo; también contaba con una importante simpatía social como dirigente y creador del Ejército Rojo. Básicamente Liev Davidovich era la sombra de la victoria militar y concreta del bolchevismo y las artimañas políticas de Stalin lo delegaron a un papel secundario en el régimen socialista.

La otra vertiente era todavía más peligrosa para Stalin, en su libro la Teoría de la Revolución Permanente, Trotsky rompe con la idea de la revolución por etapas y además propone como

¹³ Vladimir Ilich Ulianov, “Testamento”, *op.cit.*

eje fundamental e inmediato del movimiento proletario la internacionalización del régimen socialista.

Desaparecer a un personaje tan importante para la Revolución no será tan fácil para el trío, pero utilizan todos los artificios y la tecnología que poseen para lograrlo. Para deshacer la memoria colectiva en torno a Trotsky, lo primero que hacen, es editar fotografías del movimiento revolucionario de 1917, también queman las fotos en las que aparece Trotsky, y en las imágenes más conocidas por la sociedad civil, las cuales no pueden simplemente quemar y desaparecer (esas fotos que funcionan como símbolos de la revolución) borran su imagen y su rostro, convierten a Trotsky en un fantasma y una ausencia a penas visible en la historia de su Revolución (fig. 1). Cuando no pueden borrar su imagen la satirizan. El claro ejemplo de esto es el film encargado a Eissenstein en el año 1927 (10 años después de la revolución) en donde Trotsky aparece como un traicionero cobarde que entorpece el proceso revolucionario.



Figura 1: *Lenin dirigiéndose a las tropas en la Plaza Sverdlov, 5 de mayo de 1920* [Archivo marxist.org]

La gente puede hablar de la función dominante que tuvo Trotsky en el movimiento armado para instaurar el régimen socialista pero se quedan sin pruebas visuales de ello, lo cual significa para un mundo ocularcentrista la inexistencia de esa memoria histórica. Stalin entierra un piolet en la cabeza que resguarda la memoria colectiva de la Revolución de Octubre mucho antes de asesinar a Trotsky, y con ello se abre paso al poder.

En la autobiografía de Trotsky podemos rescatar un pasaje que nos permite ver la tensión política de la pugna por el poder en ese momento y así explicar un poco como logra la burocracia desplazar al líder del ejército rojo: “El ‘trío’ no podía enfrentarse conmigo en nada. Por eso su táctica era enfrentarme con Lenin. Pero para esto era necesario que Lenin se viese privado de toda posibilidad de enfrentarse, a su vez, con el ‘trío’. En otros términos, la campaña preparada por el trío, para llegar a un remate victorioso, necesitaba que Lenin estuviese desahuciado o embalsamado ya en el mausoleo. Más tampoco eso bastaba. Hacía falta que yo me alejase del frente de combate mientras duraba la campaña. También esto lo consiguieron”¹⁴.

Siguiendo esta lógica de poder, Stalin pretende mostrar enemistad política entre Lenin y Trotsky. Unos meses después publican como parte de su campaña contra la oposición de izquierda unas cartas de Trotsky divulgadas en abril de 1913 en donde “expone su indignación contra el centro bolchevista y contra el propio Lenin”¹⁵ a pesar de estar superado ese momento polémico entre el líder del ejército rojo y Lenin, mostrar estos textos son parte de la propaganda estalinista para desacreditar a Trotsky, definiéndolo como antibolchevique y como traidor del régimen socialista.

La principal contradicción dialéctica del materialismo histórico y dialéctico con la política estalinista radicaba en su propuesta de realizar el socialismo en un solo país, con esto, frenó los movimientos proletarios del mundo que veían en la URSS el ejemplo a seguir y la única posibilidad real de la transformación social. El primer logro político fáctico para la izquierda socialista era la URSS y desde la creación de la Tercera Internacional¹⁶ se estipuló que el bolchevismo ruso sería el eje del movimiento socialista en el mundo, ejerciendo una especie de centralismo democrático en el cual el régimen soviético ayudaría al movimiento obrero del

¹⁴ Trotsky, “Mi Vida”, *op.cit*, p. 281.

¹⁵ Trotsky, *idem*. p. 294.

¹⁶ La formación de la tercera Internacional se basa en los 21 puntos que son condiciones para la reivindicación del movimiento obrero, sería bueno que se confronte el actual texto con los puntos mencionados para entender mejor que pasaba en el momento histórico que se encuentra esbozado de manera general aquí.

mundo a emanciparse de sus propias burguesías a través de la experiencia de la Revolución de Octubre.

El entendimiento fragmentado de la dictadura internacional del proletariado por parte de Stalin, es lo que impidió crear un régimen genuinamente socialista y mantener el ideal comunista en pie. Trotsky desmantela la realidad sangrienta que se oculta en el régimen soviético: “El desarrollo económico y cultural de la URSS ha pasado ya por varias fases sin alcanzar todavía –está muy lejos de ello- el equilibrio interno. Si se recuerda que la tarea del socialismo es la de crear una sociedad sin clases, fundada en la solidaridad y la satisfacción armoniosa de todas las necesidades, no existe aún, en este sentido fundamental, el menor socialismo en la URSS. Es cierto que las contradicciones de la sociedad soviética difieren profundamente, por su naturaleza, de las del capitalismo, pero no son menos ásperas”¹⁷.

Esta intriga histórica se convierte en las primeras memorias de Vlady, el imaginario visual y los valores e ideales de los que se forman en este periodo son las imágenes que veremos después transformadas en obras de arte; el bosque de su exilio, las representaciones pictóricas sobre Trotsky, Lenin, los retratos de su padre y de los revolucionarios que vio o conoció en su infancia y juventud; y también existe su contraparte que es la imagen del terror de estado; las miradas de locura de su madre, los ‘mecanismos carcelarios’ y la hagiografía secularizada del movimiento socialista son lo que estructurará el lenguaje en su obra artística.

Vlady solo pudo vivir de la revolución socialista los despojos; el desasosiego, el hambre, la persecución, los exilios y pobreza de su padre, la desaparición de su abuelo, la locura de su madre (quien no pudo soportar el terror estatal). En la mente del pintor queda grabada la experiencia visual de la contrarrevolución y del ‘último aliento de la Revolución Rusa’¹⁸; forja desde ahí su simbolismo particular y a través de una serie de imágenes reivindica su historia y llena de poder discursivo al hombre vencido convirtiéndolo en un héroe social. Esta fuerza mesiánica que contiene su obra es sólo posible porque carga de diversas temporalidades

¹⁷ León Trotsky, *La Revolución Traicionada*, México: Juan Pablos, Serie: Obras de León Trotsky, p. 6.

¹⁸ Esta imagen salió de mi amigo Jhonatan Sánchez Martínez, historiador y especialista en movimientos de izquierda

a sus piezas. Vlady logra combinar las técnicas pictóricas renacentistas, con los ideales del hombre moderno, aunando las imágenes que vivió en su infancia y el desarrollo de su vida en el siglo XX en diversos países. Además el artista narra su historia sin dejar fuera el análisis freudiano, acercándose al erotismo como fuente en potencia para la liberación del individuo y plasma en cada obra arte los ideales de representación, la técnica pictórica renacentista y el conocimiento alquímico de la elaboración de los materiales de pintura para que las piezas perdurasen en color y forma con el paso del tiempo. Vladimir Kibalchich Russakov forjó su carácter en el seno de la oposición de izquierda, desde muy pequeño sabe que desenmascarar la contrarrevolución es la única posibilidad de recuperar dignidad para su vida. Los conceptos de tragedia y heroísmo que figuran en sus obras y se desenvuelven bajo su contexto histórico. El eje fundamental de la reflexión para Vlady está situado en los ideales libertarios de todos los comunistas y anarquistas perseguidos y encarcelados (como su padre) por defender los ideales de lucha por la justicia y la igualdad social. Esos hombres serán los protagonistas de sus creaciones y logrará dotar al fracaso de una fuerza mesiánica inigualable.

Para Vlady la derrota de la revolución dibuja la sensación rabiosa y épica que enmarca toda su creación posterior, es a través de estas ideas y sensaciones que el pintor creó su propio lenguaje visual y definió sus iconografías. Conoce las historias de hombres (para él incorruptibles) como su padre o Trotsky, y vivió hombro a hombro la persecución y el exilio a pesar de sólo ser un adolescente “A mí no me tocó de la revolución más que las patadas de Stalin; es decir la contrarrevolución. Hoy en día, hablando ya con toda la brutalidad del caso, podemos decir que en los años veinte ya no hay revolución rusa. En 1925, cuando yo tengo cinco años, ya no hay revolución rusa, sino resistencia a la contrarrevolución rusa; resistencia que fue masacrada. Entonces, lo que a mí me toca fue lo peor, la guillotina; me tocó ver gente por carretadas ir a la guillotina”¹⁹.

Tras el paso de los años y a causa de la cacería a la oposición de izquierda vienen los años de aislamiento para Serge y Vlady; acompañados del primer abandono de Luiba en una clínica

¹⁹ Vlady en entrevista con Leonardo Da Jandra, “Vladivagaciones”, en *Plural*, suplemento cultural del periódico Excélsior, No. 168, septiembre de 1985; p. 20.

psiquiátrica del Ejército Rojo, debido a su enfermedad mental se ven obligados a internarla.²⁰ Nadie escapaba de los mecanismos de control estalinista y en 1933 fueron deportados a Orenburgo; campo de concentración donde permanecieron tres años. “La mañana del 8 de marzo de 1933, después de cinco años de semi-cautiverio, Víctor Serge fue interceptado en Leningrado, mientras cruzaba la calle 25 de Octubre, y trasladado a la sede de la GPU local. ‘Los detalles de esta detención se mezclan, en mis recuerdos con la anterior [que tuvo lugar en 1929]; aunque puedo decir que ambas fueron bastante dramáticas’, cuenta Vlady”.

El pintor define ese periodo de la deportación como “una época luminosa”²¹ a pesar de ser culpados por Stalin de actuar como enemigos de la izquierda revolucionaria, esta generación de gente comprometida con la revolución siente su postura ética inquebrantable, saben que su labor fue defender a la Revolución Proletaria y los ideales libertarios del movimiento a pesar de las falsas acusaciones, de la persecución y asesinatos que soportaron con dignidad, y esto es para Vlady el espíritu revolucionario que enaltece en sus obras.

Finalmente en 1936 la familia Kibalchich Russakov (incluida Liuba) fue liberada del confinamiento estalinista en Kazajstán y exiliada a Europa. Esto fue posible gracias a unas campañas de solidaridad de algunos camaradas franceses que pedían a Stalin la liberación de Serge. Para ese momento Vlady ya tenía 16 años de edad y ante el desasosiego de la situación familiar y social lo único que le consolaba en sus años de vida en Rusia era visitar el Museo Hermitage de Leningrado. Estando su madre enferma y su padre siempre en el peligro de la vigilancia y persecución; Vlady se escapaba de su casa para acudir durante horas a ese recinto “pronto me acostumbré a meterme sin darme cuenta, estaba fascinado”²² en este museo

²⁰ Claudio Albertani, “Vlady en la antesala del gulag”, http://www.vlady.org/biblio/aldld_Albertani.html [consultado el 12 de febrero de 2014] “la mañana del 9 de marzo, Vlady estaba, como todos los días, en la escuela. Cuando regresó encontró a Liuba, su madre, hundida en una de sus crisis psicóticas y a sus tías que, sin éxito, intentaban calmarla. El adolescente no tardó en entender lo que estaba pasando.

Horas después sonó el teléfono: era Serge quien, desde la GPU, había obtenido permiso de hablar, y deseaba comunicarse con su hijo. Le explicó lo que estaba pasando, le rogó no olvidarlo (sabía que podía pasarle lo peor), le pidió que fuera valiente, que siguiera dibujando y que se hiciera cargo de su mamá que ahora lo necesitaba más que nunca. No había mucho que hacer: Liuba fue internada pocas horas después en un hospital para enfermos mentales.”

²¹ Vlady en entrevista con Leonardo da Jandra, *op.cit.*

²² *Vlady*, documental dirigido por Luisa Riley, producido por Canal 22, 2005.

conoció las obras de Giorgione y esta experiencia visual y emotiva de su infancia y adolescencia transfigura su mirada por siempre. Aunque en el Hermitage contiene muchas de las obras de Rembrandt quien después será una de sus fuentes visuales más usadas. La experiencia estética que provoca el contacto con las piezas artísticas es sólo una válvula de escape. Mientras Serge escribía, Vlady observaba y dibujaba; parece que esta fue la manera en la cual pudieron mantener la cordura y no derrotarse frente al ‘mecanismo carcelario’ de Stalin.

El Porvenir y la Cabeza Atravesados

20 de agosto de 1940. Calle de Viena, México; la casona amurallada y protegida de Coyoacán había sido burlada; la GPU finalmente lo había logrado. Pasadas las cinco y media de la tarde, con la esperanza quebrantada, y el rostro ensangrentado, León Trotsky le dice a Joe Hansen mientras señala con su mano en dirección al corazón “Siento...aquí...que es el fin... Esta vez... lo han... logrado...”²³. Al día siguiente, el asesinato esperado tanto tiempo por Stalin se había consumado. Trotsky había sido eliminado.

9 Enero 1937, Trotsky llega a México acompañado de su esposa Natalia Sedova, ambos arriban al puerto de Tampico a bordo del Ruth, un barco que venía a exiliarlos desde Noruega. Debido su lucha por la internacionalización del movimiento socialista, este revolucionario, no encuentra un solo lugar en el mundo que le pertenezca, es un “planeta sin visa”²⁴ para Trotsky; por un lado representa un peligro para la burguesía y por otro lado representa al gran enemigo del régimen estalinista, es un mundo sin posibilidades para quien siempre fue consecuente con su postura política. En 1933 Trotsky se había pronunciado por forjar una Cuarta Internacional que salvara los ideales internacionalistas del movimiento obrero, y esta idea es la que delimita su actividad revolucionaria en los últimos años de su vida. Pretende forjar un partido que reavive el interés por el movimiento obrero internacional y pueda hacer frente al estalinismo desde la teoría de la revolución permanente y el programa de transición.

Lázaro Cárdenas, el presidente de la República Mexicana de 1934 a 1940, no duda en darle asilo político en México. Trotsky y su esposa son recibidos en un ambiente cálido y acogedor, Natalia nos narra la imagen de su llegada: “rostros honestos y sonrientes nos saludan: nuestro amigo norteamericano Max Schachtman: George Novak que se dio a conocer como secretario del Comité de Defensa de Trotzky en los Estados Unidos; la artista Frida Kahlo de Rivera, esposa del pintor Diego Rivera; periodistas, funcionarios mexicanos, camaradas, todos ellos

²³ Víctor Serge, *Vida y Muerte de León Trotsky*, Juan Pablos Editor, México, 1971, p. 278.

²⁴ Vlady, *Tríptico Trotskiano: Magiografía Bolchevique* (1967), *Viena 19* (1973), y *El Instante* (1981), óleo y temple sobre tela 316.5x400.5cm cada panel (INBA/Museo de Arte Moderno).

amigos, afectuosos espontáneos, felices de acogernos. Una ola de noticias alentadoras nos llega de Nueva York. De este lado del mundo, más que ningún otro, el crimen sacudía las conciencias. Respirábamos libremente.”²⁵ México contenía las posibilidades de trabajar por la nueva internacional y de evidenciar lo que pasaba con el régimen estalinista, la Revolución seguía viva.

Cuando Trotsky fue destituido de su cargo del Comisariado de Guerra en 1925, Stalin va apartándolo poco a poco de la dirección del partido y realiza toda una campaña de desprestigio hasta lograr expulsarlo del partido, finalmente se le acusa de traición al movimiento obrero. Su imagen es transformada de ser el creador del Ejército Rojo pasa a ser el mayor traidor y fascista del movimiento obrero de la URSS y es exiliado en Turquía en 1929.

Mientras la familia Kibalchich en 1933 era condenada al exilio en Oremburgo, Trotsky llegó a Francia, aceptado por el gobierno bajo la condición de que no se entrometiera en los asuntos políticos de su estado nación. En 1935 va a Noruega expulsado de Francia; la URSS presiona económica y políticamente a dicho país para que no obtenga asilo político en su territorio geográfico. Trotsky pide refugio a todas las naciones europeas sin resultados favorables, después intenta obtener asilo en EUA, pero tampoco es aceptado.

En 1936 iniciaron los procesos de Moscú que es el primer paso para asesinar a Trotsky y a las principales cabezas del movimiento Revolucionario de 1917 que ya no servían a Stalin, esto significa su victoria absoluta en el poder, y como consecuencia, el fin de la posibilidad de forjar un partido de masas, con las proporciones adecuadas para lograr impulsar a la revolución socialista mundial. En menos de 10 años, lo único que quedaba de la Revolución de Octubre eran palabras vacías, la persecución, exilio, juicios a los verdaderos revolucionarios y un estado obrero deformado que abría paso a los frentes populares y la destrucción intrínseca que contenía el estado burocrático de la URSS como motor del movimiento socialista mundial.

²⁵ Víctor Serge, *Vida y Muerte de León Trotsky*, op.cit. p. 223.

11 de Enero de 1937 Sedova y Trotsky llegan al Distrito Federal y son acogidos en la casa azul de Frida Kahlo. Según la autobiografía de Jean Van Heijernoort (camarada francés y guardaespaldas de Trotsky) León Davidovich mantiene un fugaz pero intenso romance con la pintora mexicana que alojó a la pareja de revolucionarios en Coyoacán. Trotsky “Empezó escribiéndole cartas. Deslizaba la carta en un libro y se lo ofrecía a Frida, a veces en presencia de otras personas, incluso Natalia y Diego, recomendándole leerlo”²⁶ pero el amorío no solo fue un juego de palabras, ambos empezaron a verse a escondidas en la casa de la hermana de Frida Kahlo, su romance clandestino estaba consumado. Esta actividad amorosa ponía en riesgo la credibilidad política y rectitud moral del revolucionario. Como dice Vlady “el puritanismo en el movimiento marxista revolucionario existía y existe”²⁷ por lo tanto, un romance con estas características no era una actitud apropiada para un revolucionario que intentaba defender su integridad mientras se encontraba exiliado y acusado de traición al movimiento obrero. Trotsky deja de lado el romance con Frida y se separa un tiempo de Natalia refugiándose en la Hacienda de San Miguel Regla; el revolucionario pretende redimir su comportamiento enviando cartas amorosas a Natalia y ella le corresponde. Trotsky regresa toda su atención a los Procesos de Moscú, el juicio final se acercaba y no había espacios para caprichos emocionales ni tenía el derecho de ingratitud y desamor con Natalia, su incondicional y fiel compañera de vida, quien había entregado su vida entera a la revolución y a Trotsky.

Los tres juicios de los procesos de Moscú se llevaron a cabo entre 1936 y 1939, donde el régimen de Stalin enjuició a los revolucionarios que había expulsado previamente del partido. Los crímenes que les imputan iban desde planear el atentado que terminó con la vida de Kirov; hasta la conspiración contra la Unión Soviética y el estado obrero; el argumento era falaz, se les acusaba de ser agentes fascistas aliados de Trotsky que planeaban la derrota de la clase obrera “Stalin y su camarilla pretendían que todos los jefes revolucionarios, sin excepción, eran contrarrevolucionarios que envenenaban la comida de los trabajadores, que

²⁶ Jean Van Heijernoort, *Sept ans apures de Trotsky, de Prinkipo a Coyoacán*, Lettres Nouvelles-Maurice Nadau, citado en Trotsky en México, pp. 24 y 25.

²⁷ Alain Dugrand, *Trotsky. México 1937-1940, Siglo XXI, 1992, México*. p. 25.

saboteaban las vías para que los trenes descarrilaran y que organizaban los asesinatos de los dirigentes de la fracción estalinista. Según ellos, la vieja guardia bolchevique era, desde siempre, un aparato ligado a los servicios secretos británicos, nazis o japoneses... ¡Y el traidor Trotsky estaba en el centro del complot internacional contra la Revolución!”²⁸. Ante estas acusaciones se formó una campaña de investigación que permitió a Trotsky elaborar una defensa que desmintió todas las calumnias estalinistas.

Trotsky, Natalia, camaradas y secretarias escuchaban atentamente los procesos por la radio “la locura, el absurdo, el ultraje, la impostura, la sangre, desbordaban a nuestro alrededor, en México tanto como en Noruega. Con el lápiz en mano, León Davidovitch, hipertenso, agotado, a menudo con fiebre, pero siempre incansable anotaba las falsedades, tan numerosas”²⁹ de las que le acusaban en los procesos, el aparato de gobierno estalinista era una máquina de la calumnia pero sus argumentos jamás se fundamentaban, todo flotaba en las palabras de la burocracia. Se ejecutaron a cientos de hombres con esos juicios, los acusados siempre terminaban por confesarse culpables para después ser fusilados. El método de confesión fue la tortura del acusado y de su familia, encontraron la forma más eficaz para obtener las declaraciones que querían, aunque dichas confesiones solo fuesen mentiras arrebatadas a puntapiés y torturas de toda clase. Finalmente la URSS fue “[...] un país donde el terrorismo revolucionario, en épocas del antiguo régimen, creó sus técnicos, sus tradiciones, su profusa experiencia”³⁰.

Dentro de este panorama desolador de los juicios llevados a cabo por el gobierno burocrático se realizaron, bajo el mando de Stalin, muertes y torturas incontables, Víctor Serge, conoció a un sinnúmero de revolucionarios que fueron considerados “terroristas” por la burocracia soviética y que fueron ejecutados “sin ninguna clase de juicio previo”³¹. La verdadera contrarrevolución asesinaba revolucionarios por centenares y fue imposible evitarlo.

²⁸ Alain Dugrand, *op.cit.*, p. 27.

²⁹ Serge, *Vida y Muerte*, *op.cit.* p. 224.

³⁰ Serge, *idem.* p. 228.

³¹ Serge, *idem.* p. 228.

Se formó una comisión estadounidense encabezada por John Dewey, para determinar si Trotsky era culpable, o no. Tenía como objetivo principal investigar lo que ocurría en los procesos de Moscú para determinar (mediante documentos, testigos y toda clase de pruebas con las que contara el acusado) si eran verdaderas o falsas las imputaciones que se hacían en Moscú contra León Trotsky. Por supuesto y sólo con la excepción de Albert Goldman, la comisión que analizaría los documentos y las palabras de defensa del revolucionario sería un grupo de intelectuales discordantes con el bolchevismo. La casa azul fue el escenario de estas sesiones de interrogatorios y se realizaron del 10 al 17 de Abril de 1937; “La primera comisión consistía en recoger el testimonio de Trotsky antes de someterlo a un contra-interrogatorio”³² Trotsky reunió todas las pruebas que aún poseía después de los numerosos exilios y fue lo más claro posible en su razonamiento; sus argumentos y explicaciones tenían una nitidez mental que impresionaba³³. “Unos meses después de las audiencias, en agosto de 1937, las actas se publican en Nueva York bajo el título de El Caso Trotsky, un grueso volumen de 600 páginas que confirmó la falsedad de los argumentos stalinistas”³⁴. Pese a la falsedad comprobada, Trotsky es condenado por el régimen estalinista. Las palabras de defensa de Trotsky son conmovedoras y agudas; en ellas se percibe la desesperación que sentía por lo acontecido después de la Revolución Socialista, y su defensa nos permite entender con claridad la problemática política y el aparato burocrático que destruyó a la revolución comunista internacional desde sus entrañas.

16 de Febrero de 1938, Trotsky trabaja en la casa de Antonio Hidalgo, ya que Diego Rivera lo manda hacia esta residencia temiendo por la vida de su huésped. Aquel día Rivera lee en el periódico la noticia de la muerte del único que le queda a Trotsky: León Sedov, su amado hijo y su más fiel camarada muere en París a los 29 años tras una operación de rutina. Rivera se apresura hacia la casa de Chapultepec irrumpiendo en el cuarto en que tenían alojado a Trotsky, “en forma bruta, tal vez debido a la emoción, tal vez a una singular inocencia, le dijo

³² Alain Dugrand, *op.cit.*, p. 32.

³³ Parte de los interrogatorios que le hicieron se encuentran grabados y se pueden encontrar fragmentos con facilidad en Youtube.

³⁴ Alain Dugrand, *op.cit.*, p. 34.

a quemarropa ‘Ha muerto León Sedov’”³⁵. Trotsky sintió desfallecerse, y le pidió a Rivera que se retirara. ‘El viejo’ se dirigió en ese instante hacia la casa de Coyoacán, porque quiso dar él mismo la doliente noticia a su esposa Natalia. Su pequeño Liova (como ellos le llamaban) estaba muerto después de ser operado de apendicitis, había salido bien de la operación y sin complicación alguna, pero cuatro días después murió bajo circunstancias lóbregas, sospechosas e inadmisibles para la tecnología médica de la época. “Extraños pormenores surgieron a la luz. El enfermo había ingerido alimentos en circunstancias post-operatorias que lo vedaban terminantemente”³⁶. Trotsky y Natalia lo sabían, la GPU lo había encontrado y retirado de la acción política de la única manera en la que ellos procedían con efectividad; asesinandolo. El médico que atendió a León Sedov fue un “ruso emigrado de nombre Smikov”³⁷ y en la clínica, se encontraba registrado bajo un falso nombre, de haber sabido que su médico era un ruso, se pudo sospechar que habría un ataque.

Esta muerte es el golpe más duro en la vida de León Trotsky, el más doloroso, no solo es el fallecimiento de su hijo, es la muerte de una parte de sí mismo y de su camarada más ferviente, quien en los años de exilio le daba la información pertinente para sus artículos y libros, en parte ese asesinato representa la muerte de la futura dirección de la Revolución mundial, la muerte del único hombre joven que entiende con cabalidad el programa político que la clase obrera debe cumplir y el único hombre a quien Trotsky confiaría esta tarea sin titubear. Para el creador del Ejército Rojo este acontecimiento delimita su propio fin, es la muerte propia.³⁸ Después de este acontecimiento Trotsky y Natalia permanecieron días enteros en la habitación de la que disponían en la casa azul de Coyoacán, una especie de exilio

³⁵ Serge, *Vida y Muerte*, p. 240.

³⁶ Serge, *idem*, p. 240.

³⁷ Serge, *idem*. p. 240.

³⁸ Trotsky, León Sedov: hijo, amigo, luchador, y <http://www.marxists.org/espanol/trotsky/ceip/escritos/libro5/T09V149.htm> [citado 24 marzo2014] “Junto con nuestro muchacho ha muerto lo que quedaba de joven en nosotros.” Este texto es una conmovedora carta de Trotsky realizada en los días de encierro en Coyoacán tras la muerte de su hijo.

voluntario, que dio por resultado un escrito en cual Trotsky explica el papel que León Sedov tuvo en el movimiento revolucionario.³⁹

Después de esta dura prueba de poder e indiferencia a las emociones humanas que representaba el régimen estalinista viene la ruptura definitiva entre Trotsky y Diego Rivera. Fueron malentendidos menores que llevaron la amistad al fracaso, y la actitud vacilante en la política de Rivera hace que abandone la Cuarta Internacional al comienzo del año 1939. Cabe acotar, que para Trotsky y Natalia que consagraron su vida a la Revolución la ruptura con Rivera fue el menor de los males “Sobre la residencia en Coyoacán se ciernen los espectros de incontables torturados y desaparecidos. Día a día se acrecienta su número: contingentes siguen la suerte ineluctable. Tal vez sea Trotsky el único en este mundo capaz de medir la amplitud, la profundidad, de los ciclos infernales en los que se hunde la revolución rusa”⁴⁰ una incontable cantidad de fantasmas lo aprisionan, el dolor de la muerte es el signo que lo persigue y él tiene la claridad de que la GPU no descansará hasta que se encuentre enterrado y desterrado de la Historia, en parte, muchas muertes se deben a que él permanece con vida y esto es una carga muy difícil de sobrellevar.

En marzo de 1939, Trotsky, su esposa y sus camaradas y guardaespaldas se mudan a la calle de Viena, “la casa se adquirió mediante donativos de trotskistas en Estados Unidos dado que las finanzas de Trotsky andaban en esos días en bancarrota debido a que los anticipos editores se habían ido en reforzar las medidas de seguridad y construir los dormitorios de los secretarios”⁴¹, la casa es acondicionada por Trotsky para tener mayor seguridad propia y comodidad de sus ayudantes.

24 de mayo, 1940. En la noche Trotsky tomó un somnífero, sintiéndose afectado por el insomnio. A las cuatro de la mañana Natalia y Trotsky se despertaron por una ráfaga de fuego que irrumpió en habitación de la pareja. “Luces fulgurantes atravesaban el dormitorio, el

³⁹ Trotsky, *idem*.

⁴⁰ Serge, Vida y Muerte de León Trotsky, p. 230.

⁴¹ José Ramón Garambella, “El grito de Trotsky: Ramón Mercader, el asesino de un mito”. Debate. 2007. p. 139.

jardín, la casa entera: un tableteo de ametralladoras llenaba la noche”⁴². En el cuarto contiguo se encontraba Sieva, su nieto. Trotsky y Natalia se tiraron al piso y se acurrucaron en una esquina intentando evitar que alguna bala alcanzara sus cuerpos. Para ellos fueron eternos los minutos del ataque, sombras que recorrían su casa, y luces mortales que amenazaban con incrustarse en la piel y terminar con sus vidas desde el interior de sus cuerpos, sonidos estrepitosos que hacían pensar que el momento final había llegado. Cuando cesó el tiroteo, ese torrente de violencia que tenía el sabor a la amarga persecución estalinista, los integrantes de la casa se vieron “sumergido[s] en un silencio de muerte, total, intolerable”⁴³. De manera sorprendente Natalia y Trotsky se encontraban bien. Los que perpetraron el asalto en casa de Trotsky intentaron quemar los archivos que aún resguardaba el revolucionario en su poder; lanzaron al interior de la casa algunas bombas echadas de manera arcaica, ocasionando un incendio que pudo ser apagado con velocidad.

