



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

VLADY: EL TRIUNFO DE EROS Y EL FUEGO ALQUÍMICO DE LA REVOLUCIÓN

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
SILVIA NOEMI VÁZQUEZ SOLSONA

TUTOR PRINCIPAL
DRA. YARELI JÁIDAR BENAVIDES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DRA. DÉBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. NORA ARIADNA PÉREZ CASTELLANOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MEXICO, ENERO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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

Primero quisiera agradecer a Yareli Jáidar Benavides, asesora de la presente investigación, a quien admiro profundamente por su trayectoria e inteligencia, y con quien estoy profundamente agradecida por la confianza depositada en mis ideas y por la enseñanza amorosa, rigurosa y apasionada de la materialidad en las obras de arte. Gracias por el compromiso con mi proyecto de investigación, por las numerosas lecturas y correcciones, las desveladas y hasta por darme tiempos extra para solucionar los errores, gracias por la calidez humana con la que fue llevado todo este proceso. Soy muy afortunada de haberte encontrado y de tenerte como una guía. Gracias infinitas, este ensayo también es tuyo.

Agradezco también a la Dra. Nora Ariadna Pérez Castellanos, quien con su rigurosa metodología y brillante lectura de mi ensayo, me permitió acotar y eliminar problemas en el discurso material, además de permitirme cuestionar mis ideas sobre la obra de Vlady. Gracias Nora porque tu enseñanza abrió un nuevo panorama para mi interpretación de los objetos artísticos y me permitirá dar continuidad a la presente investigación. Mando mi admiración y mi cariño para ti, mando abrazos y besos a Olí. Reitero que es un honor ser leída y corregida por ti.

También agradezco a la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, quien con su afilada lectura me permitió contextualizar mi estudio, darle una estructura más adecuada y, además, hacerme notar las pasiones desmedidas en mi análisis de la obra de Vlady; admiro mucho su inteligencia y erudición, agradezco el cariño que ha demostrado por mi investigación y por mi persona, seguiré trabajando. Es una fortuna tener sus consejos, la estimo muchísimo y estoy agradecida.

Un agradecimiento especial al Centro Vlady y a quienes lo conforman, este espacio resguarda una parte importante de la obra del pintor y ha hecho un esfuerzo por digitalizar y estudiar los cuadernos. Quedo agradecida por haberme proporcionado los archivos digitales, y por haberme permitido trabajar en la catalogación de las libretas de Vlady; esto fue lo que me permitió desarrollar la presente investigación, y estaré siempre agradecida con Claudio y Araceli por ello.

Agradezco a los programas de becas CONACyT y PAEP, sin los cuales no hubiese podido desarrollar la presente investigación.

Hasta aquí los agradecimientos académicos sin dejar de mencionar que todo error histórico o historiográfico queda en mí, y todos los aciertos que pueda tener el presente ensayo se deben al trabajo de cada una de mis tutoras, mis interlocutores y lectores.

Hago un agradecimiento especial a mi papá, mi chiquito, quien ha sido mi apoyo incondicional, agradezco todo el amor, la compañía, y los cuidados a mi y al gato, este texto no existiría sin tu ayuda. Te amo mucho y me siento muy orgullosa de ser tu hija, y feliz de que me hayas acompañado en este proceso, yo estoy aquí para ti, y espero que te sientas muy orgullosa del lugar en el que me encuentro.

Mamita, también estoy muy agradecida contigo, eres siempre un refugio del mundo, te amo incondicionalmente, gracias por acompañarme en este ciclo y por todo el amor que recibo, desde respetar mis tiempos apretados, hasta el hacerme los vestuarios de mi querida danza, también estoy aquí para ti, siempre.

Tonatiuh, me cuesta mucho trabajo traducir lo que siento en palabras. Cuando te miro siento que el infinito habita en mi interior. En este ensayo se analizaron dos imágenes, y ambas te evocan, este texto es tuyo es decir, fue hecho para ti, te lo dedico enteramente. No es fortuita mi elección, el hombre de luz, es el hombre que miró en ti, quien transforma todo con sus actos y palabras, imprimiendo esa fuerza vital de amor y sensibilidad en su actuar. Eres el revolucionario atrapado en el mundo material, y cuya sensibilidad e inteligencia, permiten transformarlo todo, cuya existencia es trascendente. Tonatiuh, Hombre de Luz y de rayos del Sol, todo lo que tocas con tu inteligencia y emociones se convierte en oro alquímico para mí. Por otro lado la pareja amorosa, que puede trascenderlo todo a través de la fuerza primigenia del amor, me permite encontrarnos, y entender la magia enorme y la fuerza inconmensurable que reside en nuestro estar, siempre amoroso y respetuoso. Te admiro más que a todos, te amo en desmedida, y soy afortunada y dichosa de que elijas hacerme parte de tu vida, gracias infinitas. No sólo por esto, también por leerme y editar el presente documento y llenarme de libros, grabados, chocolates, aventuras viajeras, sueños, deseos, risas, besos y amor. También les agradezco a tus papis, Irma y Tonatiuh, a quienes considero parte de mi familia por todo el cariño y cuidados que me han brindado durante todos estos años.

Agradezco a Ulises a Deva por siempre estar, y sobre todo a mi bebé Khalel, quien con una sonrisa revuelve mi mundo y lo renueva, siempre voy a estar para ti mi amor.

Agradezco a mis amigos. Primero a Nissa, que es mi amiga más antigua y la mejor, quiero recordarte que te admiro mucho y me considero afortunada de tenerte en mi vida. Te agradezco, porque conociendo mi ominosa oscuridad, eliges ver mi luz y me impulsas a seguir mis sueños, y quiero decirte que los construyes a mi lado y que tu cariño me conforma y me acompaña siempre, hay algo de ti en mi escritura, en mi danza y en todo lo que soy, estoy aquí para ti y quiero que sepas que me siento completamente dichosa de que formes parte de mi universo, te amo amiga. También te agradezco mamá Pato, ya que no sé qué sería de mí, sin todos tus cuidados en mi infancia y adolescencia. Otro agradecimiento especial es para Daphne, a quien también admiro y quiero montones, eres mi mejor cómplice de locuras y sueños utópicos, bruja cósmica, seguro ya nos habíamos conocido como polvo de estrella, te agradezco que estés en mi vida, las risas, los llantos, los abrazos, los chismes, las comidas, tienes un lugar super importante para mí. Yare gatita, te agradezco el cariño incondicional, toda tu inteligencia, pasión y sensibilidad me inspiran, te adoro y quiero que hagamos pociones filosofales en ésta y otras vidas.

También agradezco a Omar por el cariño, las risas y la amistad sincera (te debo tu helado), y a mi Monstruo (Jhona) porque para mí eres el único que encarna los ideales revolucionarios del comunismo.

Agradezco a mis babys bailarinas (jeje): Ursula, Idaid (bruji), Yami y Marsel, a quienes quiero mucho y admiro profundamente por su enseñanza amorosa del movimiento, somos un gran equipo. Agradezco a Erika Niño (Jassiba) admirada y querida amiga, quien transformó mi movimiento y autopercepción espero que la vida nos permita seguir vibrando juntas, lejos o cerca me acompañas. Agradezco también, a Tania, Laura y Gisselle que se han convertido en mis cómplices de danza más queridas, me gustaría bailar por siempre a su lado. También agradezco a Zully y a Ary, por todo el cariño y apoyo. Finalmente agradezco a mis alumnas de danza (todas) las que han estado desde siempre y las que se han ido, ustedes son mis grandes maestras, y me han permitido equivocarme pero aprender de ello y avanzar a su lado.

También agradezco a gato Momo, mejor amigo, compañero de vida, escritura y lectura.

Infinitas gracias vida, estás llena de magia y me has llevado a los lugares más bellos y luminosos, no merezco tanto, y te lo agradezco.