Por fortuna el ataque no dañó nada del estudio de Trotsky, los miembros de la casa habían salido ilesos salvo el roce de una bala en el dedo del pie de su nieto. Después de la aterradora sensación de la muerte rondándolos hubo alegría hasta que notaron que faltaba alguien. Robert Sheldon Harte, algunas ropas suyas y su revólver se encontraban tirados en el piso, este hombre fue el guardia responsable de la puerta ese 24 de mayo.

La casa de la calle de Viena en Coyoacán tiene las cicatrices de los ataques estalinistas, sus paredes agujeradas que se conservan sin restaurar hasta la actualidad, podemos observar los intentos fallidos de las balas por alcanzarlos y la intransigencia con que se ejerció la violencia aquella madrugada y también se conserva una placa que colocó Trotsky en honor de Sheldon.

La investigación del atentado por parte de las autoridades mexicanas comenzaron de inmediato Trotsky “al ser interrogado sobre los probables autores del atentado, designó como instrumento al servicio de la GPU al pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. Estaba informado de las actividades de este aventurero en las Brigadas Internacionales durante la

⁴² Serge, *Vida y Muerte*, p. 266.

⁴³ Serge, *idem*, p. 266.

guerra civil española”⁴⁴. Y era bien sabido que Siqueiros era un activo militante del PCM de corte estalinista. Al principio esta afirmación de Trotsky perjudicó su propia figura en la opinión pública, los estalinistas realizaron una campaña de difamación que consistía en difundir públicamente que el revolucionario había planeado un auto asalto para inculpar a los estalinistas de atentados de aquella madrugada. La CTM y el PCM, exigían tanto la investigación de los hechos con meticulosidad, como la expulsión de Trotsky de México. Habían pasado semanas y las autoridades mexicanas no habían conseguido pruebas “como se continuaba sin conseguir pista alguna, stalinistas y pro-stalinistas emitieron la hipótesis del auto-asalto”⁴⁵.

¿Cómo es que la GPU había logrado entrar en la casa de Trotsky si Sheldon Harte no fue cómplice de los estalinistas, y si en verdad fue un auto asalto? Dos mujeres que se dieron a conocer por los nombres de Anita Martínez y Julia Barradas de Serrano fueron las que permitieron resolver el caso a las autoridades mexicanas. Ellas confesaron su misión de vigilar la casa y los movimientos de Trotsky, además, ellas debían seducir a los guardias de la entrada y “Antonio Pujol, secretario del pintor comunista David Alfaro Siqueiros, les había confiado y pagado ese trabajo”⁴⁶. Nestor Sánchez Hernández⁴⁷ también fue detenido, y él es quien confiesa el crimen, apuntalando a Siqueiros como el principal organizador del atentado, y con ello, dando razón a las intuiciones de Trotsky. Después Trotsky declara públicamente que hace responsable del atentado a Stalin y a la GPU. A pesar bien de salir ileso se encuentra lejos de sentir tranquilidad, Trotsky sabía que “un nuevo atentado era inevitable”⁴⁸ y que estaba próximo suceder.

Sylvia fue uno de los miembros de la IV Internacional en Estados Unidos, y conoce a Trotsky a través de su hermana Ruth Agelov; otra militante norteamericana de origen ruso que había

⁴⁴ Serge, *idem*, p. 268.

⁴⁵ Serge, *idem*, p. 269.

⁴⁶ Serge, *idem*, p. 270.

⁴⁷ Comunista y capitán de una Brigada Internacional en España.

⁴⁸ Serge, *op.cit*, p. 269.

trabajado algún tiempo en Coyoacán como secretaria de Trotsky. En 1938 Sylvia viajó a París con su amiga Ruby Weil (quien colabora con una publicación que supone una postura pro-estalinista, pero Sylvia no contempla esta situación como un factor de peligro) “Esta amiga puso a Sylvia en relación con un joven belga, hijo de un diplomático –así decía él- rico, viajero, que esperaba hacer buena carrera periodística: Jackson Mornard”⁴⁹. Este hombre tenía la labor de enamorar a Sylvia para poder llegar a Trotsky sin levantar sospechas.

Este hombre había sido entrenado por Nahum Eitington para asesinar al revolucionario en caso de que fallase el primer ataque, en este segundo atentado había que proceder completamente diferente en el momento del asalto. La madre del asesino era Caridad del Río, una mujer que había participado activamente en la guerra civil española y era una ferviente militante estalinista. Ella fue quien arrojó a su hijo a esta labor. La pareja de esta mujer, Nahum Eitington fue el agente que designó Stalin para idear el asesinato de Trotsky. Primero hizo pasar a Ramón Mercader por la nacionalidad canadiense bajo el nombre de Franck Jacson, y éste, debía hacerse pasar por un ingeniero en minas. Después, Ramón Mercader se convertiría en Jacques Mornard, “hijo de un diplomático belga ya fallecido, heredero de una gran fortuna; la presencia de un automóvil último modelo a la puerta, además de la billetera llena de francos [...] cuya actividad se constreñía simplemente a disfrutar de la vida y a ser fotógrafo ocasional la página deportiva del Ce Soir”⁵⁰.

Cuando Sylvia viaja a París con su “amiga”, conoce a un hombre que la enamora sólo para acercarse a Trotsky y asesinarlo; la historia de amor es sólo una historia más del exterminio y pone a la vista de todos como es que funcionaba la persecución a los revolucionarios por parte del régimen estalinista.

13 de Agosto de 1940⁵¹ Sylvia y su esposo Jacson Mornard bebieron té con Natalia y Trotsky, ese hombre quien unos días después asesinaría a Trotsky había permanecido siempre a

⁴⁹ Serge *op.cit*, p. 273

⁵⁰ Garambella, *op.cit*, p. 123.

⁵¹ Serge, *op.cit*, p. 275. “Una semana antes del día fatídico, Sylvia y su marido tomaron por primera vez el té con nosotros”.

distancia y aparentando no tener ningún interés en la política. Tanto Sylvia como su pareja son aceptados como gente confiable en la casa. Comparten la mesa y los alimentos con los revolucionarios, después del desayuno, de manera repentina, el adinerado hombre de negocios Jaques Mornard, se ve atraído por los asuntos políticos que discutieron informalmente en el desayuno.

Después de esa merienda en confianza Ramón Mercader se acerca más a cumplir con su designio. Dos días después llevó a la casa de Viena, un escrito mal redactado que pretendía fuese leído y analizado por Trotsky. Cuenta Natalia que después de tener la cita con este hombre a solas “León Davidovitch sentía malestar. ‘No me gusta ese muchacho’. ¿Quién es?”⁵². Esta fue la primera visita donde Ramón Mercader se encuentra a solas con Trotsky, pero la forma en que se comporta despierta desconfianza; “en vez de tomar una silla, se había sentado sobre el ángulo de la mesa, con el sombrero puesto y el impermeable bajo el brazo. Procedía un ensayo de su crimen”⁵³. Sin embargo poco menos de una semana después, ese hombre había regresado y una vez más habían dejado a Trotsky con él.

20 de Agosto 1940. Coyoacán, Liev Davidovich y su esposa tomaron el té aproximadamente a las cinco de la tarde del 20 de Agosto, unos minutos después Natalia vio a Trotsky en el fondo del jardín, mirando a sus conejos mientras se disponía a cuidar de ellos cuando un hombre se le acercó irrumpiendo en sus actividades. Natalia inmediatamente le identificó; era Jacques Mornard, y se preguntaba porque él ahora venía con tanta frecuencia a visitar a Trotsky. Natalia, desconfiada pero sin sentirse alarmada fue a interrogar al nuevo visitante asiduo de su marido:

“J.M.: Tengo mucha sed. ¿Podría darme un vaso de agua?

N: ¿No prefiere una taza de té?

J.M.: No, he almorzado tarde y siento una opresión aquí (señaló la garganta)

⁵² Serge, *op.cit.*, p. 275.

⁵³ Serge, *op.cit.*, p. 275.

N: (su rostro [el de Jaques Mornard] me pareció verdoso, su nerviosidad saltaba a la vista.) ¿Por qué ha traído impermeable y sombrero? Hace un tiempo tan hermoso

J.M.: (respondió absurdamente) Puede llover.

N: ¿Cómo está Sylvia? Vi que no me comprendía; lo había perturbado con la pregunta del impermeable. Se recobró.

J.M.: ¿Sylvia? ¿Sylvia? Siempre bien.

Jaques Mornard bebió el vaso de agua que Natalia le había proporcionado y después le comentó que había llevado una vez más el artículo que escribió para su esposo, pero esta vez pasado a máquina.

N: “Mejor así [...] a Leon Davidovitch no le agradan los manuscritos difíciles de leer”.

Después de esta singular plática, Trotsky y Mornard se dirigieron hacia el cuarto de trabajo del revolucionario.

L.T.: (dirigiéndose a Natalia) Sylvia va a venir. Mañana parten para Nueva York.

Natalia explicó a su esposo que había ofrecido té a su invitado, pero que éste “-visiblemente alterado y oprimido- solo había aceptado un vaso de agua. León Davidovitch lo observó atentamente”

L.T.: Tiene usted mal aspecto, eso no está bien (dijo en tono de reproche). Bueno, ¿me muestra su artículo?”

Trotsky hubiese preferido quedarse a cuidar a sus conejos ya que el artículo desde su primer lectura había carecido de interés; sin embargo, se quitó los guantes con los que protegía sus manos en las jaulas de los conejos y se dispuso a leer el artículo de Mornard. Trotsky daba todo de sí y dejaba todo de sí para proseguir con la actividad revolucionario, en este caso, el artículo representaba propaganda política y era la actividad final en la cual Trotsky vertió sus energías. Natalia los acompañó hasta la puerta del despacho-biblioteca de su esposo y los dejó a solas.

N.:“Pasaron tres o cuatro minutos. Me encontraba en la pieza vecina. Se oyó un grito terrible... Leon Davidovitch apareció apoyándose sobre el marco de la puerta, con el rostro ensangrentado, sin anteojos, muy azul la mirada, las manos caídas...”

¿Qué ocurre, qué ocurre? Lo estreché entre mis brazos sin comprender. Me respondió calmoso: ‘Jacson...todo ha terminado’⁵⁴

Jacson Mornard, se había sentado en el borde de la mesa como en la primera visita que tuvo con el revolucionario. Mientras Trotsky leía su supuesto artículo y lo revisaba atentamente para poder corregirlo, su asesino había sacado de la gabardina un piolet, y de la forma más vil y traicionera, le atacó por la espalda. De arriba hacia abajo atestó un golpe con aquel instrumento sobre la cabeza del revolucionario, fracturó su cráneo y destrozó el destino de la era revolucionaria. La cabeza y el porvenir atravesados⁵⁵.

Natalia ayudó a su esposo a recostarse en el piso del comedor, Trotsky “Hablaba con dificultad, indistintamente; como sin darse cuenta” y Natalia enjugaba la sangre que se deslizaba tibia por su rostro, y aplicaba hielo en su cabeza intentando parar la hemorragia “Natacha, dijo [Trotsky], te amo”, y pidió que no dejaran que Sieva (su nieto) se acercara.

En el momento del ataque, Ramón Mercader alias Jacson Mornard, incrustó el piolet en la cabeza revolucionaria sobreviviente de la Revolución de Octubre, el último personaje que representaba un peligro para el estalinismo. Esto marcaba el fin de una generación y de una ilusión en un mundo nuevo y diferente. Trotsky al ser atacado, soltó un alarido inigualable que alertó a todos los habitantes de la casa y que quedó como un quejido del mundo doliente en que vivimos. Pero este golpe brutal, no evitó que el revolucionario diera la última lucha de su vida.

“Jacson Mornard había intentado golpearlo por segunda vez, pero Leon Davidovitch se había arrojado sobre él, no le dejó seguir atacándolo. A pesar de doblar la edad de su atacante, y de tener atravesado el cráneo y cerebro por un zapapico de montaña, el revolucionario logró evitar que prosiguiera con su plan de matarlo al instante. Trotsky necesitaba ganar tiempo para que sus guardaespaldas llegaran hasta donde se encontraban forcejeando, Trotsky quería que

⁵⁴ Serge, *op.cit*, p. 277.

⁵⁵ Esta imagen sale de un poema de David Huerta, en: José Eduardo Tappan Merino; Vlady; David Huerta, Dibujos eróticos de Vlady : poema de David Huerta Mexico: ALDABA, 2000.

lo detuvieran y hacerlo confesar. Cuando ellos llegaron, empezaron a golpearlo con brutalidad y Trotsky les dijo “No hay que matarlo... debe... hablar”.⁵⁶

El revolucionario lo sabía, su atacante debía confesar, inculpar a quien había tramado su muerte con detalle; a saber, la GPU estalinista. Él sabía que si lo mataban sus guardaespaldas, era posible que Stalin se saliera con la suya de manera absoluta, y también sabía que había posibilidades de que la GPU hubiese armado una trama completa para hacer pasar su asesinato por alguien más y posiblemente para también disfrazar las causas de su muerte, limpiando a la vez el nombre de Stalin en el fondo del crimen.

Esa sensatez y estrepitosa inteligencia fue lo que definió a Trotsky hasta el último momento de su vida. Llegó la ambulancia a recogerlo y al día siguiente el asesinato se consumó.

La cruz verde recogió al revolucionario y la policía se llevó a Jackson Mornard. El asesino jamás confesó su verdadera identidad, y éste intentó sostener que era un trotskista aguerrido, quien, al conocer a Trotsky cayó en una profunda decepción al ver que el creador del ejército sólo quería satisfacerse a sí mismo y vengarse de los que impidieron que él tomara el poder en la URSS, dijo además que Trotsky tenía lazos con algunos dirigentes de países capitalistas. El asesino entregó una carta a las autoridades policiacas de México, que explicaba esto de manera abundante y jamás se desdijo de su falsa identidad.

21 de Agosto de 1940, en la sala de un hospital mexicano “a las siete veinticinco de la tarde” dos médicos entraron en la habitación donde se encontraba Liev Davidovich, despertando con su movimiento a Natalia quien lo cuidaba recostada en un sillón de la habitación, al verlos Natalia comprendió lo que había ocurrido; “Leon Davidovitch había muerto en calma, hacía un instante”⁵⁷.

⁵⁶ Serge, *op.cit*, p. 278.

⁵⁷ Serge, *idem*, p. 278.

México: Exilio, Muralismo, Ruptura y Rupturita

En 1936 Vlady sale de Rusia con su familia; primero Bélgica, después París hasta 1940. La vida de nuestro pintor se entrega a la militancia comunista con el POUM sin poder ir a la España de Durruti debido al peligro que representaba la oposición de los “marxistas” de Stalin, con Largo Caballero a la cabeza. Su padre le niega salir de Francia porque piensa que lo asesinarían. Éste es el instante decisivo, la existencia de Vlady se vuelca a la pintura, se sumerge en el color y en las luces perpetuas de su obra, las líneas vertiginosas que delinean la historia y el sentir de una época son su arma, nuestro artista se sumerge en la sensibilidad contenida de la forma y la plástica irreverente, renovadora. Para Vlady, desde entonces, la Revolución es también la posibilidad creativa del arte⁵⁸.

Emprende sus primeros pasos profesionales como artista entretelado con el ambiente cultural francés, se integra al trabajo en los talleres de Wilfredo Lam, Victor Brauner, André Masson y Astride Maillol.

Uno de los acontecimientos que marcan profundamente la mirada y la vida de Vlady, fue cuando su madre enferma en Francia le dice “vete a ver la Exposición Internacional y no te pierdas de éste Van Gogh”⁵⁹. El contacto de sus ojos con las obras fue una revelación, significó para Vlady el descubrimiento del color “entré en esta exposición y desde entonces todavía no salgo”⁶⁰. Años después él advertirá que las obras de Van Gogh son efímeras porque los aceites del óleo transforman el color de las pinturas con el paso del tiempo y acaban por destruir las piezas. Sin embargo no por ello resta valor a la forma luminosa de representación que renueva su mirada. Esto lo acercará más a la pintura renacentista que desde su composición material con dos métodos predominantes, el temple y el fresco, atrapan el color y la forma sin transformarse con el tiempo.

⁵⁸ Cfr. Jean Guy Jean-Guy Rens, *Vlady. De la revolución al renacimiento*, Siglo XXI Editores, México, 2005, p. 55.

⁵⁹ *Vlady*, documental dirigido por Luisa Riley, producido por Canal 22, 2005.

⁶⁰ *idem*.

Un año después de la muerte de Trotsky llega la ocupación nazi a Francia y esto da por resultado el nuevo exilio en 1941 Serge y Vlady, quienes deben embarcar para huir del inminente destino funesto que hubiesen tenido al quedarse. Intentan ir hacia Estados Unidos pero el gobierno no abre el territorio a los comunistas. Embarcan hacia México solos padre e hijo, dejan a Liuba en el sanatorio mental Aix en Provence de Paris, Liuba “no puede viajar, la dejan al cuidado del doctor Gaston Fredière, el médico de Antonin Artaud, que la esconde en el campo y la mantendrá a salvo hasta el fin de la guerra”⁶¹. La hermana de Vlady se queda “al cuidado de un padre protestante”⁶² mientras intentan llevarla con ellos. Laurette de Sejourné (la nueva pareja de Víctor Serge) espera aún que sea aceptada su visa para reunirse con Serge y llevar a la hermana de Vlady con su padre.

Serge, en su autobiografía narra que viajan en el barco Capitaine Paul Lemerle “son cuarenta camaradas a bordo entre trescientos refugiados”⁶³ otros pasajeros guarecidos en aquel navío son Levi Strauss, Wilfredo Lam y André Bretón también. En éste periodo Vlady realiza muchas marinas y se obsesiona por estos paisajes fluidos que representan en su universo pictórico el exilio vivido; es una obsesión por el resplandor reflejado en el agua en medio de la oscuridad de la persecución. Vlady plasmó sus marinas observando los reflejos luminosos entretejidos con la inmensidad del mar, descubre en la reflexión del brillo solar y en la desdichada y a su vez aventurada soledad del exilio como irradiar los colores en la pintura. Según Bertha Taracena en un arrebato de rabia, por la situación que vivieron, su padre rompe una de sus libretas “no encontrando en ellas el mayor sentido”⁶⁴.

A su llegada a México Vlady se dejó maravillado con el impactante muralismo mexicano y lo pone en diálogo con la pintura europea que conoció en la URSS y en sus exilios. Lo primero que hace al llegar a México es caminar por el centro histórico “descubre la catedral sin novedad. Penetra en el Palacio Nacional y ahí recibe el golpe en el pecho. Igual que con Van

⁶¹ Jean Guy Rens, *op.cit*, p. 60.

⁶² Jean Guy Rens, *op.cit*, p. 63.

⁶³ Víctor Serge, *Memorias de mundos desaparecidos*, *op.cit*. p. 442.

⁶⁴ Bertha Taracena, *Vlady*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, colección de arte num. 25, 1974, p. 15.

Gogh, la pintura mural de Diego Rivera lo deja sin aliento”⁶⁵. El muralismo mexicano es la posibilidad de representar temas actuales con una técnica pictórica completamente olvidada, impregnada de los modelos clásicos europeos que marcaron su mirada; el fresco le da la posibilidad de conservar casi intactos los materiales de sus piezas artísticas. El muralismo mexicano expone ante sus ojos la técnica renacentista del fresco y la témpera con la posibilidad de representar temas completamente modernos, es decir, las revoluciones.

Eso es la pintura para Vlady, la creación de imágenes de nada vale “la experiencia purificadora del fresco me ense n  la lógica de los materiales”⁶⁶ y la renovación temática con la técnica muralista es la nueva revolución de la mirada para él en el Siglo XX.

Después de la lección plástica de los murales de Rivera, viene a su mirada la inigualable paleta y trazo de José Clemente Orozco, sus poderosas imágenes revitalizan el ojo de nuestro pintor exiliado. En el Palacio de Bellas Artes, Orozco es arisco con Vlady, no le hace caso cuando el pintor ruso intenta hablarle, pero su desdén tiene a Vlady sin cuidado, la influencia que ejerce Orozco en su forma de pintar es decisiva “su abundante uso de la línea negra, que traza ondulante, barroca, libre antes de hacerla estallar en marchas irisadas, ayuda al aprendizaje de artista en la transición del dibujo a la pintura.”⁶⁷ Entre la discusión de esos dos grados muralistas Vlady encuentra la pieza que falta a su rompecabezas, el muralismo es su destino. La materialidad de la obra permite encapsular la razón y espiritualidad del Siglo XX en su obra. Con Siqueiros no logra la simpatía ni en técnica, ni en método, ni en política, jams  se acerca a él puesto que Siqueiros formó parte en el primer intento de asesinato a Trotsky. Sin embargo, la historia jams  contada en la vida pictórica de Vlady es que compite directamente con él, la destrucción de su imagen (desde sus visión artística e histórica) solo pude ser provocando el olvido de sus imágenes y la propia imagen de Siqueiros como artista, es algo que le aprendió bien a la contrarrevolución, obra tras obra y acción tras acción Siqueiros

⁶⁵ Jean Guy Rens, *op.cit.*, p. 64.

⁶⁶ Consultado en la compilación de Víctor Salomón sin catalogar de Centro Vlady. Texto publicado en el Búho número 47, 3 de agosto 1986.

⁶⁷ Jean Guy Rens, *op.cit.* p. 66.

representa a su enemigo de clase y consciencia, y eso lo convierte también en su enemigo en la plástica.

Ya que Diego ha sido más amable con Vlady y le abre las puertas de su casa, el pintor ruso conoce a Frida Kahlo, su pintura le desagradaba pero era la clave para estar siempre cerca del hombre que para Vlady es el gran transformador de la plástica internacional. Debe aprovechar que sigue vivo y conocer sus secretos de pintor. Así consigue que Diego Rivera le revele las cantidades de material que utiliza para elaborar el fresco y el temple. Ya afianzando su presencia dentro de la casa azul, Frida Kahlo le presenta a tres mujeres surrealistas, que junto a ella, cambiarán la materialidad y la forma de representación en Vlady para siempre, el surrealismo que él tanto criticaba en su vida en Francia, se integra en la nueva representación vladiana abriendo la posibilidad de una interpretación freudiana de sus obras.

Remedios Varo, Alice Rahon, Frida Kahlo y Leonora Carrington hacen frente a la narrativa nacionalista y políticamente unilineal y moralista del muralismo, y esto atrae a nuestro artista irrefrenablemente. La Influencia decisiva es Leonora Carrington, quien además elabora un discurso espiritual en sus obras que empata con la noción de trascendencia y espiritualidad de Vlady. Carrington le enseña su forma de pintar: “en lugar de comprar tubos de color, preparar su témpera y con ella cubre el fondo del Lienzo”⁶⁸ le enseña a hacer sus propios colores y en un futuro no muy lejano ésta enseñanza junto al libro de Max Doerner y a la integración de ideas entre él y Virgilio Ruiz⁶⁹, conformarán el punto central y más firme de toda su obra. La materialidad del objeto sostiene al  spiritu de la obra de arte, la dota de vida y de un inigualable colorido, es la racionalización de cómo un objeto logra contener en sí a la sensibilidad y racionalidad de un periodo histórico, sus relaciones sociales, el juicio de gusto o disgusto y sus posibilidades, es una ventana al pasado que si se transforma con el tiempo pierde la capacidad de hablarnos sobre sí.

⁶⁸ Jean Guy Rens, *op.cit.*, p. 67.

⁶⁹ Un camarada pintor que proviene de España y hace junto con Vlady una teoría sobre la materialidad del arte y su durabilidad.

El 17 de noviembre de 1947 muere su padre Víctor Serge, y ese mismo año se casa con Isabel Díaz Fabela quien lo acompañará como pareja por el resto de sus días, este matrimonio le otorga la nacionalidad mexicana y lo primero que hace cuando siente un lugar de residencia seguro, es viajar; reencontrarse con las iconografías añoradas así como renovar su mirada desde lo nunca visto.

Cuando regresa a México tiene un apasionado romance con la Generación de la Ruptura; un movimiento artístico mexicano que hace una afrenta crítica al muralismo mexicano. El movimiento es una detracción a los regímenes escópicos que se crearon y permanecieron inamovibles para toda la primer mitad del siglo XX en México remarcando la nula novedad que representaba repetir los pasos que ya había dado el muralismo en el arte.

Desde los años 50's resulta insoportable para la juventud de creadores que las artes sigan por este camino. La Generación de la Ruptura encarna la crítica al uso nacionalista de figuras que creó el muralismo, es una afrenta a su discurso pedagógico, moral y parcial que integra históricamente al hombre prehispánico, novohispano y moderno. El hecho de que las enseñanzas de las academias de arte mexicano guiaran a los pupilos hacia el movimiento muralista significaba para los nuevos artistas la imposibilidad de ser reconocidos si no se limitaban a imitar lo que hacían los tres grandes. La ruptura muestra la otra cara de la moneda; el valor comercial que adquiere el muralismo mexicano acaba por sepultar al mismo, porque se queda falto de contenido al convertirse en todo lo que criticó alguna vez y la reproducción y descontextualización de las imágenes que engendró, vulgariza aún más su contenido al volverlo una pieza de oferta y demanda, que alejándose de su función, vacía de potencia sus imágenes. El muralismo mexicano es la revolución al servicio del capital y la Generación de la Ruptura enuncia esto con todas sus fuerzas.

Ya apartado el muralismo de la posibilidad de comunicar se asfixia en el vasto contenido de sus imágenes que el tiempo y sus mecenas no pudieron soportar. “Tan solemne como sus convicciones, el muralismo mexicano se consumió en sí mismo, por falta de humor, sí, pero

también porque lejos de abrir un campo, lo cerro”⁷⁰. Los muros que pretendían educar al pueblo mexicano, terminar por dejar huecos a sus discursos; vacían de sentido histórico a los obreros, campesinos y culturas prehispánicas para volverlos un artículo de venta a través del monopolio de sus imágenes. Después de décadas el gobierno y sus instituciones de formación artística seguían beneficiando al arte nacionalista-muralista (particularmente) sin dejar espacios para la creación innovadora del arte.

En 1952 Vlady, Bartolí, Alberto Gironella y Héctor Xavier inauguran la Galería Prisse. El recinto fue una expresión de rebeldía, los artistas no querían adaptarse a la representación artística moralizadora y pedagógica del muralismo. Esa galería significó la libertad de representación para los nuevos artistas y la posibilidad de comercializar las nuevas obras y el descubrimiento de nuevos personajes del arte nacional, rompiendo así, con el monopolio de la venta de arte. Vlady, es desde mi punto de vista, es el hombre que despliega las alas de la ruptura, simple y sencillamente porque él vivió y creció entre las vanguardias artísticas, estos modelos innovadores de la plástica se integraron a él y esto es lo que permite que él pueda innovar el campo de las artes tan profusamente en México.

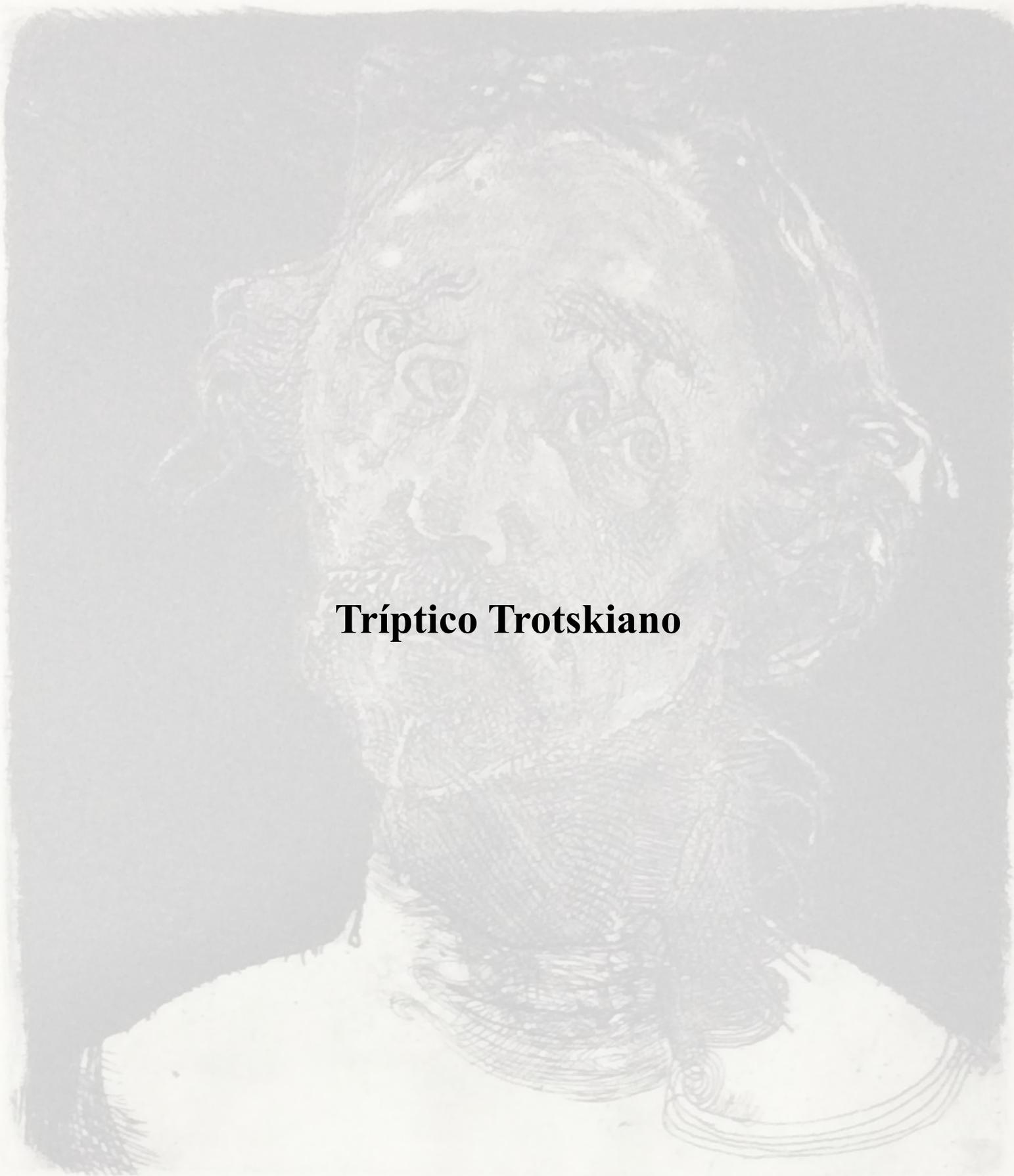
Años después Vlady se da cuenta de que la Ruptura no era tan radical como el esperaba, para él las técnicas de la pintura muralista eran un acto resistencia y el arte de la segunda mitad de siglo solo era “una rupturita”⁷¹. A finales de los años 60 rompe con la generación de la ruptura. El artista ahora va por su cuenta; ni los temas nacionalistas, ni el erotismo por el erotismo, ni la imagen sin la pintura. Vlady empezará a crear un lenguaje plástico único.