Índice

Introducción

Capítulo 1. Contexto

- 1.1. La capilla sixtina de Vlady.....3
- 1.2. Proyecto para la Beca Guggenheim: líneas de investigación.....9
- 1.3. Un fragmento del Mural.....12
- 1.4. Indicios y claves de lectura.....22
- 1.5. Solve et coagula.....23

Capítulo 2. Iconología

- 2.1. La pareja erótica/herética y la formación de la nueva humanidad.....26
- 2.2. El hombre de luz: La revolución y el porvenir.....57

Capítulo 3. Simbolismos materiales

- 3.1. Primera aproximación al simbolismo de las técnicas.....74
- 3.2. La praxis revolucionaria y el perfeccionamiento del individuo.....78
- 3.3. Materiales del fragmento analizado.....86

Conclusiones

Referencias Bibliográficas

Introducción

El objeto de estudio del presente ensayo académico es el mural *Las Revoluciones y los Elementos*¹ del pintor Vlady, en el cuál, abordé dos escenas que me permitieron estudiar el concepto de alquimia, descifrando una simbología particular en sus iconografías, realizando unas notas alrededor de la materialidad de las obras de Vlady y realizar cuestionamientos específicos sobre los fragmentos iconográficos estudiados. Este enfoque me permite generar una propuesta que enlaza los materiales, métodos pictóricos e iconografías, que en conjunto forman el discurso simbólico del mural.

El objetivo del presente ensayo es hacer una propuesta de lectura del mural de Vlady que esté anclada en el concepto de alquimia. La hipótesis es que el discurso místico del pintor no se encuentra solamente anclado a los materiales y las técnicas que utilizó para la creación de su mural *Las Revoluciones y los Elementos*, como se ha dicho hasta ahora. También se puede anclar el concepto desde la iconografía, por lo cual, este estudio es un primer eslabón para que en un futuro se pueda analizar si los materiales y las técnicas que utilizó el pintor, tienen la misma importancia que las iconografías representadas para descifrar los simbolismos de su obra.

Este ensayo está dividido en tres capítulos que conforman el cuerpo principal del texto, más la presente introducción, unas breves conclusiones generales y las referencias bibliográficas.

En el capítulo uno de Contexto, la lectora o lector se encontrará una reconstrucción histórica de la situación política sobre la cual surgió el proyecto mural de Vlady, las líneas de investigación que se desarrollan en el texto se basaron en un escrito del pintor sobre su mural. También se explicará la selección de los fragmentos de mural analizados, las claves e indicios que permitieron

¹Vlady, *Las Revoluciones y los elementos*, 1972-1982, fresco y pintura al temple, 2000 m².

llegar a esta interpretación del mural. Finalmente se encuentra un análisis iconográfico de un boceto que me permitió proponer que la alquimia no se encuentra únicamente en el conocimiento material de su pintura, sino también en sus representaciones temáticas o figurativas.

En el segundo capítulo de Iconología, se encuentra un análisis de los fragmentos seleccionados del mural: *El Hombre de luz* y *La Victoria alada*; a partir de estas escenas se mostrará el simbolismo alquímico que resguardan sus figuras.

Finalmente en el tercer capítulo de Materiales, se encuentra una primera aproximación teórica sobre la alquimia y su relación con este mural de Vlady, se aborda la relación simbólica y los puntos de encuentro entre el pensamiento mágico y la teoría marxista y finalmente una descripción minuciosa de las figuras que se estudiaron, unas listas de materiales y colores e información sobre la materialidad del mural proveniente de diversas fuentes, las cuales me permitieron asentar una base para los estudios materiales de la obra de Vlady y proponer en un futuro algunos estudios matéricos de sus piezas.

1. Contexto

“Se trata menos de representar el color, que materializar toda su gloria luminosa,
de gema extraída de la tenebrosa mina del alma humana ¡haciéndola!”

Vlady

“Quisiera pintar todos los días un cuadro diferente y transformarme con él.”

Vlady

1.1. La Capilla Sixtina de Vlady

En la calle República del Salvador del Centro Histórico de la Ciudad de México se encuentra la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada (B.M.L.T.)¹, otrora el Oratorio de San Felipe Neri; dicho recinto resguarda el mural de Vlady² intitulado *Las revoluciones y los elementos*³ (1973 a 1982) objeto de estudio del presente ensayo académico. El mural de 2000 metros cuadrados se encuentra dividido entre los cuatro principales espacios arquitectónicos del recinto que conforma la biblioteca:

1) La capilla (*fig. 1*): cuyos murales están conformados por representaciones que giran alrededor de la teoría freudiana, donde Vlady utilizó un lenguaje onírico entrelazado con la teoría marxista; cronológicamente ésta es la primera parte que pinta de su obra. 2) La nave central (*fig.2*): el espacio más grande del antiguo oratorio, y la parte más estudiada por los investigadores, aquí se encuentran la Revolución inglesa, Las Revoluciones musicales, la Revolución francesa, las Revoluciones latinoamericanas, la Revolución rusa, la Revolución cristiana, y la Revolución estadounidense;

¹Actualmente el recinto pertenece a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (S.H.C.P.)

² Vlady nació en 1920 en Petrogrado, tres años después del triunfo de la Revolución de Octubre. Las memorias de su infancia están invadidas por la persecución estalinista a su familia, sus primeros recuerdos oscilan entre los encarcelamientos de su padre (el literato y revolucionario Víctor Serge) y la locura de su madre Liuba, quien aparentemente perdió la cordura como consecuencia del terror que ejerció la dictadura estalinista contra su esposo y su padre. De 1936 a 1939 vivió con su familia en los campos de concentración estalinistas ubicados en Oremburgo. La familia Kibalchich Russakov logró huir a Francia pero en 1940 llegó la ocupación nazi a París, y debieron escapar nuevamente; ahora, abandonando a Liuba en una clínica psiquiátrica para poder seguir con su viaje, el cual llevó a Vlady, a su padre y a su hermana menor a repatriarse en México.

³Vlady, *Las Revoluciones y los elementos*, 1972-1982, fresco y pintura al temple, 2000 m².

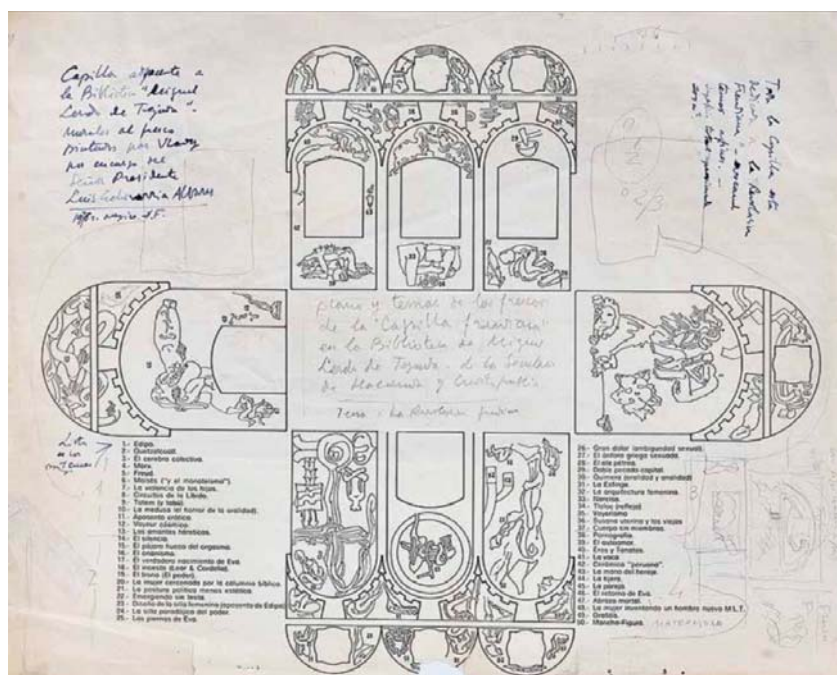
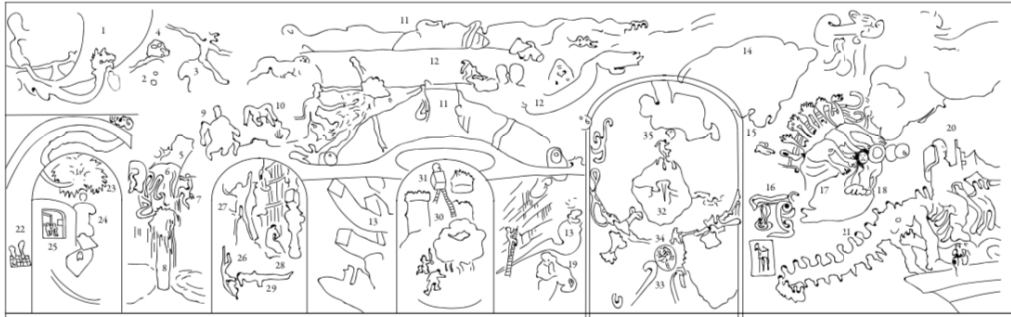