Después de esto sus esfuerzos se vuelcan en la creación de una teoría de uso y elaboración de los materiales de la pintura, principalmente el fresco para desarrollar su propia pintura mural, con colores y temas propios. Vlady también estudió el temple y fusiona la pintura de grandes dimensiones con sus murales .

⁷⁰ Carlos Fuentes, *El mundo de José Luis Cuevas*, Misrachi, 1969, p. 12.

⁷¹ Maria Luisa López, *¿La ruptura? Una rupturita*. Vlady, 15 de marzo de 2003, sección cultura, p. 35.

Es después del desacuerdo con la generación de la ruptura que Vlady empezó a pintar el primero de los lienzos del Tríptico Trotskiano: la Magiografía Bolchevique.



Tríptico Trotskiano

15-45

Medante

canon 04

Magiografía Bolchevique: el Destino Fracturado



Figura 2: Vlady, *Magiografía Bolchevique*, 1967, óleo sobre tela, 316.5 x 400.5cm (col. INBA/ Museo de Arte Moderno).

En 1967 Vlady empieza a pintar el cuadro *Magiografía Bolchevique* (fig. 2). Esta pieza es un óleo rectangular de proporciones monumentales dispuesto de manera horizontal que representa a León Trotsky caminado por la plaza roja seguido por su ejército, sobre éste motivo y cargado hacia la izquierda está la imagen del piolet que se sumerge en el cráneo de Trotsky y fracturando el porvenir en la Historia de la humanidad. Delante de Trotsky hay un cuerpo mutilado, es un vacío (marxista) sin torso ni cabeza, sólo una par de piernas condenadas a avanzar hacia la farsa del progreso. Al centro de todo el panel, se distingue el rostro de Lenin enmarcado por una llanta que a su vez se encuentra rodeada por unas cúpulas que remiten iconográficamente a la Catedral de San Basilio. Por otro lado también se forma entre las piernas de Trotsky otro arco conopial que simula la catedral mencionada. Todo esto nos permite situar nuestra mirada en la plaza roja de Moscú, el cuadro es completamente narrativo pero hay un juego entre el arte abstracto y figurativo, la única forma de descifrar sus

imágenes es a través de sus bocetos originales. La Magiografía Bolchevique es una metáfora visual, todo el simbolismo es enigmático y nos deja pistas en cada extracto para permitirnos atrapar el sentido de sus enormes lienzos, el tema es fundamental, pero la articulación central de su plástica reside en la forma de pintar.

Como podemos ver el objetivo central de la Magiografía Bolchevique es hacer un monumento al papel histórico que desempeñó Trotsky, es un tejido y poético que pretende exaltar las emociones subversivas y la experiencia revolucionaria vista desde lo estético. Es también, una reivindicación histórica del papel revolucionario de Trotsky y en toda la historia del arte no existen antecedentes de alguna obra pictórica con éste contenido ideológico⁷². Además es un manifiesto sobre la pintura, en donde los materiales y la forma de aplicarlos nos dicen tanto sobre la historia que nos cuenta como el mismo tema que observamos.

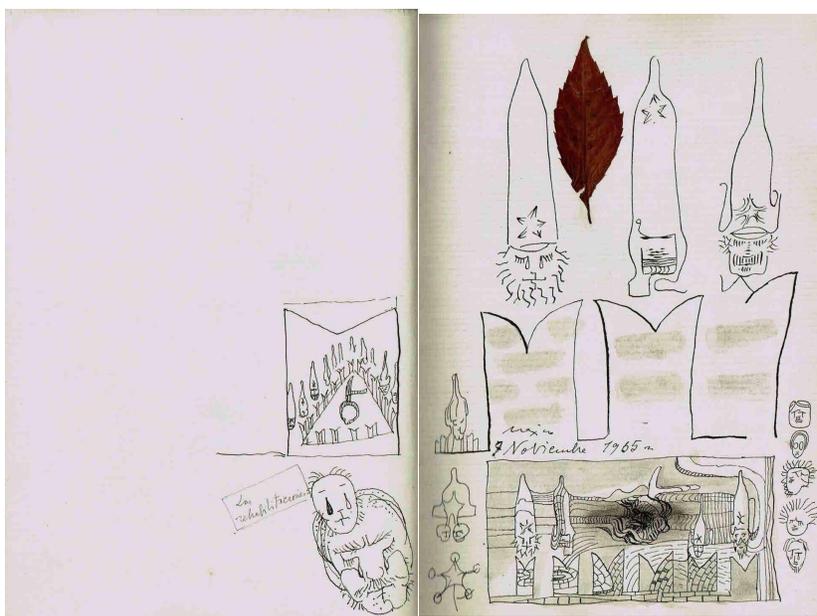


Figura 3: Vlady, cuaderno 48, *La Rehabilitación*, 9 de noviembre 1965, tinta sobre papel, 25.4 x 17.8 cm cada página.

La idea del tríptico empezó como una serie de dibujos titulada *Rehabilitaciones* estos bocetos los pude rastrear a partir de la libreta 48 (fig. 3) en un dibujo de 1965. En un escrito del cuaderno 52 (fig. 4) el pintor nos plantea como tema principal de esta serie la corrección de

⁷² Jean Guy Rens, *op.cit.* p. 92.

forma los trazos de Vlady se derivan de “formas kremlinescas” y contienen el tema del “sol y la luna” (fig. 6) que conforman la línea ondulada característica en la obra de Vlady y que explicaré más adelante.

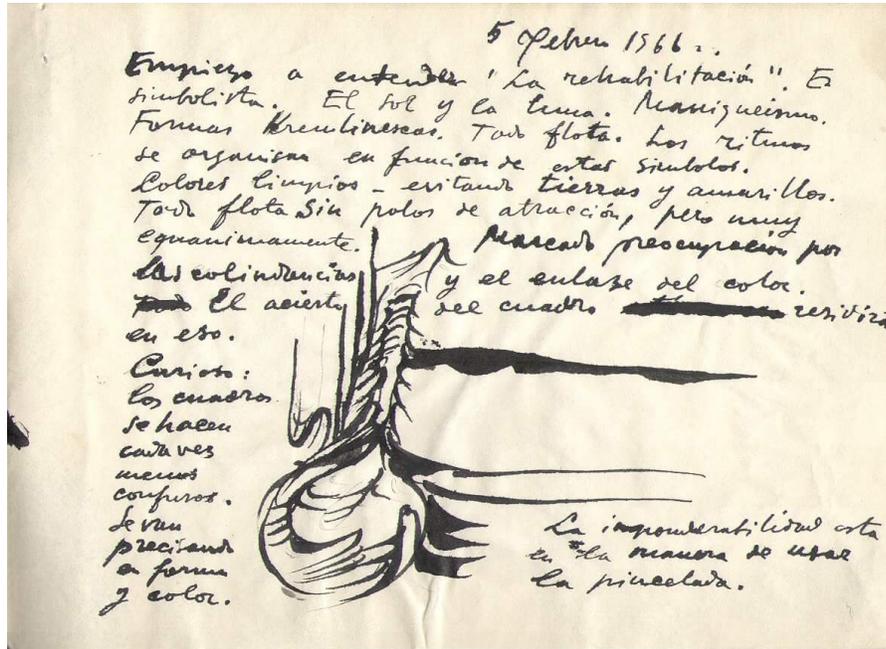


Figura 6: Vlady, cuaderno 57, sin título, 5 de febrero de 1966, tinta sobre papel, 14.9 x 20.4cm.

La Magiografía Bolchevique, está pintada con óleo, no todo el soporte de la obra fue imprimado y deja partes de la tela en crudo como parte integral del discurso simbólico, material y visual que propone. Intentando seguir la lógica visual del espectador describiré el

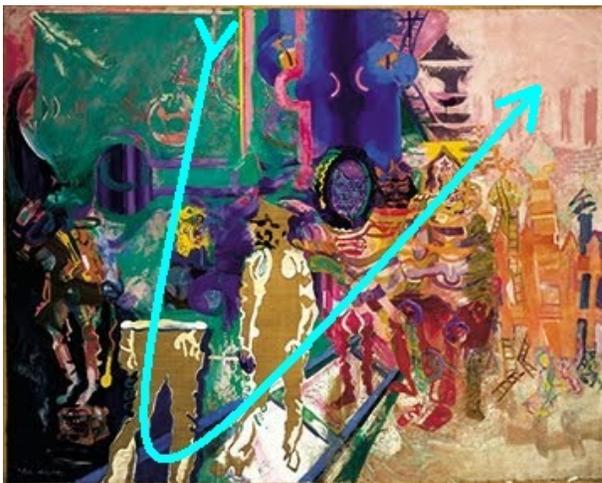


Figura 7

cuadro de izquierda a derecha haciendo una forma de hipérbola que llega del segundo plano hasta el primero, esto con la finalidad de no irrumpir en la narrativa, ya que la obra se lee de la parte inferior izquierda hasta la parte superior derecha (fig. 7).

En el segundo plano de la imagen hay un muro que se forma por colores verde rosa y violeta, sobre ese muro hay líneas; ligeros

trazos sin forma definida mezclados con otros colores para dotar de cierta perspectiva de alejamiento. Hay una imagen reconocible en el muro; pintado con rosa fucsia encontramos un círculo con una línea en forma de “S” dividiéndolo en dos, sobre ésta figura hay un medio círculo que sostiene una “T” invertida la cual se inclina sobre el primer círculo descrito hasta penetrarlo. Éste motivo es la iconografía vladiana del piolet. En el lienzo el pintor realiza el trazo de manera muy simplificada, esta figura representa al piolet que Ramón Mercader hundió en la cabeza de Trotsky en 1940 para dejarlo sin vida.

Si acaso la iconografía de la Magiografía Bolchevique no es lo suficientemente clara, en el grabado con el mismo título (fig. 8) y en numerosos bocetos de los cuadernos de Vlady, podemos comprobar que el homicidio del agente de la GPU estalinista era lo que tenía en mente.

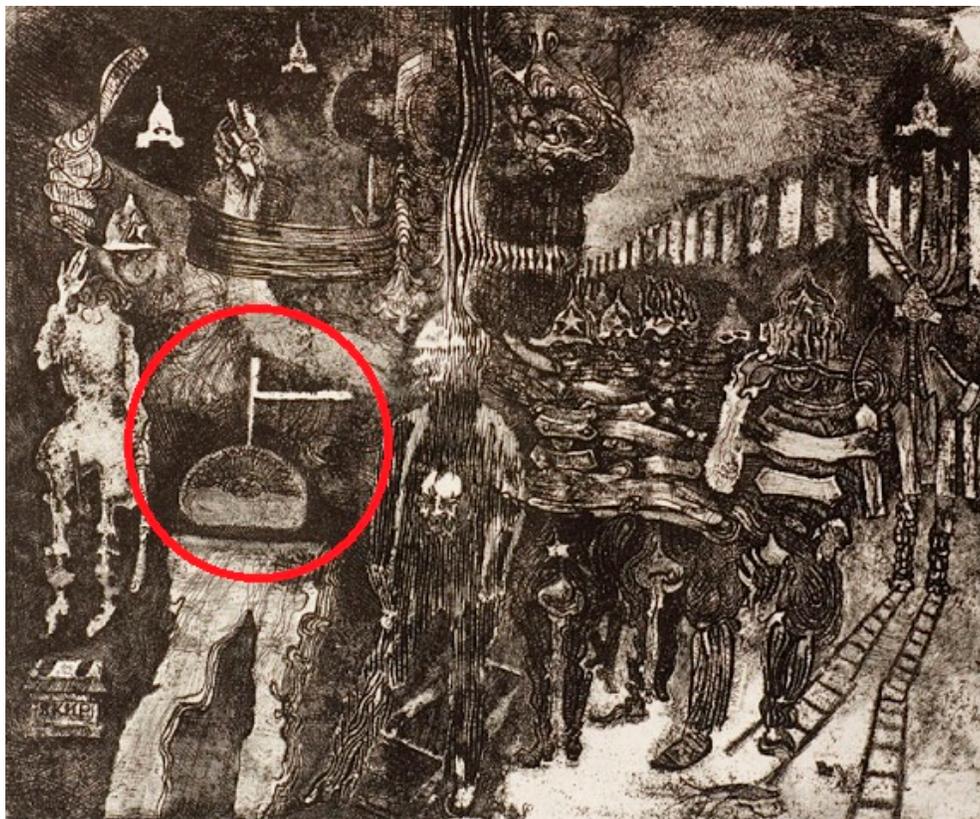


Figura 8: Vlady, *Magiografía bolchevique*, s/f, aguafuerte y punta seca sobre papel, 41 x 49 cm.

El hecho de que Mercader haya atestado el golpe de muerte justo en la cabeza de León Trotsky se convierte en un mundo simbólico para Vlady; la cabeza representa simbólicamente las ideas, atravesar un cráneo es hendir la razón moderna, destrozarse su encantamiento. El cráneo despedazado de León Trotsky representa la fractura definitiva de los ideales de las teorías revolucionarias, es mirar a los ojos al fracaso del proyecto revolucionario moderno. Por lo tanto este símbolo vladiano lo podemos definir como una iconografía propia ya que es alrededor de esta figura que crea todo un lenguaje simbólico en sus trazos, el golpe de piolet pintado o dibujado se transforma en su contraparte dialéctica, Vlady usa el golpe con el zapapico como una bandera que le tiende la mano a los mártires de la revolución. Esta figura dota de un halo heroico y emotivo a los personajes históricos que retrata y resignifica a la imagen del revolucionario, el concepto experiencia y la capacidad de transformar al mundo, Vlady dota al piolet de muchos sentidos, y a través de esta figura asume que la racionalidad ha quedado fragmentada y sin capacidad de transformación económica, política y social. Hacer la revolución implica exacerbar la fuerza mesiánica que reside en la subjetividad de su espectador. Para Vlady es el golpe a la cabeza teórica que nunca se sintetizó con el acto, Jean Guy Rens nos explica respecto a ello: “Si la Revolución se volvió tan o incluso más enajenante que el universo que le tocaba corregir, hay que rebasar la Revolución. No escamoteándola, sino exhumando su carácter universal. Vlady le confiere un valor metafísico a Trotsky y, más allá de Trotsky al fracaso. Exhibe el inalterable valor de lo que queda cuando la razón ha sucumbido a su deseo intrínseco de poder”⁷³. Y yo diría que más que al fracaso, confiere un valor metafísico al heroísmo de los revolucionarios vencidos, quienes a pesar de ese fracaso, lucharon toda su vida y le otorgaron su tiempo, emotividad, intimidad, cuerpo, y actos a la Revolución, no es el hombre vencido quien le provoca toda esa emotividad a Vlady, por el contrario son esos hombres que no se dejan vencer a pesar de su situación.

La obra de Vlady no es para compadecerse de su historia y de las luchas revolucionarias y de los mártires que la revolución proletaria ha dejado a su paso, su obra pretende enaltecerlas. La violencia que se condensó en el asesinato del líder del ejército rojo no es más salvaje o

⁷³ Jean Guy Rens, *op.cit.* p. 32.

truculenta de lo que han sido otros crímenes del estalinismo, pero en la obra de Vlady sintetiza el terror de un periodo histórico, es el fin de una época, el pintor sintetiza poéticamente la imagen de la muerte del movimiento internacionalista en la metáfora de atravesar el cráneo de Trotsky con un piolet. Esta figura representa el desengaño, enunciando los horrores que había dejado a su paso la revolución traicionada, y a pesar de ser el símbolo enigmático de la catástrofe en la obra de Vlady también toma la forma de la esperanza en un porvenir cargado de salvación, es una figura que aclama venganza. El piolet de Vlady pretende formar una ilusión, donde la experiencia del pasado, la historia de la revolución rusa en particular, despedace a la sinrazón y termine con la barbarie capitalista y con la traición contrarrevolucionaria.

Vlady también confiere un carácter de fetiche a la figura del piolet, podemos observar que para el pintor se trata de un objeto pasional. El estalinismo destroza lo que queda de racionalidad en el movimiento revolucionario y así como el piolet, daña desde las entrañas más sensibles el destino de la humanidad. Es una forma de crimen pasional porque no se trata solamente de posturas políticas o de un peligro para su régimen. La forma en que deciden consumir el asesinato es ultra violenta, y esta característica permite que Vlady cree todo un discurso simbólico sobre la naturaleza humana a través de la figura del piolet. Vlady creó un discurso dialéctico del bien y el mal, de la revolución y la contrarrevolución, de la vida y la muerte a través del piolet asesino, por lo tanto, encontramos desde narrativas políticas hasta narrativas eróticas marcadas por este símbolo.

En la forma en que Stalin asesinó a Trotsky encontramos también la sensación amenazada en la que se sentía Stalin ya que se trata de su más preparado oponente, tanto en teoría como en el imaginario social ruso, Trotsky es un problema constante no solo para su régimen⁷⁴ también para su imagen y su indiscutible autoridad ya para los años 40's en la URSS.

En la Magiografía Bolchevique se enaltece la imagen de Trotsky dotándola una carga simbólica de posibilidad y esperanza en el futuro, con la muerte del hombre su imagen es

⁷⁴ Trotsky, a pesar del triunfo del estalinismo, defiende a la URSS como estado obrero y expone que debería terminarse con esa capa burocrática porque ha degenerado el estado soviético

potencia fragmentada y para alguien como Vlady, que vivió los primeros años de burocratización de la URSS no podía permitir que Stalin destrozara de una vez y para siempre el papel histórico de Trotsky, quien luchó toda su vida contra la desintegración de los ideales de la revolución internacional del proletariado. Trotsky ya no podía defenderse de las calumnias, su boca no hablaría y su pluma no escribirá más, el régimen soviético sabe que su imagen podrá usarse para lograr sus fines. El papel de la Magiografía Bolchevique es reivindicar el papel de Trotsky en la Historia, otorgarle validez a sus actos y su lucha, permitiendo renovar las posibilidades y la potencia que contiene su teoría para la revolución proletaria.

Es habitual que la imagen de los personajes históricos con papeles predominantes adquieran una carga fetichista; en el imaginario colectivo se forma un halo mitológico alrededor de la función histórica que desempeñaron estos personajes. Lenin y Trotsky para 1919 materializaban la palabra Revolución, su muerte y el paso de los años permiten que se disuelva ésta carga mnemónica que contienen. El objetivo de Vlady es rescatar desde su pintura la potencia simbólica de los revolucionarios en su forma heroica; para desenterrar a todos los masacrados y legitimar la violencia desde la herética fe revolucionaria. Es la convicción en un nuevo mundo, en lograr la utopía, en la repatriación del Jardín del Edén. El piolet es el eco de la traición, la insignia de la imbecilidad y de la perversidad del mundo “es el símbolo del mal”⁷⁵, pero en sus entrañas, resguarda las ideas ensangrentadas y valerosas del socialismo como una posibilidad de transformar el porvenir.

En la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada hay un panel que remite a la iconografía del piolet; se trata de La Revolución Cristiana (fig. 9). En este enorme lienzo vemos un personaje que va cayendo al vacío mientras se abraza de una esfera azul que representa al mundo. Es un “Cristo que tiene sexo masculino y femenino”⁷⁶ al mismo tiempo. Es una figura modelada con refinamiento que irradia luz con el cuerpo. Cristo se abraza al orbe que va en caída plena, sostiene al mundo desde su sufrimiento y su sacrificio. Sus pantorrillas y pies ya son un

⁷⁵ Jean Guy, *op.cit*, p. 33.

⁷⁶ Vlady, *Las Revoluciones y los Elementos*, p. 47.



Figura 9: Vlady, fragmento *La Revolución Cristiana*, en el mural *Las Revoluciones y los Elementos*, 1972-1982, óleo y temple sobre tela, 2000m².

cadáver, están pintadas con el color verde putrefacto de la piel sin vida. El elemento de tortura y violencia más sanguinario reconocido por la sociedad occidental en la religión es la cruz, pero en la pintura de Vlady la representación de la cruz nos recuerda a la figura del piolet. Hay una alocución sobre el papel heroico que juega el mesías en la salvación del mundo, el auto sacrificio es parte fundamental del papel que juegan los revolucionarios, quienes consagran su vida al movimiento obrero para redimir al futuro de la humanidad.

La función fetichista sobre la imagen consigue también una carga erótica, la iconografía de los personajes históricos se vuelve objeto de contemplación; es una especie de religiosidad herética

donde se cosifica y magnifica al sujeto histórico. Es por éste motivo que Vlady también plasma el papel erótico en el Cristo de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada; la tersura humana de la piel, la suavidad de la forma. Exalta la sexualidad como una representación de la violencia y así antepone lo humano sobre lo divino. Es por eso que sus representaciones de personajes históricos toman una carga mística y sus personajes divinos toman una forma completamente humana. Profana unas imágenes para consagrar a otras y de ésta forma construye la imagen de la Historia de la humanidad avasallada por sí misma y condenada a un progreso que no es más que ficción. Éste redentor mesiánico que plasma bajo diferentes signos y formas puede ser Trotsky o puede ser cualquier personaje de la historia que represente a los vencidos pero con una esperanza inquebrantable en el futuro, es el papel

histórico de la derrota que a pesar de todo no se rinde ni se deja vencer, y esta cualidad heroica es lo que para Vlady hace incorruptibles e invencibles a los revolucionarios y libertarios.

No podemos hacer justicia a la narrativa visual y simbólica del primer panel del tríptico si omitimos que Trotsky accedió a puestos de poder y que una de sus órdenes fue la responsable de miles de muertes y cientos de personas recluidas en campos de concentración; la Rebelión de Kronstadt. El terror rojo no se lo inventó el estalinismo, se produce como un mecanismo de coerción ya ganada la Revolución para proteger la victoria. El gobierno bolchevique se “defiende” del peligro de la “contrarrevolución” y apunta sus armas hacia la rebelión de Kronstadt por órdenes de Trotsky.

Vlady, en la Magiografía Bolchevique, toma una postura sobre la degeneración que provoca el poder y sobre sus mecanismos para mantenerlo, pero oculta esto del ojo del espectador promedio para conceder a su obra (y al personaje que selecciona como el protagonista de la saga) una fuerza redentora que se sostiene en sí misma. En la parte de atrás de la Magiografía Bolchevique Vlady escribe: “Dedicado a Ernesto Guevara (Che) y a los revolucionarios mientras no están en el poder” (fig. 10). En

la parte frontal de la obra escinde a Trotsky del papel represor que ejerció, la imagen heroica de su vida y de su lucha nos hace olvidar al hombre que también ejerció el poder y que en ese periodo, fue responsable de uno de los episodios más injustos de la Revolución de Octubre. El hecho de mostrar a Trotsky triunfante nos lleva a olvidar el episodio de Kronstadt. Esto dota de fuerza mesiánica a Trotsky y de ésta forma su imagen es reivindicada con el arquetipo vladiano del mártir, del fracaso revolucionario y del heroico sacrificio en



Figura 10

pos de la revolución socialista internacional. Sin embargo, si observamos la Magiografía Bolchevique por el reverso de la obra notamos que Vlady no olvida ni perdona los actos de barbarie que genera el poder y la instauración de un estado de cualquier tipo. Reivindica la postura de su padre al alejarse de cualquier tipo de militancia política, y a su vez hay un reclamo libertario escondido que dirige a Trotsky, si bien la obra habla de su papel protagónico en la historia, no está dedicada a su persona en todo momento, sólo reivindica su papel como revolucionario mientras no ejerció un puesto de poder. Vlady dedica esta pieza al fracaso, ya que la ausencia poder implica el triunfo del individuo ante la decadencia que provoca el dominio de unos sobre los otros. Una postura moral que podríamos encontrar en el dogma cristiano.

Regresando al anverso del lienzo de la Magiografía encontramos a la derecha de la iconografía del piolet el rostro de un hombre pintado con amarillo; el semblante se representa con cinco ojos, tres narices, barba y una budiónovka (el gorro militar utilizado por los bolcheviques del ejército rojo, que como insignia tenía una estrella de cinco picos). El rostro está representado de frente pero los ojos y la nariz se representan como si se estuviera viendo la cara desde diferentes ángulos, es una segmentación de las formas a la manera del cubismo analítico y representa un índice de movimiento o una multiplicidad de perspectivas en el personaje representado. Ésta imagen es recurrente en la obra de Vlady bajo el título: Mutante o Ruso mutante, esta figura termina siendo el autorretrato emblemático de nuestro pintor. El discurso que crea de ciertos personajes a través de los ojos es muy importante para comprender su obra. En el año de 1968, Vlady realizó un autorretrato en grabado titulado el Ruso Mutante⁷⁷ y que tiene una variación narrativa en otro grabado y autorretrato intitulado Ruso en Nueva York. Ambas imágenes poseen muchos ojos, esta figura nos permite ver que el artista se describe a sí mismo como un ser con múltiples miradas, lo que podemos relacionar con su historia personal; se pinta como testigo de su historia familiar, que a la vez es una estampa completa de la historia de los movimientos revolucionarios del siglo XX, reivindica a los personajes y al mismo tiempo se convierte a sí mismo en el guardián de esta historia

⁷⁷ Vlady, Ruso Mutante, aguafuerte sobre papel, 2004, 48.8 x 32.3 cm.

haciendo de sí mismo un monstruoso ser de muchos ojos que resguarda celosamente un tesoro; esta figura recuerda la iconografía de Argos Panoptes, y funciona simbólicamente como una especie de protector de la conciencia histórica del proceso revolucionario. Vlady se muestra a sí mismo como un monstruoso que protege la memoria de la revolución desde su quehacer artístico. Pero esta figura tiene una larga historia y antes de consolidarse como un autorretrato. En el caso en particular de la Magiografía Vlady identifica a esta figura como el comandante Muralov “el bigotón titánico (asesinado por Stalin)”⁷⁸. Según Berta Taracena Muralov es un mártir; “el pilar del ejército rojo desmoronado por Stalin”. Aunque no debemos olvidar que este personaje se transformará con el paso del tiempo y que es usado en los cuadernos de bocetos y en los grabados para representar a su abuelo materno, a los bolcheviques y al final de sus días a ser el autorretrato emblemático.

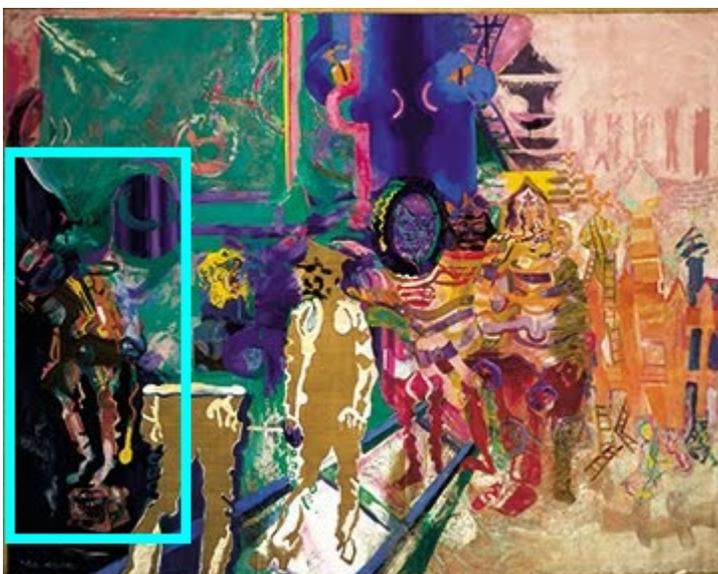


Figura 11

Al lado izquierdo del cuadro encontramos una figura humana zoomorfa (fig. 11); sus extremidades están formadas por líneas de color entrelazadas, ese personaje está parado sobre un cajón, pedestal o cadalso. No se ve el rostro del personaje, tiene unas patas de cabra o algún animal con pesuñas; se trata del “ general Yakir, fusilado por Stalin, murió gritando "viva Stalin", pensando que era víctima

de un complot contra aquél. Su hijo, de los primeros disidentes de los sesenta acabó por desdeñarse oprobiosamente, torturado”⁷⁹ Vlady explica: “Represento al general, en levitación

⁷⁸ Berta Taracena, *op.cit*, p. 38.

⁷⁹ Vlady, *Tríptico Trotskiano*, <https://sites.google.com/a/centrovldady.org/w3/galeria/t3trotskiano>. [consultado el 28 de mayo de 2015]

sobre un zoclo, en realidad caja de limpiabotas”⁸⁰ el hecho de que el personaje esté parado sobre ese objeto es una metáfora sobre la vulgar actitud adulatora que algunos “revolucionarios” tuvieron hacia Stalin por miedo a ser exiliados, desaparecidos (asesinados), o en el peor de los casos porque querían seguir gozando de los beneficios de pertenecer a la capa burocrática del régimen estalinista. El general Yakir es la imagen del contrarrevolucionario aplastado y destruido por su propia ambición. Entre los brochazos coloridos que forman su cuerpo y rostro, se alcanza a distinguir un ojo que llora.

Pero no es todo; este personaje en uno de sus brazos lleva un bastón con una serpiente enredada en él, esta es la iconografía de una vara de Asclepio la cual se ve relacionada a la vara de Caduceo (tanto por semejanza formal, como temática) que en vez de una serpiente enredada en la vara, lleva dos. Para saber qué es lo que nos quiere decir con esta iconografía debemos hacer un rastreo de las imágenes vladianas y remitirnos los bocetos para reconstruir cómo vislumbraba al personaje desde el principio y qué finalidad discursiva contenía esta figura.

El presente boceto lo encontré en la libreta 73 (fig. 12), donde hay dibujos fechados desde 1966 hasta 1972 y se encuentran en orden cronológico, éste dibujo se encuentra unas páginas después de un estudio para “La Piel de los Amantes Chinos” fechado en 1967, este indicio cronológico del cuaderno aunado a la fecha en que inicia a pintar el cuadro, permite pensar que este dibujo fue realizado en ese mismo año, aunque no esté fechado ni firmado.

La composición temática de la pieza, parece que no se modificó demasiado desde los primeros bocetos de Vlady hasta que termina de pintar la Magiografía Bolchevique. Sin embargo si hay una perspectiva diferente y algunos elemento iconográficos son trasladados de lugar en la versión final. En este boceto aparece León Trotsky en la parte central y los personajes principales que aparecen en la Magiografía Bolchevique se encuentran sin ninguna omisión en este boceto. El piolet que atraviesa el círculo, la catedral con sus arcos conopiales que distinguen al fondo de su dibujo, las cercas, las escaleras fragmentadas, y finalmente el mismo

⁸⁰ *Idem.*



Figura 12: Vlady, cuaderno 73, *Sin título*, s/f, tinta sobre papel, 21.7 x 13.3 cm

personaje antropomorfo que se encuentra sobre un cadalso. En esta ocasión el animal con el que Vlady identifica a Yakir es un ave, que en realidad podría corresponder la figura una gallina o a la de un pato o ganso por lo largo de su cuello, además parece que su cuello está roto. La cabeza de este animal es representada por un círculo que en su interior tiene más círculos rellenos con tinta, en una de estas figuras circulares salen tres líneas rectas que sobrepasan la superficie de la cabeza figurando la cresta o plumas del animal, su rostro tiene



Figura 13: Lászar Márkovich Lissitzky, *Vencer a los blancos con la cuña roja*, 1919.

dos picos y cada uno está situado en el extremo opuesto del otro, los picos son sugeridos por dos figuras triangulares y el gesto se puede interpretar como un patrón de movimiento, pero en su composición vemos la influencia formal del constructivismo ruso, esta figura, nos recuerda al cartel emblemático de Lissitzky “Vencer a los blancos con la cuña roja” (fig. 13) donde el ejército rojo es representado por el triángulo rojo que triunfa

perforando el círculo blanco que representa a los conservadores y monárquicos (nótese también la relación iconográfica con el piolet). La idea de muerte que Vlady plasma en esta figura zoomorfa se distingue a través del movimiento de caída en la cabeza y el cuello fracturado, además de la narrativa escrita que nos proporciona Vlady de la muerte de éste revolucionario.

En este boceto no aparece la imagen de la vara rodeada por el cuerpo de una serpiente. ¿Pero podemos aunar la imagen del ave que llora con la de la vara y unificarla en un significado? Es muy probable. Esto tiene un significado completamente esotérico ya que la imagen del dios Egipcio Thot, quien era un dios que se encargaba de los hechizos mágicos y que fue reinterpretado por los griegos como la figura de Hermes Trismegisto. Éste último era un personaje al que se han atribuido importantes documentos alquímicos donde surge todo un sistema filosófico y metafísico; el hermetismo. Hay un escrito titulado Asclepio, es el último tratado del Códice VI de Nag Hammadi⁸¹, este escrito es un diálogo entre Hermes Trismegisto y su discípulo Asclepio. El texto comienza equiparando las relaciones sexuales con la iniciación esotérica de lo sagrado, después discuten sobre el origen y naturaleza de los hombres, consideran a los seres humanos superiores a los dioses ya que su inmortalidad esa través de la memoria y el conocimiento. Hermes y Asclepio defienden en este sentido la adoración de los ídolos. Finalmente Hermes llora cuando se anuncia la destrucción del mundo seguida por un mundo que salva y restituye al mundo que se termina. Al final hay una disertación que describe el destino del alma al abandonar el cuerpo donde sus acciones de vida definen si hay salvación o castigo eternos. Sinteticé la historia que narra el código pero en realidad funciona como una imagen metafórica de lo que vemos en la Magiografía Bolchevique, representada por otros personajes, el revolucionario vencido por Stalin sintetiza en una sola figura a Asclepio con la vara y a Hermes con el llanto, permite ver a las figuras históricas desde un halo de divinidad y pensar en la trascendencia de sus cuerpos inmortales a través de la pintura de Vlady. No es casual por lo tanto que esta obra se llame Magiografía ya que las figuras de sus obras funcionarían como los ídolos que dotan de sentido a esos

⁸¹Xavier Renau Nebot, *Textos Herméticos*, editorial Gredos, 1999, pp. 493-501.

hombres que han pasado a la inmortalidad por la memoria que dejaron impregnada en el mundo.

En el siguiente plano de la obra se fractura con la ausencia pictórica, un par de piernas se representan a través de la tela desnuda, no hay torso ni cabeza, es sólo un cuerpo mutilado, un par de piernas que avanzan, esta imagen es una metáfora mordaz, las piernas se dirigen hacia el (siempre nuevo) espectador, es decir que se dirigen al futuro. Esta figura es un vacío marxista que se proyecta al porvenir, Vlady dibuja los bordes de las piernas y deja el lienzo crudo, sin imprimir ni colorear, a excepción de un par de líneas, blanco mármol y beige que escurren en el vacío para simular las manos del personaje, muy poca pintura que se entreteje con el lino sin tratamiento para emular al personaje principal del Tríptico. Detrás de las piernas sin torso ni cabeza tenemos la imagen central de la Magiografía Bolchevique, es León Trotsky (lo cual indica que las piernas antes descritas también son suyas, sólo que en éste caso es su cuerpo cercenado), representado con la tela en crudo. A penas simulado su rostro con unos brochazos de color negro enmarca el bigote, los ojos y su budiónovka, esta forma de simular al personaje a través de unos cuantos brochazos nos remite a al estilo que el pintor desarrolla en sus grabados, Vlady deja fluir líneas de pintura en colores similares a la tela, con blanco mármol y beige simulando los brazos, las manos y la forma del cuerpo de Trotsky, dentro de éstas líneas incluye una hoja verde, es como un árbol, una pequeña hoja llena de vida que apenas está creciendo.

La parte interna de las piernas del cuerpo de Trotsky forma una cúpula de arco conopial que Vlady define como “convexas cúpulas de iglesias ortodoxas”⁸² es decir que para el pintor las nociones teológicas se entrelazan con el materialismo. Al igual que Walter Benjamin piensa que el materialismo histórico “Puede competir con cualquiera cuando pone a su servicio a la teología”⁸³. Vlady sabe que el materialismo histórico y sobre todo en su iconografía han hecho un uso ilimitado de las imágenes y modelos pictóricos religiosos; pero esto no es casual, trasplantar las iconografías de la hagiografía a un discurso político dota de fuerza inagotable a

⁸² Vlady, *Tríptico Trotskiano*, *op.cit.*

⁸³ Walter Benjamin, *Conceptos de Filosofía de la Historia* -1a ed.-, La Plata: Terramar, 2007, p. 65.

los personajes que se representan, halos de luz perpetua, trinidades, la equiparación de santos con personajes revolucionarios y demás artilugios discursivos para que el espectador cualquiera acceda una experiencia con la imagen.

Los arcos conopiales que se forman con la parte interna de las piernas contienen una metáfora visual que explota una ferocidad simbólica en su discurso. No sólo el materialismo avanza sobre las cúpulas de las iglesias, además necesita de ellas, sostiene desde el centro al personaje, parece que en la analogía vladiana, el discurso teológico sostiene al materialismo mismo. La imagen aparece como el enano jorobado benjaminiano; es la teología la que mueve los cordones desde el ocultamiento para que el materialismo histórico pueda vencer⁸⁴.

No es improbable que Vlady haya leído algunos textos de la obra de Walter Benjamin, pero como no hallé registro sobre sus lecturas del autor considero posible que desde su observación y su modo de vivir la revolución y la contrarrevolución, haya descubierto ésta relación dialéctica entre el discurso del materialismo histórico y la teología, o que si conocía los escritos de Benjamin al respecto y no los mencionara fuese porque no profundizó bien a bien cuáles eran los planteamientos centrales de la estética y postura política en Benjamin, una posibilidad bastante dominante por la época de la que hablamos. También es posible la deliberada omisión de las fuentes, tan recurrente, en los pintores mexicanos del siglo pasado. Lo cierto es que sin importar si conocía estos escritos o no, Vlady logra hacer estas conexiones entre la teología, el marxismo y la pintura de forma tan coherente y original.

Sabemos que las imágenes que se producen para la propaganda marxista y los movimientos de izquierda en general tienen una conformación visual que remite a los modelos de representación religiosa en la hagiografía. El muralismo mexicano de los tres grandes sabe explotar éste discurso de manera extraordinaria, pero la iconografía religiosa en la obra de

⁸⁴ Walter Benjamin, *idem*. "Es notorio que ha existido, según se dice, un autómatas construido de tal manera que resultaba capaz de replicar a cada jugada de un ajedrecista con otra jugada contraria que le aseguraba ganar la partida. Un muñeco trajeado a la turca, en la boca una pipa de narguile, se sentaba a tablero apoyado sobre una mesa espaciosa. Un sistema de espejos despertaba la ilusión de que esta mesa era transparente por todos sus lados. En realidad se sentaba dentro un enano jorobado que era un maestro en el juego del ajedrez y que guiaba mediante hilos la mano del muñeco. Podemos imaginarnos un equivalente de este aparato en la filosofía. Siempre tendrá que ganar el muñeco que llamamos «materialismo histórico». Podrá habérselas sin más ni más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología que, como es sabido, es hoy pequeña y fea y no debe dejarse ver en modo alguno."

Vlady, dota a la narración de un sentido completamente distinto. Mientras Rivera pertenecía a una logia y había un discurso esotérico escondido en el discurso exotérico⁸⁵, en Vlady no hay tal misterio que separe la narrativa histórica de la teológica, no hay una lectura de lo histórico y de lo místico por separado como en el muralismo mexicano. La mística reside en el mismo proceso histórico se trata de la espiritualidad necesaria de los individuos para consagrar a la revolución un valor simbólico que sea realizable hoy por hoy, para Vlady la dimensión espiritual se desenvuelve en la materialidad histórica: “el espíritu es materia, esto es algo muy difícil de comprender porque nos han enseñado a decir lo contrario”⁸⁶.

El revolucionario representado por Vlady contiene una fuerza mesiánica que reside en su materialidad, es decir las cargas culturales y antropológicas que contiene las imágenes ya ampliamente reconocidas, la fuerza de la alegoría es explotada en su pintura para renovar significados y potenciar hasta el acto las emociones políticas y subversivas del espectador. Como diría Mircea Eliade "Libre es el hombre moderno de despreciar las mitologías y las teologías. Mas por ello no dejará de nutrirse de mitos caídos y de imágenes degradadas"⁸⁷ Vlady pone éste imaginario visual con carga emotiva al servicio de la revolución para renovar el discurso que por el desarrollo histórico ha quedado falto de contenido. Actualmente hablar de Revolución es alzar la voz al viento sin algún interlocutor, la palabra y su potencia se han vaciado de significado. La pintura de Vlady permite llenar una vez más de contenido al concepto y a los personajes para evidenciar que los resultados históricos fueron generados por las fuerzas contrarrevolucionarias y las dinámicas de poder. La obra de Vlady pretende reconstruir el pasado anunciando la llegada de un nuevo mesías salvador que podría ser quien que sea, mientras tome la bandera revolucionaria como su herencia. Vlady es un creador de una memoria histórica particular, sus personajes revolucionarios son iconos hagiográficos completamente secularizados, esta nueva fe que se sostiene en la confianza y en la esperanza que se deposita en la humanidad para transformarse a sí misma y al mundo que habita. Vlady

⁸⁵ Cfr. Renato González Mello, *La Máquina de Pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y Cadáveres*. México, UNAM, IIE, 2008.

⁸⁶ *Vlady*, documental dirigido por Luisa Riley, producido por Canal 22, 2005.

⁸⁷ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos, ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, 1955, p. 19.

relaciona la praxis revolucionaria con un modelo teológico que la sostiene desde la emotividad visual y le ayuda a avanzar y consolidarse en el imaginario, nutre al proyecto revolucionario de los mitos y de la idea de salvación cristiana para prometer el paraíso terrenal. Esta operación dialéctica de la subjetividad revolucionaria hace necesario conservar imágenes de ídolos, actualizar los mitos y refigurar los designios de la teología para poder transformarlos en condición de posibilidad de liberación, tanto material como espiritual.

En la Magiografía, Trotsky se encuentra parado sobre unas vías de tren en colores azules y violetas detrás de él viene avanzando todo un ejército amorfo representado por líneas, manchas, piernas y gorros del ejército rojo. Estos personajes fusionan sus cuerpos con la arquitectura de la Catedral de San Basilio de la plaza roja, son hombres templo, que propagan la doctrina revolucionaria como lo hacen en los templos religiosos; desde la emotividad, esa milicia respaldando a León Trotsky es una especie de metáfora sobre la espiritualidad secularizada pero creyente que forjó el proyecto revolucionario. Por otro lado esta imagen también puede aludir al uso político que hacemos de las ruinas; sobre los monumentos del pasado se erigen los nuevos mundos, utilizando sus significaciones primigenias y renovando sus discursos para asegurar el triunfo de un nuevo porvenir. La milicia de Trotsky avanza irrefrenablemente hacia el futuro intentando seguir sus pasos, pero en el camino sus hombres se han fracturado y han sido absorbidos por los edificios que representan a la tradición rusa y al proyecto contrarrevolucionario estalinista. Hay un movimiento dinámico en la pintura, pero cuando se trata de avanzar hacia el progreso se trata de un fracaso, como diría Lenin: es un



Figura 14

paso adelante y dos para atrás, el porvenir es el eco que se ha dejado de escuchar tras la lucha revolucionaria.

Sobre el ejército de hombres se encuentran más edificios y ruinas. Al centro del enorme lienzo, reluce como estandarte una imagen del rostro de Lenin delineado por delgados brochazos en colores verde y negro (fig. 14). Vlady representó

a Lenin “como halo de santo, una llanta, los grafismos en su centro evocan rasgos de Lenin, pero a la vez los de su hermano ahorcado por una conjura terrorista contra el Tzar Alejandro III, pero a su vez alusiva/elusiva, evocan do rasgos de San Giovanni Labra, un bienaventurado que se pasó la vida mirando al cielo, atendiendo pestíferos, viviendo de limosna y, mugroso como era, murió con el "cuerpo de puro marfil"⁸⁸.

Como podrá imaginar el lector no hay nada de inocente en esta representación. La luz del leninismo se irradia sobre los hombres, lo diviniza pero con elementos propios de la modernidad, no es una halo de luz, su aureola es un objeto realizado por la masa obrera; una llanta, recordemos que la rueda es una máquina simple de mecánica circular que gira al rededor de un eje y que ha dado paso a un enorme avance tecnológico y a la transformación de la vida del ser humano, con la industria automovilística se convirtió la llanta en un símbolo de la era industrial.

Además esta imagen podría estar inspirada en una fotografía de 1919 tomada durante la manifestación del primero de Mayo en Moscú (fig. 15), en ésta fecha llenaron los muros del Kremlin con propaganda del Partido y del Comité Central, entre las consignas e imágenes pedagógicas resalta un retrato de Lenin adentro de un círculo bicolor que contiene su rostro. La pintura de Vlady nos regresa la cultura visual que Stalin destruyó, nos habla del ojo de la época y de la integración plástica de un pasado heroico que se disolvió con el triunfo del régimen totalitario desde 1924. Vlady hace mimesis de las imágenes que vio alguna vez para renovar su sentido, los recuerdos de infancia del artista se convirtieron en la obsesión de su arte. La Magiografía Bolchevique quiere reivindicar el papel del revolucionario en la Historia para así mitigar el dolor de su pasado y dar un lugar digno a la gente que entregó su vida a la revolución. Desde el punto de vista de Isabel (la esposa de Vlady) la Magiografía Bolchevique no es más que “la imagen del exilio en Oremburgo, en los confines asiáticos de la Siberia occidental. La imagen correspondiente a la salida de la infancia.”⁸⁹

⁸⁸ Vlady, *Tríptico Trotskiano*, *op.cit.*

⁸⁹ *Ídem.*



Figura 15: Lenin y Krupskaya frente al muro del Kremlin, la marcha del 1 de mayo de 1919 [Archivo marxist.org].

En el lado derecho superior derecho del lienzo hay una pared de ladrillos que resguarda un bosque con enormes y abundantes árboles, desde la barda hasta el horizonte frondoso de los bosques Vlady utilizó un color palo de rosa y da los toques de luz con pinceladas en blanco (fig. 16). El bosque es la imagen del exilio en los campos de concentración, es lo que permitió



Figura 16

a Vlady y a su familia conservar la vida. La Roshcha es su símbolo de la esperanza en Oremburgo “Mucha gente moría de hambre. Tuvimos graves males, de escorbuto, mi padre estuvo a punto de morir. Participé en gavillas con exaltada motivación; robamos conejos, gallinas, legumbres; una vez quitamos un enorme pistolón a un guardia borracho; otra vez, la gavilla de niños, fuimos perseguidos por

un jinete en la estepa, algunos escapamos tirándonos al agua del Ural, desde la alta ribera, escondiéndonos en la Roshcha (bosquecillo)”⁹⁰



Figura 17

Este bosque resguarda otro secreto, los troncos de los árboles están representados como las almenas de la muralla que rodea al palacio del Kremlin (fig. 17), Vlady crea una ideografía sobre el totalitarismo a través de esta figura, este rectángulo bifurcado en la parte superior se encuentra innumerables ocasiones en sus obras (véase también, fig. 3), dicha ideografía nos arroja un discurso sobre el totalitarismo, en esta pieza en particular relaciona esta figura con el exilio que vivieron él y su familia por órdenes de Stalin, es por eso que uno de los símbolos de poder totalitario sea representado por las almenas de la muralla del Kremlin; un conjunto arquitectónico que históricamente ha resguardado a las formas de gobierno en Rusia, desde los zares hasta Stalin.

Debajo de la imagen de este bosque kremlinezco vemos una serie de escaleras superpuestas unas sobre otras, algunas de ellas completamente fracturadas probablemente la fuente visual de esta representación sea una obra de Paúl Klee llamada *Death for the idea* (fig. 18). Esta litografía del pintor alemán fue realizada después de que dos amigos suyos mueren entre el conflicto de la Segunda Guerra Mundial, Klee también utiliza el arte para escapar de su desasosiego por los eventos históricos; lo interesante en esta pieza es la forma en la Klee que

⁹⁰ *Ídem.*



Figura 18: Paul Klee, *Death of the idea*, 1915, litografía.

representa “la muerte de la idea”: “we see a body lying at the bottom of a series of lines and shapes, building up above him like a cityscape.”⁹¹ Al igual que en la pieza de Vlady fusiona al hombre con la arquitectura, y además podemos observar que la ciudad que construye se nutre de símbolos eclesiásticos (como cruces y cúpulas) y une el paisaje con escaleras fragmentadas⁹².

Pero además de esto las figuras de escaleras han sido un símbolo que aparece de manera recurrente en las representaciones religiosas de la crucifixión, recordemos, por ejemplo *La Crucifixión* del pintor Tintoretto: Dicha obra tiene proporciones monumentales y fue pintada para colocarse en la Escuela de San

Rocco. Este óleo representa la escena del martirio de Jesús en el Gólgota. La Crucifixión se encuentra llena de movimiento y nos da una sensación de un caos pese a que cada personaje está cuidadosamente colocado. En la parte central del lienzo hallamos el cuerpo de Cristo semidesnudo y clavado en la cruz, su piel ya putrefacta (enmarcada por las tonalidades verdes y grises) irradia un halo de luz amarilla que enfatiza su carácter divino. El cielo del atardecer que se encuentra en el último plano de la obra se oscurece sobre Cristo y lo enmarca con unas nubes grises con vetas de colores rojo y amarillo; el dramatismo de esa escena representa el sufrimiento a través de la violencia de las pinceladas y los colores que selecciona el pintor. La cabeza de Jesús porta una corona de espinas de la cual emanan gotas de sangre que se deslizan hasta su pecho y que caen en el manto blanco que recubre pudorosamente al mesías. Las únicas heridas visibles en el cuerpo de Cristo son las de sus pies y manos, que están atravesadas por los clavos; de la carne abierta supuran gotas rojas, que a su vez, mojan la cruz de madera que sostiene al cuerpo crucificado. Unas escaleras de gran tamaño se encuentran

⁹¹ Autor desconocido, <http://www.wikiart.org/en/paul-klee/death-for-the-idea-1915> [consultado febrero 2014].

⁹² Además es probable que haya tenido la oportunidad de ver en vivo esta obra ya que un año después de la realización de la Magiografía Bolchevique, en 1968 gana la beca Guggenheim y se va a vivir a Nueva York y esta pieza pertenece al MOMA.

detrás de Cristo, posiblemente sosteniendo la cruz o sólo como un medio para facilitar la tortura o el descenso del cuerpo sin vida del personaje bíblico.



Figura 19: El Tintoretto, *La crucifixión*, 1565, óleo sobre tela, 5.18 x 12.24m.

Esta crucifixión de Tintoretto es una de las fuentes visuales de Vlady para crear una de sus imágenes más representativas. Vlady inserta la figura de las escaleras en la Magiografía Bolchevique (1967), y aparentemente respeta el modelo iconográfico que se acaba de describir; en la parte superior derecha del monumental cuadro Magiografía Bolchevique aparece la figura de una cruz que va bajando o subiendo unas escaleras, quedando la cruz encima de las escaleras como en la obra que acabo de describir; esta figura también aparece en los numerosos bocetos de los cuadernos sobre la Magiografía, así como en el grabado titulado Alegoría (fig. 20), y que conserva todo el modelo de esta pintura.



Figura 20: Vlady, *Alegoría*, 1967, aguafuerte, 14.5 x 34.5cm.

Vlady juega con el motivo religioso de la crucifixión apropiándose del significado del personaje mesiánico y lo usa en un nuevo contexto de contenido político y social. Vlady guía nuestro ojo hacia su discurso teológico político de la escalera y toma la parte que parece ser más insignificante de la crucifixión: la escalera; y se apropia de la potencia discursiva de éste tema religioso, transformando la escalera en un símbolo de trascendencia espiritual que el pintor seculariza a través de su discurso revolucionario. Según Vlady las escaleras “representan nuestra ambición humana por subir; el hombre siempre quiere subir, subir... Y las cadenas nos arrastran hacia abajo”⁹³ lo cual implica una espiritualidad que en su iconografía personal está ligada a la rebeldía revolucionaria. Además, el pintor toma el discurso inicial de la crucifixión; donde el sacrificio y la muerte de Jesús son los ejes fundamentales de la teología cristiana ya que permiten la expiación y salvación de la humanidad en su discurso, lo cual, tiene una posible relación simbólica y analógica con el discurso socialista y con las vidas de los revolucionarios que, cual mártires, dieron su vida por la causa revolucionaria, de esta forma Vlady liga la figura de la escalera a los personajes históricos que para él tienen esta cualidad espiritual de cambio que se ve materializada en los movimientos político-sociales.

Además en la parte inferior derecha de la Magiografía Bolchevique vemos otro discurso realizado con la imagen de muchas escaleras fragmentadas que forman una especie de cerca, esta figura está ligada a la imposibilidad de escapar de la persecución que el régimen contrarrevolucionario estalinista realizó contra los revolucionarios, y a su vez, la imposibilidad de escape de los campos de concentración estalinistas, la cerca de escaleras podría representar la imposibilidad de trascender revolucionario.

Como ya se habrán imaginado la palabra magiografía no tiene significado. En una plática que tuve con Claudio Albertani, me comentó que el artista tenía pensado llamar a su obra Hagiografía Bolchevique, pero una empleada doméstica que tenía Vlady le llamaba magiografía; confusión provocada por el desconocimiento de la palabra, sin embargo a Vlady le gustó como sonaba y el juego de palabras que la frase suponía, entonces dejó el nombre.

⁹³ Vlady, *La Revoluciones y los elementos*, op.cit. p. 28.

Pero pensar que el título de su obra sería tan inocente y poco elaborado en todo este entramado simbólico sería un error de interpretación dejarlo pasar de largo. La palabra fusiona los vocablos magia y hagiografía, esta imagen es una cartografía del bolchevismo, y el nombre es lo que da todos los indicios de cómo leer y estructurar nuestro ojo al mirar este mapa. La magia de esta obra está escondida en la operación artística analógica de las alegorías cristianas con los personajes revolucionarios y el resultado emotivo que pueden despertar en el espectador.

La significación de la obra se descubre en las metáforas visuales y éstas residen en los colores, los personajes, el título de la pieza, el tratamiento de materiales y la narración histórica explícita y a la vez escondida en el imaginario personal del artista. Vlady escribe en su texto sobre el Tríptico Trotskiano de 1990 que la composición de esta obra “ está basada en una foto de familia (refotografiada)[⁹⁴]de aquellos tiempos. Trotsky atravesando la Plaza Roja con su estado mayor (1921)”⁹⁵ (fig. 21).



Figura 21: Archivo Getty.

⁹⁴ La técnica de la refotografía refiere a la acción comparativa de dos imágenes fotográficas; una original y una repetición mimética de la misma pero al paso de una cantidad sustancial del años, el tiempo es el factor que permite dotar de fuerza renovadora a la imagen ya que crea un diálogo entre el presente y el pasado en un espacio físico específico. Justo es lo que pasa con la Magiografía Bolchevique y esta foto.

⁹⁵ Vlady, *Tríptico Trotskiano*, *op.cit.*

El aspecto de la pintura responde perfectamente a los patrones de esta fotografía; la composición de la imagen tiene tres planos, en el primero encontramos a Trotsky liderando a sus tropas mientras caminan en la plaza roja sobre las vías del tren, la fotografía fue tomada mientras el creador del Ejército Rojo revisaba a la nueva milicia que se uniría a su ejército. Detrás de la masa que lo sigue encontramos la catedral de San Basilio, al fondo de la imagen está un claro cielo despejado. La fotografía contiene la fuerza de los personajes en los gestos, la rigidez de las manos de Trotsky, su paso firme, su mirada de acecho y los ropajes exponen la personalidad y la labor de cada uno de los que aparecen dentro, es una foto periodística pero también un retrato.

La Magiografía Bolchevique como refotografía indica una reivindicación de un proceso histórico fallido, es una “rehabilitación” de la historia que jamás ocurrió, es la posibilidad de acceder los nobles orígenes emotivos con que surgió la Revolución Rusa y contiene la posibilidad catártica de mostrar cómo la burocracia que se apoderó del régimen soviético. Es simbólico que utilice una foto porque son las primeras imágenes censuradas para el régimen contrarrevolucionario; representar la Plaza Roja con gente liderada por Trotsky tiene dos funciones; por un lado sabemos que Stalin en sus intentos por difamar y desaparecer de la memoria histórica a Trotsky lo desaparece de las fotografías en las que éste aparece como el brazo derecho de Lenin o como el líder creador del victorioso ejército rojo, así que quema o edita las imágenes revolucionarias, y logra desaparecer a Trotsky del imaginario visual de la revolución. Esto indica que Vlady legitima la figura Trotsky desde el más arraigado sentimiento de oposición contra el régimen estalinista, es decir como un impresión de la época (sin descontextualizar el momento histórico de la foto).

Por otro lado la integración discursiva de la imagen de Trotsky en la Magiografía Bolchevique representa la vigencia del pensamiento Trotskista para la política de la (todavía) URSS. Vlady confiere a su Trotsky la fuerza mesiánica de renovación, es por esto que la imagen reivindica su papel histórico como revolucionario y exalta la actualidad de los planteamientos teóricos y morales del papel del revolucionario que Trotsky defendió hasta su asesinato.