Figura 1: Esquema iconográfico de la Capilla con dibujos y títulos de Vlady.
Imagen: Secretaria de Hacienda y Crédito Público.

todos estos temas representados con la técnica del templo, y rodeados por un enorme y simbólico mar de fresco que permite el diálogo entre sus partes a través de los símbolos mitológicos, literarios y evocaciones históricas que sostienen sus iconografías. Vlady pintó el frontispicio de la nave central (fig. 3) después de terminar sus murales de la capilla, y en este fragmento se encuentran las escenas que analizo en el presente ensayo académico: La pareja erótica/amorosa alada y el hombre de las escaleras. 3) El sotocoro (fig. 4): Vlady pintó escenas que evocan a Víctor Serge, William Blake, Xerxes, Ícaro, el papel del mecenazgo en la creación artística, la Liga 23 de Septiembre, entre otras figuras. 4) El coro): es el espacio más pequeño, y donde plasmó glosas al fresco de obras de los antiguos maestros de la pintura renacentista, aquí Vlady plasmó sus preocupaciones plásticas y políticas de una forma particular. En mi opinión, la lectura de *Las revoluciones y los elementos* empieza aquí: un recuadro de oscuridad del cual surge el mar que permite al ojo hacer un recorrido por la nave central, este rectángulo grisáceo de pintura tiene la siguiente nota “en el principio eran

MURO ORIENTE

Ritmos fluidos (al fresco)



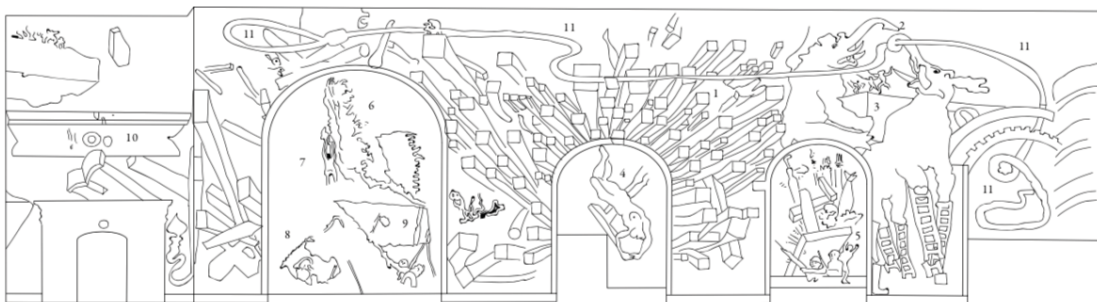
1. Embarcación vikinga con la proa-perro-destino + linterna marina.
2. Monstruos mitológicos del mar.
3. Jinetes shakesperianos.
4. Un Volkswagen.
5. Manchas escurridas conjugadas con humo = gravitación = música.
6. Encima-esquema de un piano.
7. Un pianista romántico.
8. El humo.
9. Tortuga.
10. Calibán asomándose al pozo de la música.
11. La proa del galeón sumergido-figura de proa-conquistador: la nave tiene ojos formando una ballena.
12. El brillo del tiempo = mujer.
13. Costillar de la nave + biblioteca con libros jaulas de pájaros.
El quetzal que se muere en cautiverio = palabra libre.