La imagen que creó Vlady como refotografía es una metáfora de la presencia de Trotsky; por un lado la Revolución Rusa no hubiese tenido éxito o sido instaurada sin su papel y por otro, la revolución aun necesita del personaje, ya que la capa burocrática lo ha ido sepultando y ha destruido los ideales en los que se cimentó el movimiento obrero en Rusia y el trotskismo siempre fue la mayor afrenta a la contrarrevolución y la única posibilidad de transformar al estado obrero deformado ruso en una dictadura del proletariado leninista.

Según el crítico Thailander en la Magiografía Bolchevique “la composición es de paralelas verticales, alteradas por medio círculo”⁹⁶ es una estructura notable en la pintura del clasicismo. Esta descripción de la disposición espacial de la obra, al parecer complace a Vlady, y a pesar de que esta obra es visualmente caótica si hay líneas y ejes visuales que guían el ojo del espectador con bondad. Por otro lado, parece que al pintor le gusta esta descripción porque resguarda la descripción de un simbolismo que se encuentra en toda la pieza distribuido de manera imperceptible.

En los cuadernos de trabajo que resguardan los bocetos de la Magiografía, además de los bocetos para el tríptico completo encontré una serie de imágenes en las cuales nos indica el discurso simbólico de la línea recta fragmentada al centro por un medio círculo que se repite reiteradamente en sus obras.

El boceto “Solsticio de Herejía” es previo a la elaboración de la Magiografía Bolchevique por un año y se encuentra en la libreta 73 (fig. 22); Vlady representa a esa figura simbólica de la manera más simplificada y limpia. El primer dibujo de izquierda a derecha es un círculo golpeado por un símbolo en forma de T, esta imagen ya la expliqué y remite al asesinato de León Trotsky, el círculo representa su cabeza y la T al piolet con el que Ramón Mercader lo asesina. Después de esa figura reconocemos unas líneas que son interrumpidas en su verticalidad por un medio círculo, esto puede significar una simplificación del trazo del pioletazo y es una forma de repetir el discurso político de la traición contrarrevolucionaria sin hacer un abuso de la iconografía del piolet. Un solsticio es cuando el sol alcanza la mayor o

⁹⁶ *Idem.*

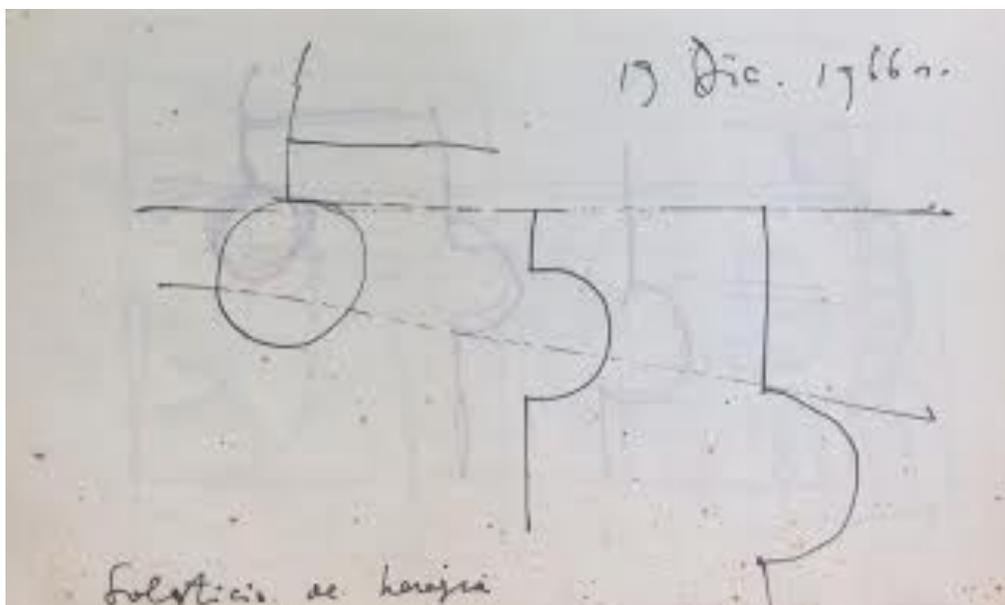


Figura 22: Vlady, Cuaderno 73, *Solsticio de herejía*, 1966, tinta sobre papel, 21.7 x 13.3 cm.

menor altura en su ubicación en relación a la tierra. El *Solsticio de Herejía* levanta la iconografía del cráneo atravesado por el piolet como el símbolo que deja su sombra fragmentada tras él, la palabra herejía se refiere a al abandono y renuncia de un hombre hacia alguna religión, la contrarrevolución es el Solsticio de Herejía y su símbolo es el asesinato de Trotsky y sus seguidores, es para Vlady, el golpe de muerte a al comunismo y el abandono de los ideales revolucionarios; es el estalinismo que termina por herir de muerte a la revolución socialista. Las figuras de líneas rectas con un medio círculo que le siguen a la iconografía del piolet son sólo las sombras que quedan, es como un reflejo de luz en el cual solo podemos ver proyectada una débil sombra del asesinato a Trotsky que representaba un nuevo porvenir; por lo tanto esta imagen tiene la misma significación que el golpe de piolet, pero es como un eco que no puede descifrar su vocablo con tanta facilidad. Esta figura también puede ser interpretada como una metáfora del proceso histórico y como el tiempo va transformando los procesos través de la narrativa, lo que da por resultado una imagen borrosa de los hechos que ocurrieron. Además considero que este juego entre los símbolos del sol y la luna juegan con el título de un libro de su padre: *La media noche de siglo*⁹⁷, donde Serge narra las purgas

⁹⁷ Víctor Serge, *Medianoche en el siglo*, Alianza. Madrid, 2016, 296 págs.

estalinista s de los años 30 siendo uno de los primeros libros en mostrar el totalitarismo de la contrarrevolución.

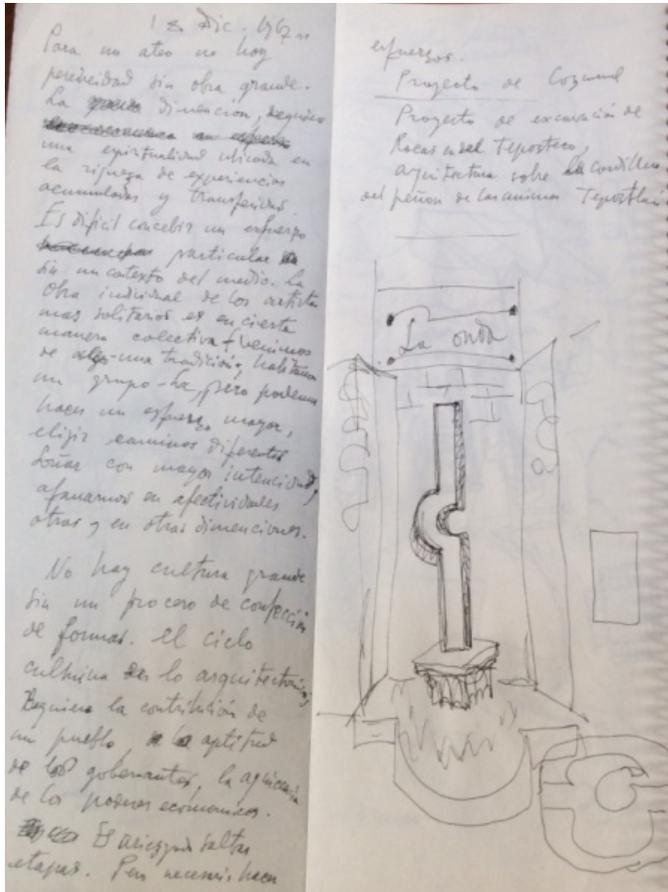


Figura 23: Vlady, Cuaderno 79, *La Onda*, 1967, tinta sobre papel, 34 x 26cm.

En otro de sus bocetos del cuaderno 79 (fig. 23) Vlady nombra a esta figura “la onda” y coloca a este trazo como una especie de monumento arquitectónico. El texto que se encuentra junto a este boceto nos da otro indicio para entender la significación de la palabra herejía. Para Vlady lo espiritual reside en la materialidad y concreción de éste mundo, desmantela la metafísica que soporta los ideales del materialismo histórico y muestra como los revolucionarios trasladan el modelo judeo-cristiano a su análisis de la realidad, es por eso que la traición a la revolución socialista es un acto herético. Y así una vez más enlaza la tradición teológica al materialismo

histórico y dialéctico para desmantelar la metafísica que sostiene al discurso socialista para que el espectador pueda reconocerse en estos símbolos y logren nuestra empatía con el proceso histórico.

Existe también una posibilidad de que Vlady haya tomado como modelo iconográfico a las figuras centrales de la *Obra Night Watch* de Rembrandt para lograr con un escorzo que la obra se salga de sí y pueda interactuar volentemente con el espectador. En esta obra Rembrandt retrata a la milicia del capitán Frans Banning Cocq en el preciso instante en el que éste da la orden de marchar al alférez Willem van Ruytenburch, detrás de ellos vienen los integrantes de

su Compañía. En tema y forma son perfectamente compatibles y además aparecen incontables bocetos de esta obra en las librerías de Vlady desde 1964 hasta 1970. En la Magiografía Bolchevique Trotsky y la mitad de su cuerpo cercenado que serían representados en el modelo iconográfico de Rembrandt por los dos personajes principales y centrales de *The Night Watch*. Al igual que Rembrandt la noción de dibujo es a penas evidente, la función narrativa de la obra se da desde el color y la luz que es lo que dota a las figuras de forma y perspectiva. Es la anaclástica que asegura Vlady “caracteriza el ámbito de mis dibujos y mis cuadros”⁹⁸. Tanto la Magiografía como el resto del tríptico es una síntesis de los ideales de representación en el artista, tanto en forma como en tema y técnica, contiene al ojo en la fractura temporal y reestructura la mirada histórica desde una estética que provoca la exaltación emotiva.



Figura 24: Rembrandt, *The Night Watch*, 1642, óleo sobre lienzo, 359 x 438cm.

⁹⁸ Vlady, *Tríptico Trotskiano*, *op.cit.*

La Casa: el Mesías Esperado



Figura 25: Vlady, *Viena 19*, 1973, óleo y temple sobre tela, 316.5 x 400.5cm (col. INBA/ Museo de Arte Moderno).

Respetando la narrativa del tríptico, donde exaltar el papel de Trotsky es fundamental para entender la función discursiva y el mensaje que está contenido en las piezas, no será necesario quitar el carácter ideológico de la pintura, por el contrario se intentará explicar desde el horizonte en el cual Vlady construye la imagen y los posibles mensajes simbólicos de sus representaciones.

De los tres paneles que conjuntan la obra, el que se analiza en el presente capítulo es el más pictórico. Esta pieza fue realizada por Vlady en el año de 1973, seis años después de pintar el primer lienzo de la saga. El nombre del segundo momento del tríptico remite al último hogar del líder de ejército rojo: *La Casa o Viena 19* nos sitúa geográficamente en el último refugio de Trotsky en Coyoacán, la escena pictórica se desarrolla en la biblioteca de Liev Davidovich; el cuarto donde fue asesinado (fig. 26).



Figura 26

La obra nos presenta una narrativa en tres momentos históricos diferentes y plantea en cada uno la vida, muerte y trascendencia histórica de León Trotsky. El lienzo contiene tres narrativas; 1) Trotsky en su mesa de trabajo (vida), 2) Trotsky unos momentos después de su asesinato (muerte), 3) Una tabla de los mandamientos o decálogo que guía hacia la imagen fantasmal de Trotsky (trascendencia).

La violenta paleta que elige Vlady para interpretar esta escena llena de emotividad y pasión a la biblioteca de Trotsky, hay un vacío mnemónico que sólo el espectador atento podrá reconstruir. La historia que vemos en este lienzo oscila entre el futuro y el pasado, el presente es sólo un instante y este instante es el ojo que observa la obra. Los ríos de historia sangrienta nos sitúan en medio de cualquier proceso revolucionario, la mesa sostiene el universo de las ideas desde el concepto marxista de trabajo, y el espejismo del porvenir insiste en remarcar la potencia de transformación que pervive en la acción y praxis humana. Intentaré mostrar que protagonista de esta historia se encuentra fuera de ella: es el espectador.

La forma de lectura de la pieza va desde el fondo de la habitación hacia enfrente, podríamos decir que el eje narrativo central de La Casa es el punto de fuga. En la pared aparece representado un hoyo negro que aspira la imagen o la expulsa, es el caos de la multiplicidad de momentos históricos que representa Vlady en el lienzo y toda la composición se desenvuelve en ese entrecruce temporal de las representaciones. La sensación de vértigo que

nos sugiere el hoyo negro que se desvanece en la pared actúa como el componente dramático y como eje de la visualidad en el plano tridimensional ficticio y esto estructura la imagen y jala el ojo hacia el vacío.

Empezaré a dar cuenta de lo que hay en el cuadro de derecha a izquierda pero cada espacio narrativo se lee en dirección del muro desgarrado del fondo. Los matices de color en la ventana iluminan la habitación de trabajo de León Trotsky; el espacio abierto muestra el jardín que con sus propias manos cultivó, en el exterior se ven unos cactus y unos nopales pintados con verde esmeralda. Desde la parte superior del ventanal se deslizan unas pinceladas translúcidas de irradiación rosa, es como una luz de atardecer bañando el interior de la biblioteca. Con pinceladas y brochazos verdes y rosas, la mano de Vlady inunda la mesa de Trotsky. Es probable que ésta imagen luminosa sea una apología a la noción de trabajo manual e intelectual que defendía el líder del ejército rojo en su vida cotidiana. Para Trotsky la labor intelectual no valía de nada sin el trabajo manual, el cuerpo (lo material) y la mente (lo espiritual), crean el mundo, la conjunción de las habilidades humanas son la praxis, para Trotsky el trabajo mental debe ser consumado con el físico, de lo contrario atrofiarnos las capacidades humanas y la fuerza creadora que tenemos⁹⁹.

Trotsky cultivó el jardín de la casa en Coyoacán con sus propias manos, también crió conejos y aves para el sustento alimenticio de la casa, y no por ello, dejó de trabajar en la escritura y lectura al menos ocho horas por día¹⁰⁰. Para Vlady estas actividades materializan de la noción de trabajo marxista y el papel del revolucionario profesional. Las pinceladas de luz actúan como metáfora del hombre ilustrado en esta pieza, es una alegoría del papel del trabajo en la transformación; ya no del mono al hombre, sino del hombre en ser humano. Vlady imprime el color verde y rosa en los cactus, nopales y papeles sobre la mesa. Cuando uno cuestiona a los objetos, desde su utilidad y origen, nos llevan a pensar en las labores físicas e intelectuales que éstos requerían. La luz por lo tanto, puede ser interpretada como una proyección del concepto de trabajo y como transformar este quehacer en una labor revolucionaria. La

⁹⁹ Alain Dugrand, *op.cit.* p. 50.

¹⁰⁰ *Ídem.*

anaclástica que Vlady define como “rebotes de luz”¹⁰¹ es lo que pretende domine en esta pieza. La luminosidad muestra el conocimiento como metáfora platónica, el trabajo que desempeñaba el revolucionario profesional nos permite salir de la cueva del mundo de las apariencias. El concepto de trabajo se soporta desde la idea de creación y considero que cada que observemos el rosa o el verde en la pieza Vlady nos remite a la praxis del trabajo en la teoría marxista.

Justo al lado de la ventana se encuentra la mesa de trabajo de Trotsky, sobre ésta hay unos papeles con toques de rosa y verde, y encima de ellos flota una enorme masa de pintura que crea un círculo de pinceladas multicolor donde el blanco, rojo y negro predominan, en esta figura se exaltan un par de pinceladas violetas. Ésta masa circular y multicolor forma el rostro de Trotsky con apenas algunos signos; Vlady pinta la cara del revolucionario con los lentes redondos que distinguían su aspecto, su cabello cano y despeinado, nariz gruesa, labios apretados y su particular barba. Detrás de la mesa esta su silla; con la sencillez de dos brochazos curvos el pintor simula las piernas de Trotsky como si estuviera sentado detrás de su escritorio y la postura de su cuerpo nos hace pensar que Trotsky trabaja en los manuscritos que están sobre su mesa (fig. 27). Esta es la imagen central de la obra, la cabeza de Trotsky es como una imagen nebulosa y solo una mirada atenta lograría identificar al personaje en medio del caos de brochazos. Esta cabeza/cosmos aparece como una metáfora de lo universal, es la totalidad de las ideas del personaje que representa, los colores y las nebulosas que lo forman crean una imagen de este universo histórico como un círculo. Vlady quiere mostrar el carácter universal de las ideas que sostienen sus piezas,

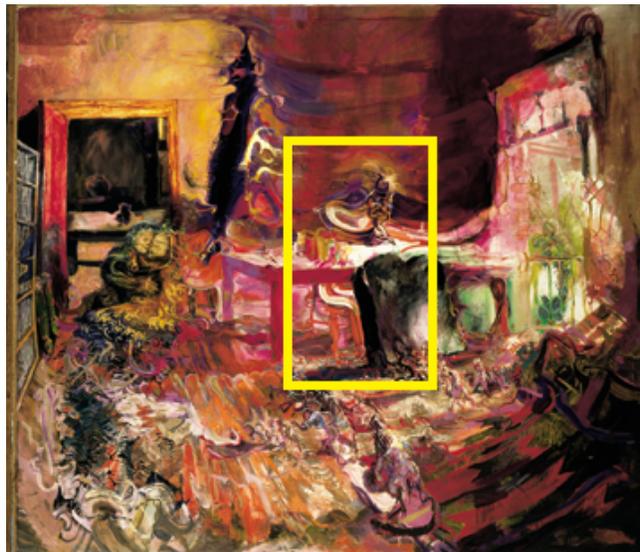


Figura 27

¹⁰¹ Vlady, *Triptico trotskiano*, op.cit.

la imagen de Trotsky es la síntesis de los fantasmas de su pasado.

Para el pintor “el círculo es un símbolo de perfección, de plenitud y de totalidad”¹⁰². Y en éste sentido es que lo utiliza en su pintura de Trotsky; es un símbolo de la modernidad (y con modernidad quiero que se entienda el cambio de mentalidad, donde a través del concepto de racionalidad el hombre toma el control sobre su historia y destino. Las revoluciones serían el paradigma de esta nueva humanidad que se construye a sí misma) donde la actividad revolucionaria es la condición de posibilidad de la transformación del mundo.

Esto permite mostrar que la poética que sostiene a la obra de Vlady deviene de una metafísica teológica secularizada. El ideal de salvación, es ahora, la esperanza revolucionaria y aunque ésta sólo podamos encontrarla fragmentada por la Historia, los ideales que subyacen en su ontología se encuentran más firmes que nunca. Lo que hace Vlady es desentrañar las fibras místicas y míticas del proceso revolucionario y fusiona la imagen de Trotsky con la de un mesías.

Es posible que ésta representación de Trotsky y la iconografía vladiana del rostro-cabeza con forma circular, sea una alusión al mito-narración que se ha creado alrededor del día de su muerte. Se supone que a pesar de haber sido golpeado en la cabeza por un piolet que penetró siete centímetros en su cavidad craneal Trotsky se encontraba todavía consciente y con diálogos aparentemente coherentes. Natalia Sedova (su esposa) cuenta que cuando llegó la cruz verde “León Davidovich tenía el brazo izquierdo paralizado; su brazo derecho describía sin cesar un movimiento circular”¹⁰³. Vlady no podía ignorar éste hecho, ya que las narraciones de Natalia las recuperó -en entrevistas- Víctor Serge (padre del pintor) para hacer una biografía llamada Vida y Muerte de León Trotsky. Vlady leía los libros de su padre y se interesaba por la difusión y la publicación de la obra de su padre incluso después de su muerte; para el pintor el trabajo literario de Víctor Serge era la fuente histórica con mayor credibilidad. Es muy probable entonces que el círculo sea un indicio más de la reconstrucción histórica que hace Vlady del personaje que pinta obsesivamente.

¹⁰² Jean Guy Rens, *op.cit.*, p. 33.

¹⁰³ Alain Dugrand, *op.cit.*, p. 68.

Podemos observar que detrás del rostro de Trotsky, el artista pinta sobre la pared de la biblioteca un rectángulo, Vlady realiza el dibujo con brochazos negros y violetas; luego deja fluir pintura más diluida para que los rojos del fondo se asomen, vierte un poco de pintura, juega con sus materiales, ese rectángulo tiene un patrón de movimiento.

Al lado izquierdo de esa figura está la mancha negra que desgarrar la pared que describí como punto de fuga de la obra, el hoyo negro es una imagen que desborda y consume lo que hay dentro del cuadro, es como una cicatriz abierta y ésta representa el sacrificio y lo siniestro. Parece un hoyo negro que esta aspirando la imagen hacia sí, es en realidad, la herida que deja el golpe del piolet sobre el cráneo del creador del Ejército Rojo. Una mano que viene del piso de la habitación intenta agarrarla, la quiere sostener, es como si esa cicatriz-vacío también fuera el asta de una bandera, el rectángulo antes descrito que ondea detrás del rostro de Trotsky, es la bandera de la izquierda internacional. Esta imagen debe interpretarse, no es tan explícita o figurativa porque la intención de Vlady es que el espectador realice el entrecruce temporal y narrativo desde su persona y no desde una narrativa cronológica, histórica o simplemente visual. El entendimiento de su obra también requiere del trabajo intelectual para poderse proyectar en él.

En uno de los bocetos del cuaderno 140 es aún más clara la imagen de la bandera ondeando en el fondo de la habitación, pero además no podemos dejar que pase desapercibida la inscripción que tiene en el lado inferior derecho: “La aparición, L.D. Trotsky + Hamlet padre” (fig. 28) esta inscripción es lo que da nombre al boceto y que por relación iconográfica y temática me permito asegurar que es uno de los primeros bocetos que Vlady realizó y que siguió desarrollando hasta quedar con el nombre y forma del segundo panel de tríptico: La Casa.

Los trazos muestran una mesa que tiene una de sus patas representada con un zapato¹⁰⁴, sobre ella hay un rectángulo con un patrón de movimiento que representa a la bandera que ondea, a su lado izquierdo con líneas entrecruzadas marca lo que sería el asta de la misma (que posteriormente será la cicatriz-vacío que da coherencia narrativa y movimiento a la imagen).

¹⁰⁴ Un motivo pictórico fundamental de la narrativa en el cual no me detendré por ahora ya que lo explico en el siguiente capítulo porque el pintor desplaza ésta figura al último panel y no se representa en La Casa.



Figura 28: Vlady, cuaderno 140, *La aparición*, L.D. Trotsky + Hamlet padre, s/f, tinta sobre papel, 18.2 x 11.5

En esta imagen podemos ver una figuración completa de la bandera, incluso, podemos ver dibujada una punta en la parte superior del asta. Sobre el dibujo rectangular de la bandera hay una serie de trazos enmarañados sin figuración alguna (en el panel ‘La Casa’ esto se convierte en el rostro de León Trotsky). Esa mancha-rostro apenas se figura como un fantasma sin forma pero con presencia. Un fantasma recorre tu mirada, es el fantasma del comunismo¹⁰⁵, es justo “La Aparición” a la que alude Vlady cuando nombra a su boceto, esta imagen acontece como esperanza resquebrajada, que aún, bajo su débil condición sigue conteniendo la posibilidad de llevar a cabo la acción revolucionaria, y sin casualidad alguna, la mancha se irá transformando hasta ser una figuración evidente del rostro de Trotsky, el protagonista de estos tres paneles.

¹⁰⁵ Creo que existe un juego entre la idea del fantasma de Hamlet y la idea poética del comunismo con forma de fantasma que recorre Europa del que habla Marx en el primer párrafo del Manifiesto Comunista.

Pero hay más, por el nombre que le da el artista a su boceto, el líder del Ejército Rojo aparece ante nosotros bajo la narrativa shakesperiana de Hamlet. Trotsky es el rey Hamlet asesinado por su hermano Claudio quien ambiciona el poder, este personaje podría ser una metáfora de la figura de Stalin en la narrativa vladiana. El fantasma de Trotsky se aparece ante la mirada del espectador, y eso convierte en Hamlet (hijo) a cada persona que se encuentre frente al cuadro. En esta narrativa Trotsky se aparece para pedir que hagas justicia y vengues su asesinato, Vlady te sitúa con esta pintura en el papel del hijo; representas al auténtico sucesor de la corona y primogénito del personaje histórico, Vlady se hace de sí mismo y de los espectadores los “herederos de la tragedia”¹⁰⁶ bolchevique. El papel que jugamos en la composición de la pieza, nos confiere la labor de matar a su asesino (destruir a la contrarrevolución y su historia; que en esta trama se consolidada bajo la figura de Stalin) para así poder reclamar el poder político que nos fue otorgado divinamente, sólo que en esta ocasión no es la corona lo que nos corresponde, sino la revolución. Terminar con la contrarrevolución significa la posibilidad seguir con la lucha revolucionaria y de esa forma abrimos paso para terminar con el verdadero enemigo: el capital.

En la tragedia de Shakespeare no todos podían ver al fantasma del Rey, sólo Hamlet hijo, es por éste motivo que todos los demás personajes piensan que Hamlet ha perdido la cordura. Esto también es una metáfora de lo que pasa con el espectador de la obra, sólo quien cuestiona la pieza bajo la óptica revolucionaria podría ver la aparición de Trotsky en la mancha y además sólo un socialista internacionalista podría conformar la narrativa del rostro de Trotsky como la figura paterna de los movimientos de izquierda internacionalistas y otorgar el poder de transformación a las generaciones futuras. Sólo el espectador identificado y familiarizado con esa parte de la Historia y con los ideales revolucionarios del trotskismo puede entrever el papel histórico y mesiánico que Vlady nos confiere como herencia a través de su obra de arte.

Esta tragedia shakesperiana está presente en la composición final de la obra y lo único que abre esta interpretación es el mencionado boceto y una breve línea de su texto explicativo sobre el Tríptico Trotskiano. Con esta descripción termina el primer bloque narrativo del

¹⁰⁶ Vlady, *Tríptico trotskiano*, *op.cit.*

segundo panel de tríptico, este fragmento temporal está compuesto por todos los elementos ya explicados de la imagen (la ventana, la mesa, la aparición de Trotsky y la bandera en su conjunto) y su función narrativa es hacer de los espectadores los herederos del pensamiento revolucionario y la pieza que faltaba en el rompecabezas de la izquierda internacionalista.

Seguiré con el segundo bloque narrativo de La Casa. Al lado inferior izquierdo de la mesa que se acaba de analizar se levanta una mano, casi fantasmal, es un brazo que flota y parece que se desprendió del cuerpo de Trotsky, este brazo-mano sostiene la bandera anteriormente descrita. Trotsky aparece nuevamente pero en una temporalidad diferente. Trotsky yace en el piso abrazado por Natalia Sedova y parece que una de sus manos se desprendió de sí para sostener el asta (hoyo negro) que se describió con anterioridad. En el lugar en que se encontraría esta mano desprendida encontramos una pata o garra de león que se figura con brochazos espesos y amarillos (esta imagen remite a otra metáfora teológica que explicaré más adelante). Podemos suponer que la imagen de Natalia y Trotsky en el piso nos muestra el momento posterior del ataque perpetrado por Ramón Mercader. Ambos personajes se encuentran desbaratados en el piso, su esposa se encuentra del lado izquierdo de Trotsky; ella lo sostiene en un tierno abrazo mientras el revolucionario se desvanece entre sus brazos, Natalia Sedova tiene un gesto abatido y llora mientras acerca su rostro al de él. La composición visual de la representación en los cuerpos remite a la escultura de la *Piedad* de Miguel Ángel (fig.29), una vez más encontramos un paralelismo iconográfico entre personajes bíblicos y personajes históricos, esta escultura de Miguel Ángel nos muestra el momento trágico en el cual el mesías, tras ser descendido de la cruz, es sostenido (ya sin vida) entre los brazos de la Virgen María.

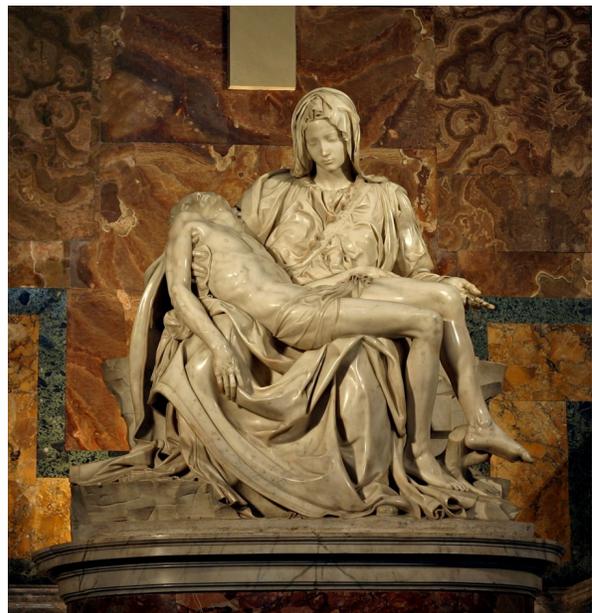


Figura 29: Miguel Ángel, *La piedad*, 1498-1499, escultura en mármol, 174x195 cm.

El tema es el mismo, pero el actor de éste designio divino es intercambiado por la imagen del revolucionario; Trotsky es el mesías que vino a salvar al mundo del “pecado” con su sangre (en este caso la metáfora del pecado refiere al sistema económico-político y al papel que jugó la contrarrevolución en esta trama), y en esta narrativa visual vladiana, Trotsky representa a Jesucristo tras ser crucificado, el revolucionario que está a punto de morir sostiene (con su brazo desprendido del cuerpo) la cicatriz de su herida de muerte, como si se tratara de la cruz. Esta herida, es además, el asta de su bandera. Natalia Sedova reconforta el cuerpo santo tras ser crucificado. Si nos guiamos por la narrativa de la teleología religiosa después de la muerte del redentor de la humanidad sigue el momento de la resurrección.

Podemos notar que en la composición de la obra los papeles de María y Jesús (en éste caso Natalia y Trotsky) quedan invertidos en relación al modelo de Miguel Ángel, a pesar de esto es muy probable que fuese la fuente visual que el artista tenía en mente. En primer lugar conserva en la obra pictórica la pirámide visual que supone la iconografía de la piedad. Además la imagen tiene una narrativa teológica profunda que empata con la narración histórica y mesiánica que nos arroja Vlady de la Revolución. En el segundo grabado con el tema del Tríptico Trotskiano: Viena 19 (fig. 30) el artista tenía la idea era conservar la disposición de los personajes como en la escultura mencionada, con el rostro de Trotsky al lado izquierdo, pero ello tiene un inconveniente, la mano que sostiene la cicatriz es representada con un brazo demasiado largo y es probable que Vlady no quisiera representar la figura desproporcionadamente en su obra monumental, además no hubiese podido insertar la pata de león como brazo del personaje y mantener la continuidad y equilibrio en la narrativa visual. Puede que ese sea el motivo



Figura 30: Vlady, *Viena 19*, 1974, aguafuerte sobre papel, 43.5 x 49 cm



Figura 31: Eugene Delacroix, *Pietà*, 1850, óleo sobre lienzo, 35x27 cm

para invertir a los personajes, pero su refiguración y apropiación de modelos iconográficos indica que posiblemente esté haciendo una alusión a la La Piedad pintada por Tiziano, en éste caso no estarían invertidas las figuras. También puede ser que la mirada de Vlady se haya apropiado de La Piedad de Delacroix (fig. 31), en donde las manos de Cristo parecen unas feroces garras. Tanto el tríptico como el grabado posterior y la inversión de los personajes sólo nos numeran sus fuentes visuales y la manera en que las utiliza para dotar a sus piezas del mismo discurso místico y simbólico que las originales, lo que va en juego entonces, es la representación del objeto y las posibilidades de

interpretación emotiva que desencadenen en el imaginario de la mirada del espectador.

Trotsky es representado con un semblante de sufrimiento pero también tiene un gesto de inmutable tranquilidad, es su juicio final; la promesa de resurgir como el ave fénix en la mente de las masas forjando la Cuarta Internacional es el consuelo que queda. La resurrección es la esperanza que subyace en el fondo de éste discurso visual. Es la vida después de la muerte completamente secularizada, es decir, la memoria histórica, es también la esperanza en el porvenir, donde el paraíso llega al mundo y no con la muerte como plantea la fe ortodoxa cristiana. Vlady no espera que el cuerpo del revolucionario tome vida una vez más, pretende que sus ideas lo hagan.

Los tonos de la piel del rostro de Trotsky son más opacos que los de la cara de Natalia, la violencia de la muerte es atrapada mediante el color y el gesto. Desde el cuerpo de estos personajes salen detallados brochazos negros, rojos, algunos toques de blanco y sutilezas arrojadas en tonos púrpura, vierte la pintura hasta la parte baja del lino y con rabia salpica desde su brocha pintura muy diluida para crear texturas visuales sin dejar al alcance del ojo

algún elemento figurativo. La figuración sobraría, es un mar de sangre que sale de la cabeza de Trotsky e inunda la habitación con un caos irrepetible. Es la desolación materializada, es la sangre del mesías derramada, es la condición de posibilidad para abrir la memoria histórica del espectador. Es la violencia que exige toda Revolución, es la única vía y la posibilidad salvación que Vlady le confiere al sacrificio heroico del personaje.

Esta imagen de Natalia y Trotsky yacentes en el piso de su habitación crea un triángulo que equilibra la composición en su conjunto. Así como en el neoclasicismo ésta figura logra representar una pirámide visual (fig. 32) sobre una superficie con perspectiva tridimensional y desde el ojo reordena el caos histórico. La puerta abierta deja ver el comedor que se encuentra detrás de la pareja. Vlady



Figura 32

abre los planos de su pintura quebrantando la violencia de la escena con la tranquilidad habitual del hogar. Esta forma de representar la acción trágica deja ver la habilidad pictórica de Vlady y recuerda la narrativa visual de Jaques Louis David en el Juramento de los Horacios, no se trata de una narrativa trágica, sino heroica. Para Jean Guy Rens “esta pintura es el equivalente del Marat asesinado de Jaques-Loius David, que nos hace descubrir el misterio de la existencia en ese verdugo tan indefenso que nos despierta, a pesar de todo, una compasión infinita”¹⁰⁷ si bien es cierto hay un paralelismo entre el apuñalamiento de Marat a través de la traición, el terror y que ambos modelos iconográficos utilizan como base narrativa la Piedad de Miguel Ángel; las finalidades discursivas son diferentes, Trotsky no es un mártir,

¹⁰⁷ Jean Guy Ren, *op.cit*, p. 137.

es un héroe mesiánico y su asesinato sólo remite a la condición de posibilidad a la reencarnación (espiritual y material) del redentor de la humanidad.

Nuestro ojo es guiado al tercer bloque narrativo por el mar de sangre que sale de la cabeza de nuestro revolucionario apuñalado (fig. 33). Esa sangre derramada en el piso de la habitación que es pintada con rojo congo¹⁰⁸ y mueve nuestro ojo hasta la parte inferior de la mesa de trabajo de Trotsky, ahí se encuentra una procesión de elefantes y camellos que se dirigen hacia el mar de sangre, estas figuras remiten a otra obra de Vlady con paradero desconocido. Sólo conozco esta pieza a través del recuerdo de Michael Löwy quien me contó de ella en una entrevista que le hice sobre el mural de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada: Michael Löwy recordó que en una visita a Vlady éste le mostró una pintura de la cual no he hallado registro: “Me enseñó una pintura que me impresionó muchísimo, se llamaba la *Tradición del Desierto* –no sé si la conoces- aparecen los bolcheviques montados en camellos regresando al desierto con Trotsky”¹⁰⁹.



Figura 33

Como ya expliqué Vlady suele establecer relaciones entre los modelos históricos socialistas con las imágenes hagiográficas para dotar de potencia renovadora a la experiencia del espectador con sus obras. Existe en este caso particular, una relación simbólica entre la imagen de Trotsky y la de San Jerónimo. El primer indicio iconográfico se encuentra en el cuerpo de Trotsky yacente abrazado por su esposa, la figura del revolucionario posee en lugar de un brazo una pata de león. En la iconografía religiosa San Jerónimo se identifica como un anciano que generalmente se encuentra escribiendo (recordemos que Trotsky era llamado ‘el

¹⁰⁸ Vlady, *Triptico Trotskiano*, *op.cit.*

¹⁰⁹ Silvia Vázquez Solsona, “La revolución necesita del mito. Conversación con Michael Lowy sobre Vlady y el mural Las Revoluciones y sus elementos de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada”, en revista *Cultura Urbana*, año 10, num. 49-50-51, otoño 2015, p. 151.

viejo' por sus camaradas) y cuidado por un león que habitualmente se encuentra a sus pies, otro elemento común en esta iconografía es un cráneo sobre la mesa en la cual escribe.

Vlady plasmó una analogía iconográfica entre la figura hagiográfica e histórica, y desmantela el diálogo existente entre la teología, la transformación social y la espiritualidad que está latente en los hombres que entregan su vida a la causa revolucionaria. No es casual que San Jerónimo (el hombre que se marchó al desierto a hacer penitencia por sus pecados y que es considerado el padre de la iglesia debido a su traducción de la Biblia) sea en la iconografía vladiana el personaje que represente a León Trotsky; es una analogía del exilio y del papel relegado en su momento histórico la contrarrevolución le construyó. La comparación entre los personajes nos muestra la importancia que Vlady otorga al fundador del Ejército Rojo, mostrándolo como el arquetipo del padre para la conformación del nuevo régimen socialista, o dicho de otra forma de la Cuarta Internacional.

En la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada en el fresco del muro del lado oriente, Vlady representa una enorme biblioteca en tonos amarillos. Esa imagen forma parte de las fauces de una ballena; éste animal remite al Leviatán bíblico refigurado en el monstruo-estado de Hobbes, que devora su panel de la Revolución Francesa (una fabulosa y particular *Toma de la Bastilla* que toma por modelo iconográfico a *La Toma de la Bastilla* de Jaques Louis David). El espectador halla en las fauces del monstruo marino una estantería repleta de libros, hay jaulas para aves colgadas en el lugar “y la biblioteca son palabras que se representan como pájaros y están dentro de los libros, la única palabra que es libre, que no puede vivir enjaulada, es el quetzal que está muerto en la jaula abierta”¹¹⁰. Hay un hombre subiendo las escaleras corredizas que le permiten alcanzar los textos de la parte superior de aquellos anaqueles, ese hombre tiene todos sus bordes redondos no hay un signo que nos hable del personaje al que refiere. Debajo de ésta escena, se cuela con delicada sutileza la Revolución Musical, es una defensa de la producción creativa como forma genuinamente revolucionaria de transformación social (el tema lo había desarrollado unos metros más atrás y se filtra hasta el interior de la biblioteca, y dentro de las fauces de la ballena probablemente remitan a la idea de mecenazgo

¹¹⁰ Vlady, *Las Revoluciones y sus Elementos*, *op.cit.*, p. 28.

que subyace en el arte). Hay una enorme clavija de violín (que se relaciona con la iconografía de la onda ya explicada en el capítulo anterior) que se sumerge en la escena y enmarca al personaje que está debajo: un león, la fiera cazadora se encuentra sentada escribiendo, esta bestia está reclinada sobre un enorme libro, sus patas son brazos con rasgos humanos, con la mano derecha sostiene una pluma de pavorreal, el león escribe con ella mientras la pluma tiene un ojo en el centro que observa al espectador. La otra mano sostiene la cabeza desde la barbilla y nos remite al gesto de la escultura del pensador de Rodin (fig. 35) únicamente es el gesto ya que su cabeza no está sostenida por su mando derecha, invierte esto del modelo original.

El rostro del león representado por Vlady en la biblioteca tiene una mirada penetrante y abstraída. Por la forma de representar el bigote y el cabello en la figura del felino podemos intuir que se trata de Trotsky. Vlady hace un juego entre la palabra, (o el nombre revolucionario de Trotsky) la imagen, la figura, la hagiografía y el simbolismo del animal: es un león... Trotsky. Vlady explica que

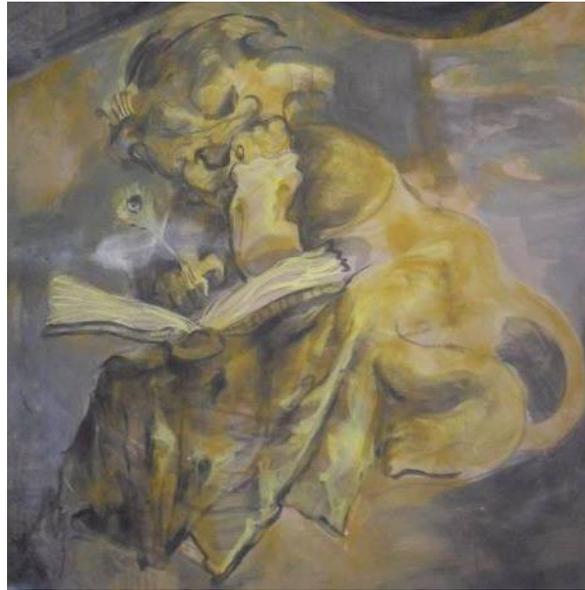


Figura 34: Vlady, fragmento del mural *Las Revoluciones y los Elementos*, 1972-1982, fresco, 2000m².



Figura 35: Auguste Rodin, *EL Pensador*, 1903, escultura en bronce, 180 x 98 cm.

además de evocar a Liev Davidovich con la figura felina que es una alegoría política del poder, es una iconografía que remite a un santo; “El escritor, yo diría que es san Jerónimo, una fiera probablemente la fiera domada por su inteligencia”¹¹¹.

Una vez más la fuerza discursiva en la equiparación de los personajes es feroz, dota de una fuerza mística y de una carga simbólica al revolucionario y desde su noción de espiritualidad desligada de la religiosidad, logra dotarlo de legitimidad política y moral.

En la última narrativa temporal de *La Casa* observamos que del lado inferior derecho del entramado de la obra desfilan camellos, caballos y elefantes, en una procesión monumental, estas figuras luchan a contracorriente del río de sangre que viene de la cabeza atravesada de Trotsky. La imagen de la procesión de camellos deviene de la narrativa religiosa del confinamiento de San Jerónimo en el desierto transfigurando al personaje religioso en el revolucionario y viceversa, tal como lo hizo en la obra que me describió Michael Löwy.

Algunos de estos animales son montados por personajes que recuerdan por sus sombreros anchos, a los revolucionarios mexicanos de 1910. Esta imagen representa la entrega de ese poder mesiánico al espectador y lo dota de la posibilidad de asumir la internacionalización de la praxis revolucionaria desde su inmediatez y su historia. Si no formaras parte de la historia de la Revolución, no se encontraría tu imagen en ella.

Esta forma de relacionar la internacionalización del movimiento revolucionario con la lucha por la libertad de cualquier proceso revolucionario existente (por ejemplo el mexicano) tiene correlación con el panel de la Revolución Francesa del muro oriente de la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. Ahí está representada la toma de la Bastilla pero dota a la imagen de un carácter universal “Todas las revoluciones tienen su Bastilla. O un palacio de invierno. Pero aquí está la división del norte. Ahí un jacobino, un negro de las liberaciones caribeñas, campesinos rusos, pieles rojas, chinos... Todos caminan por encima de las revoluciones dando un paso algo cuadrado, elemental, torpe.”¹¹² De esta forma los hombres siguen forjando las

¹¹¹ Vlady, *Las Revoluciones y sus Elementos*, *op.cit.*, p. 28.

¹¹² Vlady, *Las Revoluciones y sus elementos*, *op.cit.*, p. 28.

vías para la transformación social. La revolución es el camino, esa violencia es la única vía en la cual se han podido romper las cadenas de opresión y explotación en la Historia de los hombres. Y al mismo tiempo encarna el caos de la renovación, es la muerte y la posibilidad latente de traición. Es la torpeza de cada país o grupo político para poder materializar su libertad, es la imposibilidad propia de la lucha armada y el inagotable movimiento dialéctico que permite a la revolución tomar vida propia y figurarse de manera permanente, es el hombre construyéndose a sí mismo.

Es por ello que Vlady ve en los países latinos la posibilidad de resurrección de los movimientos revolucionarios, es un despliegue de su momento histórico y las posibilidades que contiene la narrativa revolucionaria en Latinoamérica, el pintor ve al mesías redivivo en la mente y actos de estas masas. En el espacio visual de *La Casa* inserta la imagen del revolucionario mexicano para que el espectador vea un espejo en su obra, y de ésta forma el espectador identifique su papel en la lucha por la revolución. Vlady espera que hallemos una liga narrativa entre Trotsky y nosotros. Ahora eres tú el revolucionario, fuiste esperado en el mundo para transformarlo.

Su imagen del mesías es sólo una forma de validar un discurso olvidado y que el pintor liga a imágenes y narrativas que son conocidas y apreciadas por el espectador común; Vlady pone las imágenes religiosas al servicio de la revolución, y acerca al hombre del presente (que no se encuentra reflejado en el discurso revolucionario) al ideal de la renovación social a través de la emotividad de las representaciones pictóricas que puede reconocer. Su obra toma la fuerza de la promesa divina de la modernidad: la revolución. Es la espiritualidad herética lo que va en juego, el futuro de la humanidad depende de la conciencia y actos del presente y esta forma de sensibilizar el ojo y la memoria histórica sólo es una vía más para posibilitar el proceso revolucionario, es un arte pedagógico¹¹³.

¹¹³ Elvira García, Entrevista a Vlady. Radio UNAM: *Ecos y reflejos. Vlady (1920-2005) in memoriam*. Productores: Omar Tercero y Dulce Huet <http://www.vlady.org/biblio/index-e.html>

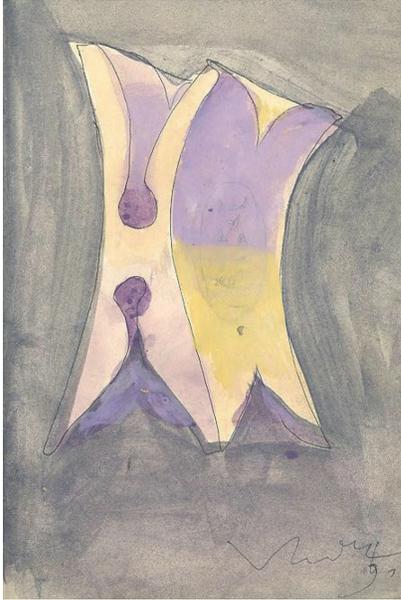


Figura 36: Vlady, cuaderno 116, *Sin titulo*, 1969, gouache sobre papel, 19.1 x 13 cm

Tampoco es casual que el panel de la Revolución francesa de la biblioteca, sea precisamente el movimiento revolucionario que es devorado por la ballena ya que este proceso histórico representa a las Revoluciones Burguesas.

En el mar de sangre que sale de la cabeza de Trotsky se desliza en un piso que se conforma por la figura de las almenas del Kremlin (aquí vemos el estudio del cuaderno 116 (fig. 36) para una forma kremlinesca), además hay un trazo muy sencillo que es figurativo pero pretende perderse en el caos visual del mar de sangre que acontece ante el espectador; podemos identificar esta figura con la de una ballena. Esta figura podría hablarnos (así como en la ballena que describí del mural de la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada) de un monstruo político que termina por devorar todo lo que se encuentra a su paso y es una alegoría del Estado que tiene como fuente al Leviatán de Hobbes. Por otro lado esta ballena, remite a un ritual de iniciación mística, como en la narrativa Bíblica de Jonás, este personaje desobedece la misión que le otorga Yavé: ir a Nínive a anunciarle al pueblo su destrucción en una especie de juicio final apocalíptico por sus creencias paganas. Jonás no considera esto un acto misericordioso e intenta escapar del ojo divino en un navío, entonces su dios, manda un viento tempestuoso hasta que Jonás reconoce ante los demás marineros que él provocó la ira de Yavé por faltar a su palabra y pide ser arrojado al mar para detener la tempestad y salvar la vida de las demás personas en el barco. Cuando lo arrojan se detiene la ventisca y Jonás es devorado por una ballena, el monstruo marino lo resguarda en su vientre y el hombre que faltó a su palabra ruega a Dios por su vida, la ballena no lo traga sólo lo resguarda en su interior. Al tercer día, después de orar, pedir misericordia por su existencia y prometer a Yavé que cumpliría con la labor que le encomienda, la ballena lo “vomita”¹¹⁴ en tierra firme. La historia de Jonás nos hace pensar en un ritual de iniciación, si este personaje

¹¹⁴ Jonas 2:10.

bíblico estaba en el vientre de la ballena al ser arrojado nuevamente a tierra firme, es una analogía a un segundo nacimiento del *vientre de la ballena por mandato divino, este acto representa la transformación* de su mentalidad, desde que se niega a obedecer a Dios hasta que lo acepta y cumple con su labor divina. Al final de éste relato bíblico Yavé se compadece de Nínive porque el pueblo pagano se arrepiente y le teme, es decir, creen en su poder y existencia. Entonces no destruye su ciudad y Jonás se enfurece con Dios porque no cumple con la profecía. La aparente enseñanza de este relato bíblico es que Jonás se transformó a sí mismo y a las creencias un pueblo entero a través de su fe y temor, es una metáfora de un doble nacimiento.

Por supuesto esta imagen está cifrada y a través de esta figura Vlady representa al Leviatán de Hobbes y al mismo tiempo a la ballena bíblica de Jonás dotando de un nuevo sentido a estas narrativas. El hombre ya no es devorado por el monstruo o el estado. Sobre esta ballena en el mar de sangre revolucionaria hay un hombre que monta al animal, para Vlady es el momento en el que el hombre se hace responsable de su realidad; para él este nuevo hombre (el revolucionario) puede conducir y controlar al Estado a sus miedos y creencias, es capaz de tomar al destino entre sus manos. Desde mi óptica esta imagen representa en sí misma a la Revolución, es el destino que el pintor ansía para el porvenir. La reinterpretación e integración mimética de éstas narrativas a través de la imagen de la ballena representando el poder y la fe fusionando así la racionalidad y la espiritualidad, por lo tanto podemos ver una postura dual en el discurso visual del pintor la ballena que por un lado simboliza la opresión y explotación del hombre por el hombre, y por el otro la posibilidad de redención donde lo único que podría salvarnos de esta bestia es la Revolución y la acción libertadora que conlleva.

Proseguiré con la tercer narrativa que se encuentra en La Casa, me permito recordar al lector que el ojo es llevado al tercer momento por la sangre derramada hacia la ballena domada, cuando la sangre termina de esparcirse por el suelo de la habitación se entrecruza con la narrativa que sale desde el otro extremo de la habitación. Desde la esquina de la biblioteca donde Trotsky tenía una cama para descansar de las horas intensas de lectura y escritura aparecen como un sueño lúcido los revolucionarios mexicanos y los hombres que montan

caballos y camellos, estos parecen luchar por acercarse a la ballena o por atravesar el mar (y estas figuras nos recuerdan a la iconografía de san Jerónimo y a la toma de la Bastilla pintada por Vlady en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada).

El siguiente elemento es una especie de lápida, una iconografía de la tabla de los 10 mandamientos o decálogo. Según la historia bíblica de Moisés esta lápida fue escrita por “el dedo de Dios”. Esta iconografía puede ser interpretada como un discurso visual al cual recurre Vlady para reivindicar la actualidad del pensamiento trotskista estableciendo una analogía entre las leyes escritas por el dedo de Dios y los textos del revolucionario, pero pensar en esta verticalidad del discurso visual; el simbolismo de las tablas bíblicas primero que nada se halla coronando el tercer fragmento narrativo de éste panel. En un boceto del cuaderno 127 (fig. 37) vemos que su interpretación del decálogo se titula “La puerta de la ascendente herejía” es una especie de reivindicación al papel herético que Trotsky y Víctor Serge interpretaron en la construcción y degeneración del régimen soviético, dentro de estas tablas encontramos la imagen de unas escaleras, dicho símbolo representa la capacidad humana de transformar el mundo, es un símbolo de trascendencia “Las escaleras representan nuestra ambición por subir; el hombre siempre quiere subir, subir... Y las cadenas nos arrastran hacia abajo”¹¹⁵ esto implica simbólicamente una espiritualidad atea que en su iconografía está ligada a la rebeldía



Figura 37: Vlady, cuaderno 127, *La puerta de la ascendente herejía*, tinta sobre papel, 17.9 x 10.6

¹¹⁵ Vlady, *Las Revoluciones y los elementos*, op.cit., p. 28.

revolucionaria, además de insertar en este discurso de salvación las figuras de escaleras representan también a Víctor Serge “ese es mi padre. Es alguien que ha hecho su escalera de luz y de oro, y que sube y sube y sube”¹¹⁶.

Iré desarrollando su narrativa por partes para poder reconstruir la mirada del pintor. Primero nos acerca a la narrativa bíblica de Moisés a través de las tablas, pero su procesión de elefantes y camellos nos lleva al mar-sangre. Aquí es un entrecruce narrativo, lo anteriormente explicado sobre la iconografía de San Jerónimo no se desvanece por completo pero pasa a un segundo plano que sirve para explicar a quienes representan los camellos, lo que hay es una procesión humana Intentando cruzar el mar, Moisés podría abrir el mar, pero en su lugar se encuentra un vacío, no hay mesías representado, pero si hay un hueco en donde tú mirada puede integrarte al discurso e introducirte en la narración, una vez más tú eres el que representa al mesías si te apropias del vacío, si logras abrir el mar, la turbulenta masa revolucionaria podrá alcanzar a la ballena domada y hacerse parte de esa acción.

Estos elementos hacen una narrativa teleológica dividida en tres tiempos, el primer Trotsky se representa en su trabajo y vida cotidiana, el segundo es cuando él yace ya en el piso tomado en brazos de su esposa después de se golpeado en la cabeza con un piolet y el tercer momento narrativo representa una procesión de camellos con una tabla de Moisés que nos hablan del papel de las ideas de Trotsky trascendiendo su historia personal y empapando a las generaciones posteriores de la humanidad con sus ideas, tal como pasa con las doctrinas bíblicas. Ésta obra es una aproximación del hombre histórico con el hombre mítico. Vlady desmantela a la Historia como construcción ficticia y muestra que incluso la revolución necesita el mito para realizarse.

¹¹⁶ Vlady, *idem*, p. 55.

El Instante: Trotsky; el Héroe Trágico



Figura 38: Vlady, *El Instante*, 1967, óleo y temple sobre tela, 316.5 x 400.5 cm. (col. INBA/ Museo de Arte Moderno).

El Instante (fig. 38) es el último panel del Tríptico Trotskiano, esta pieza se pintó en 1981 y es la clave para entender la materialidad que el pintor siempre buscó en sus obras. Vlady, al considerarse a sí mismo un materialista histórico hace de la materialidad en sus piezas el centro del discurso. En el texto sobre el tríptico escrito por Vlady explica su intencionalidad en la realización de ésta pieza: “me encontré ante el lienzo con el propósito firme de no apartarme en fantasías improvisadas y obedecer a una manera de pintar por amplias capas de colores transparentes, y trabajar todas las luces y volúmenes con el mayor cuidado. La manera veneciana, rubeniana acreditada hasta el siglo XIX, (Delacroix, Gustave Moreau). ¡Es maravilloso cómo un método puede expresar la mayor libertad! Sólo el pintor

puede entenderlo. Me avasalló la sensación de ingravidez y espacio. *Velatore trenta, curanta* (frota, treinta, cuarenta capas). ¡Lo hice!”¹¹⁷

Vlady define la manera en que pinta como “técnica Veneciana”, que para él consiste en pintar sobre una base de dibujos bien establecidos con materiales desgrasados y hechos por él mismo para que la pintura permanezca intacta en color y textura a pesar del paso del tiempo. Estas técnicas retomadas por Vlady se convierten en el sello renacentista con el que la historiografía caracterizará su pintura, las técnicas que utilizaba son la pintura mural y el temple cuidadosamente mezclado con óleos. Toda su obra de madurez intenta acercarse a los frescos italianos y a la pintura holandesa y veneciana de los siglos XV al XVI.

La técnica veneciana, que en realidad es una interpretación vladiana de las técnicas pictóricas del pasado consiste en poner capa sobre capa de pintura hasta lograr crear una “gema” de sus pinturas, ésta técnica la desarrolla desde los años 50’s hasta que termina de pintar el mural “Las Revoluciones y los Elementos” su base teórica es el libro de Max Doerner “sobre los materiales de pintura”. Estudiando las cualidades físicas de los cuadros el pintor logra vislumbrar que “el método de Leonora Carrington no era un capricho de artista lunática. Vlady descubre la importancia de la ténpera y del barniz y, sobre todo, el rechazo a la pintura en tubo y, en consecuencia, la necesidad de fabricar su propia pintura”¹¹⁸. El dominio integral de los materiales que se utilizan para pintar es la condición de posibilidad para conseguir una forma de representación que refleje las particularidades del artista. Si para Vlady la espiritualidad también reside en la materia, su pintura es la forma de expresar el valor moral, ético, político, y estético de la Revolución que marcó su vida. Vlady concatena diversos métodos de pintores y elabora una especie de teoría sobre la materialidad de la obra a través de la cual sus piezas pretenden conservarse intactas sin importar el paso de los años. Para Vlady las pinturas del renacimiento demuestran que el uso adecuado de los materiales y seguir el método de los grandes maestros en la aplicación de la pintura, es para él una garantía la duración de la pieza evitando la alteración del color, textura, plasticidad, y forma con el paso

¹¹⁷ Vlady, *Tríptico Trotskiano*, *op.cit.*

¹¹⁸ Jean Guy Rens, *op.cit.*, p. 74.

del tiempo. Esta cualidad de la pintura que domina desde el Renacimiento hasta el neoclasicismo del Siglo XIX es lo que Vlady busca para cada una de sus obras desde los años sesentas y que cediendo paso a experimentaciones y la elaboración de su mural en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, solo logra hasta los años ochentas. El Instante es un magnífico ejemplo de éste tratamiento en los materiales y es uno de los momentos de plenitud en la pintura de nuestro artista.

El objetivo de El Instante es mostrar “una imagen épica de ‘La vida y muerte de León Trotsky’”¹¹⁹. Vlady intentará constituir un héroe arquetípico desde el personaje histórico. A través de la poesía pictórica intentará transmitir el papel que Trotsky tuvo en la Historia de la Revolución, pero no como historiografía sino como una leyenda, esta pintura pretende hacer de León Trotsky un mito o un héroe clásico. La idea principal del pintor es poner en los ojos del espectador el momento preciso en que le dan el golpe de muerte al protagonista de la saga, con esto, abre la posibilidad de una narración apocalíptica que aparece en la historia revolucionaria desde aquel momento. Esta pieza representa el juicio final o el inicio perpetuo.

Una vez más la escena se desarrolla en la biblioteca de la casa de Coyoacán (en la misma habitación que representa en el panel anterior), sólo que la imagen de esa habitación está representada desde la perspectiva que tenía Trotsky al estar sentado en su mesa de trabajo. En el siguiente dibujo (fig. 39) de 1941 encontramos un estudio de la perspectiva, objetos, y disposición espacial del lugar. Este boceto muestra el cuarto en donde fue asesinado Liev Dávídovich, la mirada



Figura 39: Vlady, *Despacho de León Trotsky*; 1942, tinta sobre papel, 60 x 87cm.