14. Formas del humo.
15. El neurasténico.
16. Ritmos femeninos alumbrando mártires.
17. Arrancándose de la concha.
18. Halos Santos Mártires: E. Guevara, un ciclope, Cristo, Zapata.
19. San Jerónimo.
20. El monumento a los caudillos de la independencia. Castro montado.
21. Sobre el atraso arcaico de América Latina. Ambos sostenidos por el mundo prehispánico-tigre, pirámide.
22. Ajedrecistas, piezas del mismo ajedrez.
23. Palmera-sol, de la utopía. Al otro extremo calavera de Calibán.
24. Cromwell sobre el ataúd de Maximiliano arrastrado por las:
26. Cabezas redondas.

25. Al interior de la torre los gánsteres gemelos Graig (óleo). Revoluciones musicales.
27. Lennon.
28. Bach.
29. Vivaldi (óleo). Revolución francesa.
30. La toma de la Bastilla por todos los pueblos del mundo.
31. El bonapartismo-Regis Debray y las nuevas tiranías.
32. Revoluciones latinoamericanas.
33. La burbuja del amor.
34. Niño nicaraguense, el Romero-Mártir.
35. Los jóvenes enojados, hechos bolas.

MURO PONIENTE

Lo pétreo (al fresco)



1. Los ritmos pétreos—agresivos y rudimentarios.
2. El paso paquidémico de la historia.
3. Arrastrando los arcos de triunfo de las causas mártires.
4. En el epicentro de la violencia —la revolución cristiana— hombre-mujer rescatando la tierra (óleo).
5. La rebelión de los fundadores de Estados Unidos contra el significado actual de los epígonos.

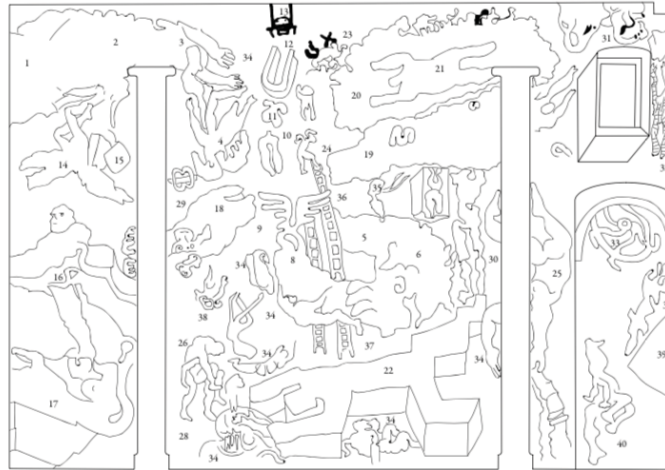
6. Las revoluciones aladas = el aire (óleo).
7. Un bolchevique (arcángel con hachas).
8. La bandera del socialismo burocrático.
9. Un socialismo renovado.
10. Almenas medievales del Kremlin.
11. La crueldad.

Figura 2: Esquema iconográfico de muros laterales con dibujos y títulos de Vlady.

Imagen: Secretaria de Hacienda y Crédito Público.

PANEL CENTRAL

Ritmos fluidos (al fresco)



1. 2. Ritmos fluidos.
3. Gigante de feria.
4. Ícaro pétreo.
5. 6. 7. Los ritmos fluidos se desgranar en omonoides pétreos.
8. Victoria alada (pareja) ascendiendo.
9. 10. 11. Nueva programación; esquema de una nueva anatomía.
12. Imán atraído.
13. Circo de la muerte.
14. Encrucijada humana; dos cuerpos atravesados el uno por el otro.
15. Sus cabezas: televisión con dos hocicos mordiendo mutuamente.

16. El monumento de un caudillo indoamericano, petrificado en bronce y:
17. Sostenido por el mundo prehispánico: la pantera sobre una pirámide al revés.
18. Ritmo fluido. Torso de gigante amarrándose de la columna.
19. Enramada de nudos omonoides pretendiendo asir una meta.
20. Roca. La meta donde todo el mundo quiere subir.
21. Desprendimiento pétreo. Oquedad omonoide.
22. El mismo alud. Sísifo.
23. Un forzado sosteniendo/arrojando al centauro.
24. Trascendente.
25. Subiendo.
26. El uno no camina sin el otro.