¹¹⁹ Vlady, *Tríptico Trotskiano*, *op.cit.*

de Vlady aquí es como la de una cámara fotográfica, capta cada detalle de la habitación y si existe alguna alocución política sobre Trotsky solo se logra a través de lo que se encontraba en el cuarto, no agrega o quita nada. Además, el fechamiento del dibujo nos indica que desde su llegada a México, Vlady se propone estudiar la posibilidad emotiva que contiene la representación de ese lugar y pretende captar la fuerza trágica para renovar al discurso histórico.

Esta obsesión de la cual Vlady hace una iconografía propia, culmina discursiva técnica y visualmente con el Tríptico Trotskiano. Los dos últimos paneles de este conjunto de obras se encuentran representados en la biblioteca de Trotsky; en el panel de La Casa vemos representada esta habitación como si nos metiéramos por el cuarto de su nieto (Sieva) y en nuestro campo visual el artista plasma la mesa, un librero a la izquierda, la ventana a la derecha y la puerta abierta que hay en el fondo es del comedor de la casa; en todos los tiempos narrativos que plasma en esta pieza somos un ojo que ve desde fuera cada acción y nos introduce a la narrativa, únicamente como un futuro prometedor para la Revolución.

En el caso de El Instante, Vlady invierte el lugar de donde observamos. En este caso nuestro ojo se encuentra detrás de la mesa de León Trotsky, la ventana (que ya no representa) quedaría a la izquierda y el librero que en el panel anterior se encontraba representado del lado izquierdo ahora está del lado derecho, la puerta que pinta en el fondo del lado derecho, en este caso, nos llevaría a la habitación de su nieto con la pared acribillada. En El Instante nuestro ojo se encuentra situado en el lugar que se hallaba Trotsky al momento de ser golpeado por Ramón Mercader (incluso nuestro ojo podría ser el suyo). La acción creativa de invertir el lugar desde donde vemos la habitación implica cambiar la visión simbólica que contiene la pieza.

Lo que Vlady pretende es que al observar la obra exista un juego entre el espectador, su memoria histórica y su ojo, de tal manera que tenga que reordenar sus conceptos desde la emotividad que le genera el acto de mirar esta pieza, pretende irrumpir desde su juicio estético para transformar la experiencia del goce en afección revolucionaria. A través de la forma en que el artista decide representar el instante en que Trotsky recibe su golpe de muerte, re-

significa el abatido pasado con la esperanza de que podamos mirar desde otro lugar lo acontecido, y este lugar es su sensibilidad personal hacia ese pasado, en este caso Vlady apela a la sensibilidad y emotividad del espectador, si la idea no es universal la sensación sí lo es.

Es probable que esta pieza nos remita al concepto de Diderot sobre el instante pregnante “en la teoría de la pintura tal como la concibe Diderot desde la “Response a Mlle Delachaux” (*Lettres sur les sourds et muets*, 1751) y en el artículo “Composición” de la *Encyclopédie* (1753): el pintor, para tratar su tema, debe, según Diderot elegir el instante o momento que condensa los acontecimientos pasados y contiene aquellos que van a sobrevenir”¹²⁰. Este modelo explicativo de la pintura es una de las figuras narrativas más importantes en la historia del arte, porque representar el instante pregnante es tener la posibilidad de generar en el espectador una sensación de vértigo que lleva al espectador a sucumbir ante sus sensaciones sin la posibilidad de poder ordenar al objeto o a sí mismo mientras la obra le destruye y reconstruye el mundo. Por ejemplo en la iconografía de La Piedad (explicada en el capítulo anterior) podemos observar cómo funciona en la imagen este modelo teórico al cual refiere Diderot. Mientras uno observa a Jesús yacente entre los brazos de María, el espectador generalmente construye en su mente el momento previo y posterior; en este caso particular, la crucifixión y la resurrección, es justo por la cualidad del instante que decide representar Miguel Ángel que su escultura tiene una fuerza asfixiante, ese instante resguarda en la representación de un momento específico una narrativa completa, La Piedad concentra en sí misma, la muerte, el duelo y la esperanza de una vida tras la muerte. Parte de lo que es considerado genialidad en los artistas consiste en lograr encontrar ese momento cargado de potencia y poder representarlo de tal manera que evoque al presente y al pasado y al futuro desde una narrativa fija del momento y su fugacidad. Esta argumentación sobre la temporalidad en las representaciones artísticas, nos expone que una imagen siempre está cargada de tiempo, y eso es lo que posibilita el movimiento de las piezas de arte; en el fondo la pintura resguarda al tiempo histórico; y la distancia (temporal) que existe entre la representación visual y nosotros es parte de lo que construye al objeto en nuestra mirada.

¹²⁰ Roland Barthes, *La preparación de la Novela: Notas de cursos y Seminarios en el College de France*, 1978-1979 y 1979-1980, p. 163.

La fugacidad del instante que resulta irrepetible e imposible de asir sin empatía a lo histórico, es lo que Vlady pretende reordenar desde nuestra mirada; la historia de la muerte de Trotsky no ha sido olvidada entre las palabras que repiten el golpe del piolet como una anécdota más del barrio de Coyoacán, pero esa imagen verbal ha perdido su poder y por lo tanto su significación. Este panel del tríptico contiene la posibilidad de llenar de significado a las palabras de esa Historia y dotarlas de potencia revolucionaria desde su emotividad. El instante es narrado bajo una figura trágica que además logra captar el “instante pregnante”. Esta pieza representa el momento preciso en que Trotsky es golpeado en la cabeza con un piolet por su asesino y en su pintura no existen elementos figurativos de los cuerpos de los involucrados en esta narración, Vlady solo lo evoca, el desorden de la habitación, los colores, el libro desplegando sus alas en su acenso y la ingravidez de todos los objetos nos ponen ante la mirada la tragedia heroica que acontece. Es una representación onírica, y por lo tanto surrealista. El instante pregnante no acontece en la narrativa histórica sino en lo que observan Trotsky y su asesino en el momento en que le atesta el golpe de muerte en la cabeza, es la reconstrucción onírica de unas miradas que jamás descifraremos lo que miraron en preciso momento. Esta idea, además empatiza perfecto con el concepto benjaminiano “instante de peligro” que es ese momento preciso en que un momento histórico cobra fuerza de todos los discursos simbólicos que contiene, y que resguarda dentro de sí el mesianismo redentor del pasado, la fuerza de transformación de la acción presente y el posible futuro transformado, es el momento decisivo en el que se juega un nuevo porvenir o una trágica continuación de la barbarie.

El Instante de Vlady tiene rasgos formales que nos llevan a pensar en la corriente surrealista, el ambiente narrativo es completamente onírico, los objetos flotan, la historia fluye de lo consciente a lo inconsciente y de lo personal a lo histórico. El proceso revolucionario es un acto de fe secularizada sobre el cual recae la esperanza de la humanidad presente y futura. La posibilidad del designio divino procede del acto de violencia; sin la muerte de Trotsky y de todos los mártires que creó el régimen contrarrevolucionario, se desvanecería el conjuro de la revolución que renace, y esta a su vez exige la violencia renovadora de la lucha armada.

En esta representación de la biblioteca de Trotsky, todos los objetos tienen proporciones monumentales, la mesa de trabajo es la imagen central de la obra. Hay un patrón de movimiento circular que sostiene los objetos en el aire (la mesa, la silla, el tapete, el librero, y un gigante libro que mientras se abre al vuelo despliega unos zapatos agujereados desde sus páginas). Sobre la mesa hay papeles, libros, tijeras, una agenda de pendientes, rollos de dictáfono y el auricular de un teléfono. Cada uno de esos objetos pertenecieron a Trotsky y era común encontrarlos en su mesa cuando aún se encontraba con vida y actualmente podemos mirarlos en las visitas al museo Casa de León Trotsky .

En la pintura estos elementos explotan en un simbolismo cuasi biográfico de Trotsky, hay una violencia tajante que corta con todo lo que imposibilite a la Revolución (tijeras), trabajo (libros, papeles, escritos), temporalidad y acciones que dejó pendientes para reconstruir un proceso revolucionario (agenda), su libro inconcluso sobre Stalin e incluso el rumor de la voz de Trotsky se contiene en los rollos de dictáfono.

Cada una de las patas de la mesa de trabajo de Trotsky tiene una representación simbólica particular. La pata frontal del lado izquierdo se está incendiando. Según Vlady explica esta pata “arde como zarzal bíblico en el que Moisés vio a Yavé”¹²¹.

El siguiente relato que haré sintetiza la historia bíblica de Moisés que se encuentra en el *Éxodo* desde el versículo 3.1 hasta el 12.51 del mismo. Moisés lleva al rebaño de su suegro (Jethro) al desierto, entonces observa un árbol en llamas, es el ángel de Yavé que se apareció en forma de fuego en una zarza. Moisés nota que a pesar de que la zarza estaba envuelta en fuego ésta no se consumía y decide investigar qué es lo que pasaba con el árbol; mientras Moisés se aproximaba al zarzal, la voz de Dios (Yavé o Jehová) pidió a Moisés que no se acercara más para su imagen no fuese revelada en plenitud, la voz divina ordena que se quite los zapatos revelándole que está pisando tierra santa; Yavé le explica a Moisés que sabe de los horrores que sufre el pueblo israelí a mano de los egipcios, y le dice que ha descendido para liberar a su pueblo. Así que Yavé envía a Moisés con el faraón y con los israelíes que viven

¹²¹ Vlady, *Tríptico trotskiano*, *op.cit.*

subordinados a los egipcios para propagar su mensaje, henchir la fe de su pueblo y dar prueba de su poder. Moisés es el mensajero de Dios y el hombre que consumará la liberación (el revolucionario) del pueblo israelí por medio del impulso divino que le fue otorgado (tal como la fuerza mesiánica revolucionaria que habita el Tríptico Trotskiano). Tras escuchar a Moisés el faraón se niega a liberar a su pueblo y Dios devasta a los egipcios enviando diez plagas hasta que el faraón les concede su libertad (esta violencia divina, puede ser comparada a la violencia que exige la revolución y el costo que se paga por la transformación social, la libertad no se pide, se arranca de las manos que nos la han arrebatado).

La primer plaga que envía Yavé convierte las aguas del río Nilo en sangre, después envía una plaga de ranas, seguida por los mosquitos, los tábanos, pestilencia y luego las úlceras incurables en la piel de los egipcios. Después vino la tormenta de granizo y fuego, seguido por las langostas. Hasta éste punto todas las plagas que envía Yavé a través de Moisés terminan con los medios materiales de subsistencia egipcios, a saber, la agricultura, las reservas de granos, la ganadería, e incluso contamina con sangre el agua impidiendo el acceso al medio de subsistencia básico.

Las últimas dos plagas terminan con la espiritualidad y el derrumbamiento conjunto de su estructura y superestructura política, es lo que permite la liberación de su pueblo. La penúltima plaga fue la oscuridad, el dios del pueblo israelí oculta el Sol tres días, esas tinieblas pretenden mostrar la superioridad de Yavé ante el dios Ra (el Sol) que los egipcios veneraban. El faraón a pesar de tener un pueblo devastado, sigue negando la libertad al pueblo israelí con todo lo que le pertenece y Yavé da el golpe final: la última plaga fue la muerte de todos los primogénitos egipcios. Con ese último acto de devastación divina logran liberar al pueblo israelí de su subordinación; la violencia, sangre, dolor, muerte y destrucción, parecen ser las condiciones de posibilidad para el cambio y el costo perpetuo de la Revolución y las transformaciones sociales.

La pata de la mesa que se quema y que representa al zarzal bíblico no se puede pensar de manera unilineal; puede ser una metáfora de la abolición de la esclavitud, y podemos interpretarlo como una analogía a la primera fase marxista de la revolución socialista: la

revolución burguesa. Por otro lado podemos interpretar la noción de liberación desde la teoría de la Revolución Permanente trotskista, en dónde no es necesario pasar por la etapa de la revolución burguesa para forjar un régimen socialista. Esta metáfora de Moisés podemos interpretarla bajo la lógica teológica que soporta los ideales de la revolución proletaria y equiparar la tierra libre y de abundancia que Dios promete al pueblo israelí como una metáfora del paraíso terrenal que promete el triunfo del comunismo siempre y cuando se cumpla un requisito previo, la violencia renovadora tomada por mano propia.

Otro aspecto importante que no debemos pasar por alto es que en la versión judía y la versión católica de la biblia cambia el nombre de Dios, y Vlady, en su descripción de obra elige el nombre de Yavé; nombre de Dios que se identifica con la narrativa religiosa del pueblo judío. son estas claves las que nos permiten entender como se forja el simbolismo de este pintor y la metafísica que sostiene su teoría de la revolución socialista.



Figura 40: Frida Kahlo, *Mesa herida*, Óleo sobre lienzo, 122 x 244 cm, ubicación desconocida.

Otra pata de la mesa está representada como una pierna humana, la imagen es antropomorfa y esto también es una característica común en la pintura surrealista. Es posible que esta iconografía de la pata de mesa con pies remita a la obra *Wounded Table* o *Mesa Herida* (fig. 40) de la pintora mexicana Frida Kahlo¹²². La escena de Frida es una re-figuración mimética

¹²² V Jean Guy Rens, *op.cit.* p. 67. Vlady mantuvo un cercano contacto con las pintoras Frida Kahlo, Remedios Varo, Alicia Rahon y Leonora Carrington; ésta última tuvo vital importancia en la obra vladiana ya que enseña a Vlady a hacerla ténpera con la que los artistas cubren el lienzo para pintar y con esto Vlady descubre el carácter artesanal de preparar sus pinturas.

de la última cena de Leonardo da Vinci, sólo que en este caso en lugar de reflejar la traición religiosa refleja la traición amorosa de Diego al engañarla con su hermana Cristina, él es el Judas de la composición. La mesa de Frida tiene todas sus patas representadas como piernas y pies humanos que nos remiten a la deformidad que tenía Frida en los pies (debido al accidente que tuvo). Es probable que Vlady tenga una fijación emotiva con esta figura que solo se puede explicar en relación a la historia de la muerte de su padre.

En la parte superior izquierda de la pintura, sobre la pata de la mesa que se representa como una pierna y un pie, se encuentra un libro de pasta gruesa de color negro. El libro está abierto y las hojas color blanco mármol se distribuyen como un abanico, parecen alas extendidas de un ave; de ellas salen unos zapatos con las suelas agujeradas por el uso. Son los pies de su padre: aquí una desgarradora y bellísima imagen de Julián Gorkin quien nos narra el último día de vida Víctor Serge, habiéndolo visto unas horas antes de su muerte. Este texto muestra el potencial catártico y emotivo de la iconografía del libro con pies que simboliza la muerte de padre de Vlady y da cuenta del porqué decide representarlo en varias de sus obras bajo esta figura.

“Hacia las diez de la noche me separé de él en una calle céntrica. Me dio un vigoroso apretón de manos. Fue a ver a su hijo Vlady y no lo encontró (Vlady: excelente dibujante y pintor, cuya admiración por su padre crece con el tiempo). Se sintió desfallecer en medio de la calle; requirió un taxi, tomó asiento en el interior y no pudo ni tan solo dar una dirección: quedó muerto en el acto. El chofer llevó el cadáver del desconocido a un puesto de policía. Allí lo encontramos pasada la medianoche. En una estancia desnuda y miserable, de muros grises, estaba tendido, la espalda sobre una vieja mesa de operaciones mostrando las suelas agujeradas, una de ellas completamente gastada, una camisa de obrero...Una tira de tela cerraba su boca, esa boca a la que todas las tiranías del siglo no habían podido callar. Podría haber parecido un vagabundo recogido por caridad. ¿Acaso no había sido un eterno vagabundo de la vida y de un ideal? Su rostro aún tenía impresa una ironía amarga, una expresión de protesta, la última protesta de Víctor Serge, de un hombre que, durante toda su vida, había protestado contra las injusticias humanas¹²³.

¹²³ Julián Gorkin. “La Muerte en México de Víctor Serge”. <http://www.marxists.org/espanol/gorkin/1957-serge.htm> [consultado el 14 julio de 2014].

En el sotocoro de la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada representa Vlady a los libros de la biblioteca entrando al recinto arquitectónico, los libros “vuelan como pájaros o mariposas”¹²⁴, hay dos lectores de periódico unidos desde la información que contienen los textos, es “la noticia feroz, la crueldad de la vida”¹²⁵ es lo que une a las mentes de los hombres. En la parte inferior izquierda hay un libro apuñalado por la censura soviética, es el Doctor Zivago de Pasternak. Del lado superior izquierdo está la iconografía de un libro rojo del cual salen unos zapatos agujerados. La única diferencia con la pintura del *Tríptico Trotskiano* es el color del libro, pero el tema y el discurso es el mismo. En *El Instante*, Vlady reivindica a su padre con el color del anarquismo y en la biblioteca con el color del comunismo, es un juego discursivo para que se reconozca el papel histórico de su padre. Pero la carga emotiva que contiene la imagen y el valor ético que le imprime a la representación de Víctor Serge es muy conmovedora.

Podemos pensar que Vlady decide representar los pies y zapatos como un proceso catártico y redentor personal, el pintor ruso-mexicano tiene una obsesión con los pies desde que esta imagen se implantó como cicatriz abierta en su mente. La pata de esta mesa y el libro son la representación de su propio dolor, es reconocer que el trabajo revolucionario y literario de su padre, y sus propias obras de arte (a pesar de su gran valor para la Historia y la cultura) no pudieron solucionar la miseria material de su padre mientras vivió (su situación económica venida a más y el reconocimiento como artista de Vlady, llegará muchos años después de la muerte de Serge), es reconocer la lógica del capital desde el aplastamiento de su propia existencia y mostrar con crueldad y firmeza el sufrimiento que provoca. Esta imagen es la lucha de clases que él mismo soportó y sobrevivió; es el horror obsesivo de intentar acceder a un estatus socioeconómico para poder mantener una vida digna pero no desde la visión pequeñoburguesa, Serge intentó expandir la lucha revolucionaria por esa igualdad material entre los hombres y murió en la miseria intentando defender sus ideales e intentando expandir las ideas y actividades sobre las cuales se levanta y se vive el concepto de revolución (que no

¹²⁴ Vlady, *Las Revoluciones y los Elementos*, op.cit., p. 14.

¹²⁵ *Ibidem*. p. 15.

es la extensión de la pobreza, sino la repartición de las riquezas materiales sin privilegios de unos sobre otros). El libro con zapatos de suela roída, a su vez, reflejan que la convicción firme en el movimiento revolucionario es la más grande de las fuerzas que puede sostener a un ser humano, al revolucionario profesional no le importa la fama, la pose o la miseria material de su propia vida mientras pueda llevar en sus actos un mundo nuevo para los demás, el revolucionario vive bajo sus convicciones y si es necesario muere por ellas, la imagen es pedagógica.

Además la imagen llena al revolucionario de ese sacrificio mesiánico. El libro representa la fe en la humanidad, es la espiritualidad de los hombres que luchan por transformar el destino de la humanidad, dejando de lado los beneficios personales por forjar un mundo diferente. Ésta idea se materializa para Vlady en su padre “Él murió con los zapatos agujerados. No era un hombre ni negligente ni bohemio. Usaba traje de tres piezas, era muy educado, las manos bellísimas. En su vida jamás pronunció una mala palabra, y vivió entre presidiarios, en las cárceles, en los campos de concentración”¹²⁶ (fig. 41). Serge vivió en la pobreza absoluta a

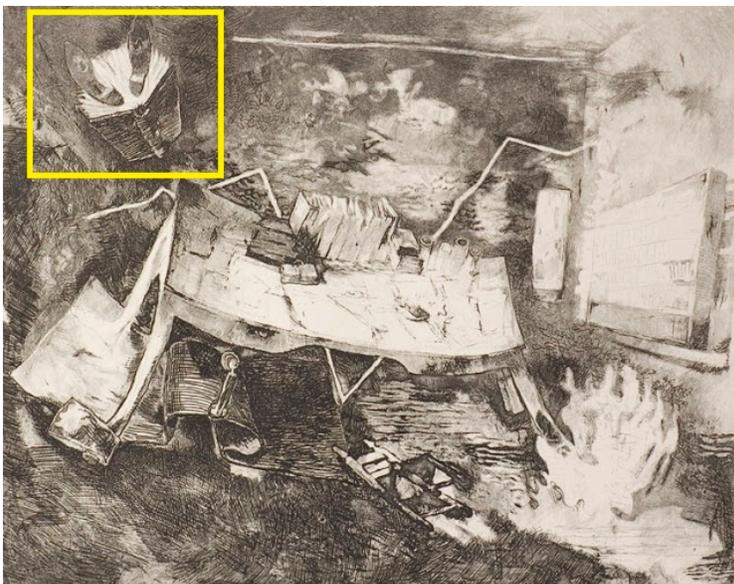


Figura 41: Vlady, *El Instante*, s/f, aguafuerte sobre papel, 37 x 44cm.

pesar de haber escrito más de 20 libros, y de haber consagrado su vida entera a los ideales de “La revolución rusa, que es también una revolución espiritual. De una espiritualidad muy cristiana, alma adentro. A pesar de todo”¹²⁷.

La tercera pata de la mesa que describiré está representada por un hacha, para Vlady éste elemento simboliza la ortodoxia y la innegable violencia de la

¹²⁶ *Ídem*. p. 15.

¹²⁷ *Ídem*. p. 36.

teoría marxista. Es un elemento recurrente en Vlady y lo utiliza para representar en abstracto al bolchevique; hombres que tienen en lugar de brazos hachas y alas en vez de pies. El hacha, en esta ocasión se presenta en esta mesa bajo el mismo simbolismo de los bolcheviques de los murales de la biblioteca.

En la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada hay un panel en el muro poniente que está dedicado a La Revolución Rusa, es una escena fantástica. Los personajes sobrevuelan en el aire de la libertad. Hay una bandera roja pisoteada por el socialismo burocrático, y del lado derecho inferior del panel, renace desde el fuego la bandera del nuevo socialismo, a ésta última la sujeta un hombre que apenas se está construyendo a sí mismo, es el hombre que renace desde las vejaciones de su Historia, es el mesías que ha tomado la fuerza de su pasado para poder prometer una revolución permanente al futuro. Sobre esta imagen hay un hombre-demonio que a la vez alza su vuelo como ángel, el personaje está pintado en color rojo; en lugar de brazos tiene hachas y en vez de pies tiene alas, es el bolchevique cristalizado en su ‘momento de peligro’ representa la posibilidad de transformación y la contingencia de degeneración al mismo tiempo, es una imagen dialéctica, es un ángel y a la vez un demonio, es la lucha interna del hombre es el dilema del revolucionario, un péndulo que oscila entre las posibilidades del albedrío. Vlady explica “mi reproche es que siempre hemos sido demasiado torpes, primitivos. Hacer la Revolución socialista del mundo... Hay que comprender que es una locura ¡el reino de los cielos en la tierra!”¹²⁸

El bolchevique que pinta Vlady es el encargado de devolvernos al paraíso, sus brazos-hachas son el símbolo de la violencia destructora y a la vez creativa, sostienen el designio de la muerte y el renacimiento, es el exterminio del mal a costa de lo que sea, incluso de la barbarie; esa es la ortodoxia marxista, y a pesar de ello la revolución sólo se sostiene en las armas. El bolchevique es el mesías “viene a poner orden en el desorden. Crea a partir de la libertad una sociedad distinta. Suprime la propiedad”¹²⁹. Esa es la función discursiva que encontramos en la representación de pata de la mesa de Trotsky que es representada por un hacha.

¹²⁸ *Ídem.* p. 39.

¹²⁹ *Ídem.* p. 39.



Figura 42: Vlady, *La Revolución Rusa*, fragmento del mural *Las Revoluciones y los Elementos*, 1972-1982, óleo y temple sobre tela, 2000m².

Pero la imagen no contiene un discurso unilineal, también la representa como “el hacha de nuestra barbarie revolucionaria. ¡La Rusa!”¹³⁰. Es la ortodoxia que fractura la posibilidad de cambio y que propició la degeneración del partido y del bolchevismo hace casi un siglo, es la posibilidad latente de traición al movimiento revolucionario. Junto a los pies de Serge, en el

¹³⁰ Vlady, *Tríptico Trotskiano*, *op.cit.*

sotocoro del mural, hay otra representación simbólica del bolchevique. Ésta vez lo presenta como un tarugo de madera, una cabeza cuadrada que tiene por sombrero un libro rojo abierto sobre su cabeza, sus brazos siguen siendo hachas, para Vlady las cabezas cúbicas representan “nuestra imbecilidad, nuestra limitación”¹³¹ sobre esa cabeza pone un libro abierto (libro rojo) pero el contenido del objeto no se encuentra dentro de la mente, solo sobre sus cabezas cuadradas, a una mente cerrada no entran más que los ecos de las palabras. Eso disuelve la fuerza renovadora que contiene el bolchevique pero a su vez le da una fuerza inigualable por la fuerza de su voluntad. Éste bolchevique representa a los “hombres que hacen la revolución a como dé lugar con la máxima violencia y, también, la máxima honestidad moral”¹³².

Esa pata-hacha es la representación simbólica del bolchevique en *El Instante*. Es la dualidad de fuerzas irreconciliables que contiene en sí misma la Revolución, son sus contradicciones internas, y por lo tanto su lógica dialéctica. Vlady sostiene la metáfora del hacha exponiendo a esa mesa-herramienta como uno de los pilares que soportan el trabajo que desarrollaba Trotsky en esa mesa. Esa figura representa la posibilidad de renovación a través del papel de revolucionario profesional, y a su vez, lo que provocó la degeneración del régimen socialista soviético, es la muerte de la revolución por su propia mano, la serpiente que se devora a sí misma. Es importante hacer notar que las hachas fueron un símbolo emblemático para el régimen fascista de Mussolini en Italia, cabe mencionar que hay algo una visión crítica del pintor al representar a los revolucionarios rusos con un hacha, vemos que en uno de los bocetos de los cuadernos de trabajo, Vlady dibujó el faz de los líctores y considero que esta interpretación de un símbolo tampoco es tan inocente, incluso Víctor Serge comparó el régimen soviético con el fascista en sus obras. Esta imagen de la revolución terminando consigo misma desde el interior es desarrollada en algunos grabados donde los temas son el eterno retorno con el símbolo del uróboros (fig. 43) y el tema mitológico de Prometeo (fig. 44); que en la versión vladiana se presenta como un hombre con cabeza de águila y es él mismo es quien devora sus entrañas.

¹³¹ Vlady, *Las Revoluciones y sus Elementos*, op.cit, p. 28.

¹³² *Ibidem*, p. 19.

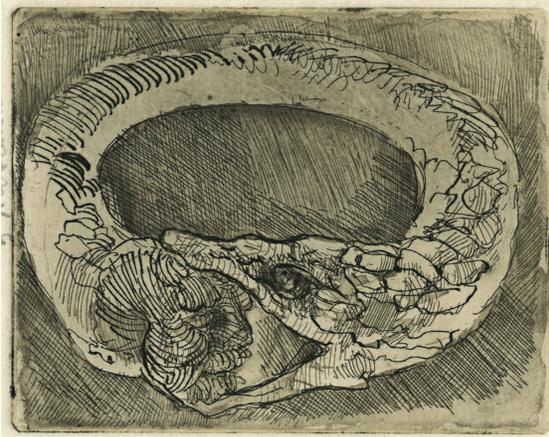


Figura 43: Vlady, *Cabeza mordeándose la cola I*, 1986, aguafuerte sobre papel, 11 x 10 cm



Figura 44: Vlady, *Prometeo*, 1984, aguafuerte sobre papel, 16.7 x 21.8 cm.

La última pata de la mesa se muestra tan cruda como la realidad, el vacío de alguna representación alegórica, logra cargarse de sentido bajo el contexto materialista. La mesa es lo que es, y su función simbólica y espiritual reside en su función material y concreta; es la mesa de trabajo de Trotsky y sostiene su importancia desde su función, la espiritualidad que el artista advierte al elegirla como el punto central del tercer panel del tríptico. Esa mesa no sólo resguarda la imagen de Trotsky como el revolucionario del exilio, también resguarda su trabajo y sangre derramados; simboliza el fin de la era revolucionaria del siglo pasado sellando el pacto histórico con la obra maestra del crimen estalinista.

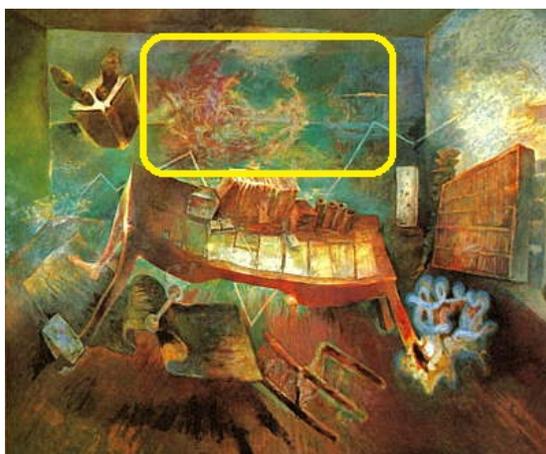


Figura 45

Debajo de la mesa está un tapete, la silla de Trotsky está levitando sobre el piso de madera y recuerda por sus colores y forma a la silla del *Cuarto Amarillo*¹³³ de Van Gogh es una caída eterna porque está contenida en el patrón de movimiento cristalizado en el instante preciso.

En la parte superior de la obra hay un entramado luminoso de pintura, azul, amarilla, verde, naranja (fig. 45). Es una imagen fantástica de luz

¹³³Vincent van Gogh, *La habitación de Van Gogh en Arles*, 1889, óleo sobre lienzo, 57,5x74 cm.(Musée d'Orsay)



Figura 46: Leonora Carrington, *El mundo mágico de los mayas*, 1964, Museo Nacional de Antropología e Historia. 2 x 4.3 m.

fría que indica agua. Hay una nave o balsa que se representa con la forma de un animal fantástico a la manera de Leonora Carrington en su obra “El mundo mágico de los mayas” (fig. 46), donde vemos a una especie de serpiente o dragón verde que se asemeja formalmente a la balsa de Vlady.

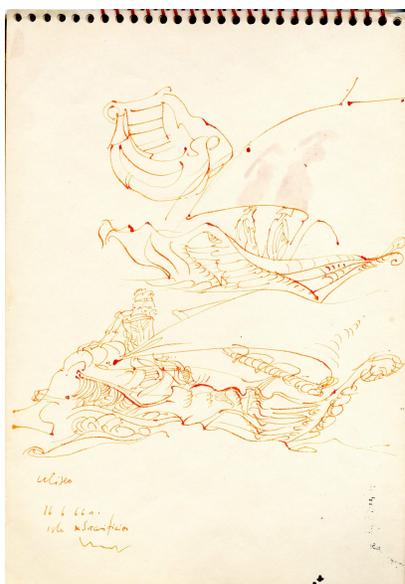


Figura 47: Vlady, cuaderno 62, *Ulises*, tinta sobre papel, 16 junio de 1966, 23.4x33.7

Según el pintor “El fondo es cielo, y mar, donde L.D. pidió se arrojaran sus cenizas, como lo pidió Marx. Natalia no le hizo”¹³⁴ por lo tanto la imagen nos está hablando de la muerte, la imagen nos lleva a pensar de inmediato a la balsa de Caronte que según la mitología griega se encargaba de cruzar a las almas errantes de los recién fallecidos hasta el Hades. Pero buscando en los cuadernos podemos observar que esta figura tiene su fuente en la barca que transporta al protagonista de la Odisea en sus aventuras; he rastreado ese navío bajo el título “Ulises” desde el cuaderno 62 (fig. 47). Ese navío implica el fin de la saga, vislumbrando en su historia una posibilidad de transformación, en otro boceto del cuaderno 55 (fig. 48). Vlady muestra el proceso de transformación del mundo como un ciclo de vida, muerte y

¹³⁴ Vlady, *Tríptico Trotskiano*, *op.cit.*

trascendencia, la revolución o la nueva vida es representada por el eclipse, donde el sol o la luna pondrían imperar, luego viene la traición representada por el golpe de piolet y la iconografía del Kremlin, después la figura del subyacente que trasciende histórica y espiritualmente con ayuda de la barca de Ulises y regresándonos al inicio y conformando “El ciclo completo”. Esta zona está pintada con un preciosismo inigualable, la imagen de la barca o animal que mencioné nos remite a un ave fénix, es como si Trotsky fuese a renacer de las cenizas de su historia.

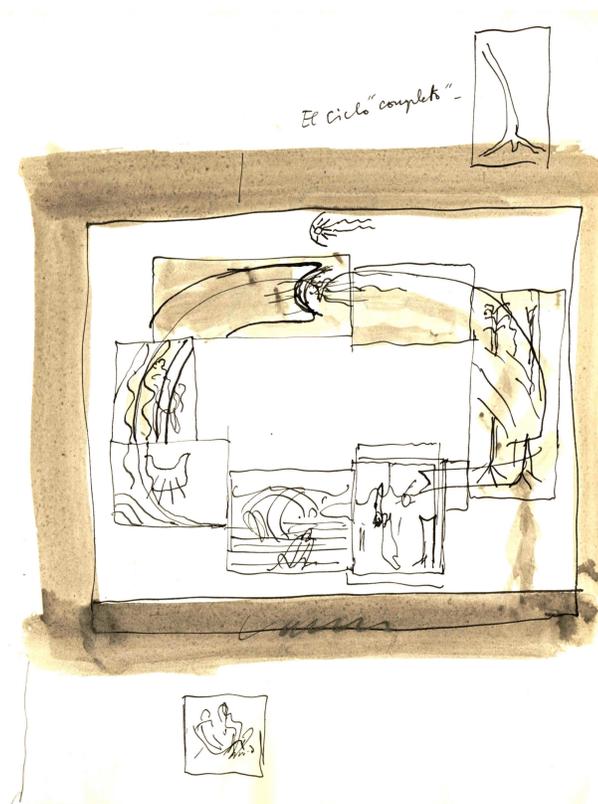


Figura 48: Vlady, Cuaderno 55, *El ciclo completo*, 1965, tinta sobre papel 28 x 21.7 cm.

Del lado derecho de la obra hay un librero que también sobrevuela el lienzo, detrás de él sale una figura de tres mandíbulas y tres sombreros que representa al Calibán. Esta figura viene de la obra *La Tempestad* de William Shakespeare y en el siglo veinte dicho ser monstruoso se condensó como el arquetipo de las clases oprimidas y explotadas “una figura que no puede

pintar, ni quitarla tampoco; un calibán ¿es como la realidad!”¹³⁵. El artista ve una dualidad en el personaje shakespeariano Calibán y tiene una forma específica de representar al que representa el bien y al que representa el mal. El que representa a la clase obrera (el buen salvaje) (fig. 49) que es un hombre feo y deforme que camina en cuatro patas queriendo mostrar que dicho personaje sólo es una consecuencia de su forma material de existencia. Y del lado negativo a quien representa como un cráneo con tres mandíbulas y que simbólicamente sería la contra revolución (la maldad) y particularmente a Ramón Mercader (fig. 50), ya que en la obra de Shakespeare, el Calibán le propone a Esteban terminar con la vida de Próspero hundiendo un clavo en su cabeza y hacerlo reinar en la isla.



Figura 49: Vlady, fragmento del mural *Las Revoluciones y los Elementos*, 1972-1982, fresco, 2000m².



Figura 50: Vlady, fragmento del mural *Las Revoluciones y los Elementos*, 1972-1982, fresco, 2000m².

Además de esta relación entre los asesinatos de Próspero y de Trotsky, Vlady relaciona la historia de *La Tempestad* con la de la Revolución Rusa. La historia de esta comedia trágica es sobre la traición que Alfonso ejerce contra Próspero, este último a pesar de ser el legítimo heredero del trono de Nápoles, pierde todo y lo exilian con su hija en una isla, al paso de una docena de años el personaje de esta historia planea su venganza. Próspero además es un mago y el usurpador Alfonso navega cerca de la isla que habita Próspero. Con ayuda de sus poderes lleva una tempestad al barco del traidor y naufraga. Próspero tiene como esclavo a Ariel, un dios del viento y a Calibán un ser monstruoso. Aquí también podemos encontrar ciertos puntos

¹³⁵ Vlady, *Tríptico Trotskiano*, *op.cit.*

de semejanza entre la historia de Shakespeare y el exilio político de Trotsky. Además, como hemos visto en la narración de los otros paneles del tríptico, Vlady dota de cualidades mágicas a Trotsky y mira en las palabras contra Stalin y en la defensa de la Revolución la magia profética que nos hereda históricamente, nuestro pintor convierte a Trotsky en Próspero al final de la zaga, y bajo esta premisa ambos abandonarían la idea de la venganza y triunfarían pese a todo.

Finalmente una especie de rayo atraviesa toda la escena, y esta figura es la clave para descifrar el título y el sentido original que dio Vlady a esta la pieza, es la fuente en la cual se basó y lo que dio un peso a su obra. Entre los libros de la biblioteca de la casa de Cuernavaca del pintor se encuentran los tomos completos de la *Historia del Arte* de Elie Faure, es una historia del arte con un enfoque materialista y también contiene una visión mística del arte, donde el espíritu de las épocas y los hombres se han quedado cristalizados en la materia artística a través de los siglos. En el tomo dedicado al arte del Renacimiento hay una descripción que nos permite entender qué es *El Instante* para Vlady “Es el instante prodigioso en que la certidumbre de vivir lo absoluto y de detenerlo en nuestras almas levanta a todo un pueblo en el espacio de un relámpago entre dos sombras, sin que se de cuenta ni siquiera el dios confuso que lo habita. Es el instante extraordinario en que el individuo se difumina, en que todos los seres que integran la multitud reaccionan al mismo tiempo, cara a cara con las fuerzas del exterior, donde grandes edificios salen repentinamente de la tierra, deseados por todos, contruidos por todos, subordinando a su función social todas las expresiones aisladas, por medio de las cuales los hombres intentaban aún en la víspera definirse por separado.”¹³⁶ por lo tanto el instante es ese relámpago que atraviesa la obra de Vlady, y que representa una especie de síntesis emotiva, un instante donde confluyen la historia del mundo, la del artista y la del espectador para otorgarnos un momento de certeza absoluta.

La espiritualidad, la trascendencia, la astucia, la historia y la pintura se ven entrelazadas en los diversos símbolos que a lo largo del tríptico nos han hecho exacerbar nuestras emociones y mirada. El Tríptico Trotskiano contiene un sinfín de elementos dignos de estudiarse, el artista

¹³⁶ Elie Faure, *Arte del Renacimiento*, Editorial Hermes, 1972, pp. 10-11.

pinta maravillosamente logrando efectos visuales que sólo puede proporcionar mirar frente a frente su pintura, la cual sin bastidores yace aún en la bodega de un museo.

Conclusiones

El Tríptico Trotskiano es una estampa del siglo XX y narra la gran derrota de la Revolución Rusa como eje de la revolución socialista del mundo. La narrativa que elige Vlady para esta pieza es el fin de una era que estaba llena de posibilidades y esperanzas; entre estos mundos desaparecidos nos encontramos de frente con la revolución y la traición que sufrió. Vlady permite reencontrarnos con la actividad revolucionaria del pasado y tomar el curso de la Historia en nuestras manos, y aunque parece cada vez más complejo tomar responsabilidad en el destino de la humanidad, su obra nos permite vislumbrarnos a nosotros mismos como el nuevo revolucionario que está formándose y que logrará finalmente vencer al inagotable enemigo.

Vlady nos pone en el centro del círculo narrativo de su historia como la mujer o el hombre destinados a hacer la revolución y crear un nuevo mundo, él nos hace herederos del porvenir revolucionario y de su propia tragedia, nos liga emocionalmente a un evento histórico y nos arroja al mundo que habitamos para que solo nos queden las ganas de destruirlo y recomponerlo bajo un mesianismo secularizado y revolucionario que esté anclado a una idea de la verdad histórica y la justicia humana. El Tríptico Trotskiano es una de las obras de arte que narra nuestra historia, la historia del mundo, de los vencidos, de la mayoría de nosotros (sus espectadores y mis lectores) y es por eso que duele tanto. Sentir hambre, salir de la casa y ver niños en la calle, una ecología destrozada y un porvenir que es un fracaso certero de antemano, la lucha de clases se vive y no está como un concepto de libros. Esta historia apunta a la historia que nos gestó y nos desgarró la conciencia, la mirada y la sensibilidad, porque vemos una posibilidad apagada del mundo (creamos o no en los ideales revolucionarios, el mundo después de la revolución parecía un mundo mejor).

Esta pieza de arte nos muestra con claridad como el futuro se nos destruyó hace un par de décadas, Vlady apunta que la única posibilidad concreta de transformación del mundo reside en el pasado glorioso que nunca ocurrió, la obra nos extiende la sensación del renacer de la esperanza y nos muestra las vías para intentar liberarnos, es didáctica, pero exige un gran

esfuerzo de su interlocutor para que su narrativa pueda atravesar nuestra sensibilidad y generar ideas.

Vlady intuye que las piezas del discurso materialista están ligadas y nutridas de imágenes simbólicas y con una carga discursiva que reside en sus fuentes hagiográficas. Esta pieza puede ser definida como la síntesis de los ideales más importantes en la obra de Vlady. El Tríptico Trotskiano va desde la revolución hasta la forma de pintar, en esta pieza enuncia las técnicas y formas por las cuales pasa el pintor antes de llegar a un estilo único e inconfundible, el tríptico, es un recorrido por su pasado y logra atarlo a nuestra historia a través las técnicas y formas que lo llevan a perfeccionar su pintura utilizando el óleo y temple. La obra es la cartografía de un proceso histórico fallido y si uno se fija en los detalles encuentra la cosmografía que sostiene al mapa a través del cual Vlady observó este proceso.

Por supuesto que mi lectura de esta pieza tiene un sentido diferente al que buscaba el artista, pero no por esto es incorrecto o se contrapone con las ideas del pintor, yo solo matizo un poco la carga mística para dotarla de un sentido político, y desmantelo el discurso oculto en todo el halo esotérico que tenemos en su obra, pero no hay que olvidar que estas piezas están originadas en la mística rusa y en la noción de espiritualidad que –en artistas rusos como Kandinsky- subyace en los ideales de su creación artística. A diferencia del grueso de los artistas mexicanos Vlady propone una narrativa esotérica que va en primer plano y lo que viene oculto es el trazo político, ya que el verdadero iniciado para el pintor es quien logre atar las ideas espirituales con las revolucionarias sin hacer una escisión entre ellas. Esta investigación pretende desmantelar a la forma de Benjamin lo que ocurre simbólicamente con sus piezas, Vlady (como el grueso de los materialistas de esa época) sigue pensando en un mesianismo místico y que conlleva la idea de divinidad; no religiosa, pero tampoco plenamente secularizada, y esto se hace más notorio en los últimos años de la vida del pintor, quien aseguraba mantener conversaciones con Dios a pesar de decirse completamente ateo.

Vlady trabajó con mucho cuidado cada figura que representó en los paneles del tríptico y puso mucha atención en los materiales y la forma en la cual pinta, su idea del arte no puede desligarse de su papel como materialista histórico dialéctico; y esto, se refleja en sus piezas

por ello el discurso visual de las técnicas que utiliza es completamente importante y nos cuenta una historia simbólica desde su concreción. Las obras de arte para Vlady deben perdurar por siglos sin transformar su color y forma, si trasladamos esta forma de pintar como si fuera la pintura misma un discurso simbólico nos daremos cuenta que la idea principal es hacer perdurar la imagen espiritual que defiende de la Revolución Rusa, para Vlady la técnica lo es todo, porque le permitirá traspasar las épocas y hablar de la espiritualidad e incorruptibilidad revolucionarias aún después de su muerte o de la muerte de toda una generación o del fin de todo un proceso radical. Sabe que su obra será un documento del materialismo histórico y dialéctico, que su pintura revelará los secretos del espíritu que guió a todos estos hombres y mujeres que pretendían salvar al mundo transformándolo. Y sabe que como documento que contiene la sensibilidad de todo un proceso histórico y como objeto de visibilidad por su cualidad estética es donde residen las posibilidades de encender la llama revolucionaria en quien lo observe. Es por ello que para Vlady la técnica que utiliza es potencia pura. Lo que él llama técnica veneciana es en sí misma una narrativa completa que nos habla simbólicamente del papel que Vlady piensa que debe tener la revolución en los siglos posteriores al XX.

También he dejado un par de cosas fuera de este trabajo, no por desgana, desinterés, ni porque no hayan sido investigados, sino porque hubiese tardado mucho más tiempo y era menester mi titulación, planeo escribir lo que falte y poder atar así la narrativa entre los tres paneles. Claro que existe la posibilidad de que algo se haya escapado de mi mirada e investigación y por lo mismo planeo seguir indagando sobre estas complejas piezas.

Una de las cosas más fundamentales de la obra que tuvieron que quedar fuera de mi análisis, es el simbolismo que reside en una pieza que se encuentra en una narrativa dividida en tres partes y las conexiones que esto tiene con el concepto de trinidad y la implicación simbólica que esta figura tiene en la narrativa de cada panel (tanto individualmente como en conjunto).

Esta pieza me conmovió profundamente y erotizó mi sensibilidad ocular e histórica, la obra es completamente provocadora. A veces me emocionaba, a veces me entristecía, otras veces me llenaba de ira contra el mundo, otras tantas quedaba extática ante su belleza, pero siempre me

genera algo nuevo el enfrentarme a ella, siempre hay algo en sus colores y formas que me atrapa. Lo que hace arte al arte es esta cualidad de espejo, yo miraba la obra y veía mi historia, nuestra historia, la fracturada vida de Vlady y de los revolucionarios del siglo XX, el arte hace mimesis de la vida humana pero vuelve ella. Nos configuramos en la conmoción o perdemos la razón en un vértigo kantiano que no halla retorno. Afortunadamente yo pude contener la locura ante ese vértigo de la experiencia estética, y el retorno de esa breve locura de la que escapé, es el presente análisis. Até la conmoción con la razón, y pude por un breve momento ver la totalidad del objeto sin poder atraparlo con estas letras. Quizás tarde años en dejar de escribir sobre la pieza, quizá siempre regrese a ella, pero hoy por hoy me siento completamente comprometida con el futuro de esta obra de arte, su conservación, exposición y difusión.

Considero que es inminente que esta pieza salga nuevamente a las salas de los museos, pero no sólo lo digo desde mi subjetividad, sugiero esto con cada palabra de esta investigación que la pieza tiene un valor histórico, político, simbólico, técnico, estético que merece regresar a donde pertenece; a los ojos de sus espectadores, que para Vlady además representan la posibilidad de ese renacer de los ideales revolucionarios. Esta obra centra el discurso en quien la observa, somos el protagonista de esta saga mesiánica y cuando está en bodega toda su potencia es sepultada.

La obra de Vlady promete transformarnos y le da al mundo la esperanza de redención histórica que ya nos resulta tan lejana, es probable que esta investigación sea lo más peligroso que le ocurra a la pieza, ya que nadie quiere hablar sobre revolución socialista en estos días y menos llevar la idea a un museo, prefieren el performance (la simulación de lo político), la crítica materialista sin acción, o el arte de izquierda que no lleva sino a la estetización de la acción política. El consuelo es que en mis letras también reside la posibilidad de salvación discursiva sobre el sentido que Vlady arrojó de los ideales revolucionarios, mis letras pretenden iniciar al ojo neófito y dotar de multiplicidad de significados cada panel y a su conjunto, sin que su obra sea explicada como el resto del arte de segunda mitad del siglo XX; en donde la política solo es un pretexto para lo estético y no hay propuesta, solo crítica. No,

Vlady hace de su obra una pedagogía revolucionaria a la forma del marxismo ortodoxo y leerla bajo esta idea es lo que logrará conservar la fuerza de su discurso. La posibilidad de regresar esta pieza a las salas de los museos y hacerlo bajo esta mirada (la mirada aún moderna de los ideales revolucionarios) será entonces un acto revolucionario en sí mismo, potencia pura de transformación social y un pasado redimido que nos mostrará más de lo que hallamos oculto tras la memoria abatida que nos plasma el pintor. La historia esta obra de arte con las instituciones, reproduce simbólicamente la historia que nos cuenta el pintor. Espero (con esperanza) que esta investigación sirva para sacar a la pieza a exposición, y uno nunca sabe, tal vez la estética sea el medio por el cual la revolución tome la fuerza (emotiva y subjetiva) necesaria para volver a ser.

Reitero mi agradecimiento con Renato González (el director de mi tesis) con Claudio y con todos mis lectores. Cada error de esta tesis recae únicamente en mí y cada acierto es compartido con todos los que me ayudaron a integrar esta investigación.

Cronología

1920: Nace Vlady en San Petersburgo

1933: Víctor Serge y Vlady son confinados al destierro en los campos de concentración en Oremburgo

1936: Salen del campo de concentración gracias a una campaña que se hace en Francia para su liberación

1936-1941: Sale del destierro la familia Kibalchich Russakova, se dirigen a Bélgica y luego a Paris, ahí es donde Vlady se da cuenta de que consagrará su vida a la pintura.

1941-1942: La ocupación nazi entra a Francia y Serge y Vlady se ven obligados a huir. Luiba queda confinada en una clínica mental en Francia de la cual jamás podrá salir, jamás recuperará la cordura que generó en ella la persecución estalinista.

1943: Llega a México y establece su vida con su padre en la capital del país.

1945: Empieza a realizar exposiciones individuales y colectivas en Santa Bárbara Art Museum En California, Viviant Paris en Francia, Museo de Arte Moderno en México, Wodington Gallerie en Montreal, etc.

1947: Muere Víctor Serge. Se casa con Isabel Díaz Fabela accediendo así la nacionalidad mexicana.

1949: Se nacionaliza mexicano.

1949: Hace un viaje de estudio a Holanda, Bélgica, España, Italia, Inglaterra, Yugoslavia y regresa a Francia. Conoce el libro de Max Doerner sobre los materiales y técnicas de pintura, este viaje es el redescubrimiento del arte y la confirmación de la materialidad de sus obras, esto marca toda su pintura posterior.

1950-1961: Es seleccionado para participar en la Bienal de Paris, en la Bienal de Sao Paolo, la IV de Tokio y la Bienal de Córdoba en Argentina. En 1952 abre la Galería Prisse.

1964-1965: Viaja nuevamente con fines de estudio a Europa.

1966: La embajada de Francia en México le concede la Beca Especial de Arte y se dedica a la litografía en Paris.

1967: Inicia el primer panel del Tríptico Trotskiano; la Magiografía Bolchevique, tardará 14 años en terminar toda la saga. Participa en la exposición Homenaje a Boccaccio en Certaldo, Italia.

1968: Le otorgan beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation y se va poco más de un año a Nueva York.

1969: Tercer viaje a Europa, visita Bélgica, Francia y Portugal.

1971: Obtiene premio del Salón Anual de la Plástica Mexicana

1972: El gobierno de Echeverría lo invita a pintar murales el Palacio Nacional y él pide que su obra pueda ser realizada en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. La respuesta es favorable.

1973: Trabaja en los bocetos que servirán de base para pintar el Oratorio San Felipe Neri. Empieza a pintar el segundo panel del Tríptico Trotskiano; La Casa o Viena 19.

1974: Inicia a pintar en la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada

1981: Empieza a pintar El Instante, último panel del Tríptico Trotskiano.

1982: Termina de pintar los 2000 metros cuadrados del pintura mural y paneles de óleo sobre temple de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

1987: El Gobierno Nicaragüense le invita a pintar los cuadros de Palacio Nacional de la Revolución en la Cuidad de Managua.

1993: El Museo de Culiacán en Sinaloa le encarga El Ocaso y la Alborada.

1994: Expone cuatro obras monumentales en la Secretaría de Gobernación (Luces y Obscuridad -cuadro que actualmente ya no existe-, Violencias Franternas, Descendimiento y Ascención, y Huellas y Pasado) pero por razones políticas de la obra y por el apoyo y simpatía que Vlady a la rebelión Zapatista, Patrocinio González Garrido ordena que sus obras sean retiradas en un acto autoritario y represivo a la expresión, esto ocasiona la respuesta de Vlady en al menos 5 artículos de periódico.

1995-2000: Pinta con óleo y temple sobre tela la obra: "Tatic" El obispo Samuel Ruiz.

2004: Vlady decide donar su obra al INBA

2005: El jueves 21 de Juilo a las 19:10 muere rodeado de sus obras en Cuernavaca a causa de un tumor en el cerebro, en su féretro se cuelga un estandarte de la cuarta internacional.

Bibliografía

Dugrand Alain, *Trotsky. México 1937-1940, Siglo XXI, 1992, México*

Faure Elie, *Arte del Renacimiento*, Editorial Hermes, 1972.

Fuentes Carlos, *El mundo de José Luis Cuevas*, Misrachi, 1969.

Garambella José Ramón, “El grito de Trotsky: Ramón Mercader, el asesino de un mito”. Debate. 2007.

González Mello Renato , *La Máquina de Pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y Cadáveres*. México, UNAM, IIE, 2008.

Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos, ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, 1955.

Rens Jean Guy, *Vlady. De la revolución al renacimiento*, Siglo XXI Editores, México, 2005.

Roland Barthes, *La preparación de la Novela: Notas de cursos y Seminarios en el College de France, 1978-1979 y 1979-1980*.

Serge Víctor, *Medianoche en el siglo*, Alianza. Madrid, 2016, 296 págs.

Serge Victor, *Memorias de un revolucionario*, Edición y prólogo de. Jean Rièrè. Traducción de Tomás Segovia, Editorial Veintisiete letras, p. 107

Serge Víctor, *Todo lo que se debe saber sobre la represión*, Marxist internet archive, <https://www.marxists.org/espanol/serge/represion/index.htm> [consultado 4 de abril de 2014]

Serge Víctor, *Vida y Muerte de León Trotsky*, Juan Pablos Editor, México, 1971, p. 278.

Tappan Merino José Eduardo; Vlady; David Huerta, *Dibujos eróticos de Vlady : poema de David Huerta Mexico: ALDABA, 2000*

Taracena Bertha, *Vlady*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, colección de arte num. 25, 1974.

Trotsky León, “León Sedov: hijo, amigo, luchador”, <http://www.marxists.org/espanol/trotsky/ceip/escritos/libro5/T09V149.htm>

Trotsky León, *La Revolución Traicionada*, México: Juan Pablos, Serie: Obras de León Trotsky. 2000.

Trotsky León , “Mi Vida”, <http://www.enxarxa.com/biblioteca/TROTSKY%20Mi%20Vida.pdf> p 273

Vladimir Ilich Ulianov, “Testamento”, Marxist internet archive: <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1920s/testamento.htm>

Vlady, en edición de Claudio Albertani, *Las Revoluciones y sus Elementos. Monólogos, Zozobras, Provocaciones y Obsesiones del Maestro Vlady en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Vlady, *Triptico Trotskiano*, <https://sites.google.com/a/centrovldy.org/w3/galeria/t3trotskiano>. [consultado el 28 de mayo de 2015]

Walter Benjamin, *Conceptos de Filosofía de la Historia* -1a ed.-, La Plata: Terramar, 2007.

Hemerografía

Ceballos, Miguel Ángel, "Un comunista con esperanza", en *El Universal*, 3003, Marzo 16, Sección Cultura, página F. "Bellas Artes se quedará con lo de Isabel y lo mío. Quiero que todas mis obras las tengan ellos y vamos a buscar un sistema para que suceda. El propósito es que lo mantengan inventariado y bien organizado para que en mi ausencia tanto Carlos como otras gentes interesadas en mi obra, sigan haciendo exposiciones y libros".

Compilación de Víctor Salomón sin catalogar de Centro Vlady

Claudio Albertani, "Vlady en la antesala del gulag", http://www.vlady.org/biblio/alddld_Albertani.html

Da Jandra, Leonardo, "Vladivagaciones", en *Plural*, suplemento cultural del periódico Excélsior, No. 168, septiembre de 1985; p. 20.

García, Elvira, Entrevista a Vlady. Radio UNAM: *Ecos y reflejos. Vlady (1920-2005) in memoriam*. Productores: Omar Tercero y Dulce Huet <http://www.vlady.org/biblio/index-e.html>

López, María Luisa, *¿La ruptura? Una rupturita*. Vlady, 15 de marzo de 2003, sección cultura, p. 35.

Gorkin, Julián, "La Muerte en México de Víctor Serge". <http://www.marxists.org/espanol/gorkin/1957-serge.htm>

Vázquez, Solsona, Silvia "La revolución necesita del mito. Conversación con Michael Lowy sobre Vlady y el mural Las Revoluciones y sus elementos de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada", en revista *Cultura Urbana*, año 10, num. 49-50-51, otoño 2015, p. 151.

Archivo Centro Vlady

Vlady, cuaderno 48, 1964-1965, técnica mixta sobre papel, 25.4 x 17.8 cm.

Vlady, cuaderno 49, 1964-1965 , técnica mixta sobre papel, 22.3 x 16.7cm.

Vlady, cuaderno 52, 1965, técnica mixta sobre papel, 21.8 x 30.9 cm.

Vlady, Cuaderno 55, 1965, técnica mixta sobre papel, 28 x 21.7 cm.

Vlady, cuaderno 57, 1966, técnica mixta sobre papel, 14.9 x 20.4cm.

Vlady, cuaderno 62, 1966, técnica mixta sobre papel, 23.4 x 33.7 cm.

Vlady, cuaderno 73, 1966 , técnica mixta sobre papel, 21.7 x 13.3 cm

Vlady, Cuaderno 79 , 1967, técnica mixta sobre papel, 34 x 26cm.

Vlady, cuaderno 127, 1972, técnica mixta sobre papel, 17.9 x 10.6cm.

Vlady, cuaderno 140, 1973, técnica mixta sobre papel, 18.2 x 11.5

Grabados y dibujos de Centro Vlady

Vlady, *Alegoría*, 1967, aguafuerte sobre papel, 14.5 x 34.5cm.

Vlady, *Cabeza mordiéndose la cola I*, 1986, aguafuerte sobre papel, 11 x 10 cm

Vlady, *Despacho de León Trotsky*; 1942, tinta sobre papel, 60 x 87cm.

Vlady, *El Instante*, s/f, aguafuerte sobre papel, 37 x 44cm.

Vlady, *Magiografía bolchevique*, s/f, aguafuerte y punta seca sobre papel, 41 x 49 cm.

Vlady, *Prometeo*, 1984, aguafuerte sobre papel, 16.7 x 21.8 cm.

Vlady, *Ruso Mutante*, aguafuerte sobre papel, 2004, 48.8 x 32.3 cm.

Vlady, *Viena 19*, 1974, aguafuerte sobre papel, 43.5 x 49 cm

Documental

Vlady, documental dirigido por Luisa Riley, producido por Canal 22, 2005.