27. El "pie alado".
28. Jano.
29. Dos caras con una sola lengua.
30. Cariátide.
31. Adheridos a su cielito.
32. Hecho de escaleras.
33. La primera rueda vista por los indígenas.
34. Tepalcates de cuerpos humanos.
35. Pierna no humana.
36. Arrastrado por una ola.
37. La enajenación por el fútbol.
38. Coronador viperino.
39. La tumba.
40. Mi cadáver.

Figura 3: Esquema iconográfico del frontispicio con dibujos y títulos de Vlady.
Imagen: Secretaria de Hacienda y Crédito Público.

MURO NORTE

Sotocoro



La entrada bajo el coro (fresco).

Bajo el coro muro norte y oriente.

1. Alguien mayor que nosotros.
2. La intolerancia ideológica = la ortodoxia.
3. La mujer dando a luz... o sombra.
4. La inocencia (la rebelión de los jóvenes).

1. Libros entrando a la biblioteca.
2. Dos lectores de periódicos unidos por la noticia.
3. El libro apuñalado por la censura.
4. La santidad del libro.

1. Jerjes. Quien mandó azotar las olas del mar pero su rostro (ventana) es el día o la noche...
2. "Al principio fue el pálido deseo" —W. Blake— un incierto centauro recoge los ritmos floridos de los ciclos solares.
3. Cuauhtémoc = Ícaro = el ángel caído.

Figura 4: Esquema iconográfico del sotocoro con dibujos y títulos de Vlady.
Imagen: Secretaria de Hacienda y Crédito Público.

las tinieblas, y siguen”...

El mural fue encargado durante el gobierno de Luis Echeverría (1970-1976), quien junto con Díaz Ordaz, ha sido considerado por las investigaciones históricas y jurídicas, uno de los posibles responsables de orquestar la matanza estudiantil de Tlatelolco⁴ perpetrada el 2 de Octubre de 1968. Echeverría buscaba congraciarse con intelectuales y generar simpatía: “¿Cómo borrar esa mancha indeleble? En México, la solución pasa por el arte. En octubre de 1971 decide revivir el muralismo. [...] Durante la entrega del Premio Nacional de Letras, el presidente anuncia su gran proyecto y [...] menciona a Vlady entre los elegidos.”⁵. Vlady había sido comisionado para la titánica labor de limpiar la sangre estudiantil de las manos estatales a través de un mural que, paradójicamente, reivindica desde entonces la historia de las Revoluciones y su espiritualidad. ¿Cómo fue esto posible? El entonces Director del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, Jorge Hernández Campos, detalló la escena en un artículo de periódico, Vlady “se sentó en un sillón: [y le dijo] Tengo que pintar mi capilla Sixtina. ¡Tienes que hacerlo por mi! Abrumado por el tamaño de la responsabilidad le contesté: ¿Pero cómo? Soy un modesto funcionario”⁶. Debido al azar, el deseo de Vlady coincidió con las políticas culturales del gobierno priísta destinadas a borrar la memoria de la masacre del 68 y las que le siguieron; el presidente pidió al Director de Artes Plásticas del I.N.B.A. un listado de artistas para reavivar el muralismo mexicano, y Jorge Hernández Campos, entregó un listado “de seis candidatos, con el nombre de Vlady, por supuesto a la cabeza”⁷; al haber ganado en 1971 el premio del Salón anual de la Plástica Mexicana, no se duda del pintor. Además, su biografía es perfecta para ayudar al gobierno a congraciarse nuevamente con los

⁴ Sergio Aguayo, *El 68, Los estudiantes, el presidente y la CIA (México; Ediciones proceso, 2018), p 104-105*

⁵ Jean Guy Rens, *De la Revolución al Renacimiento*,(México: Siglo XXI, 2005), p 96

⁶ Jorge Hernández Campos, “De cómo Vlady consiguió su Sixtina”, *UnoMásUno*, México, 16 de Noviembre de 1982

⁷ Jean Guy Rens, *De la Revolución al Renacimiento*,(México: Siglo XXI, 2005), p 96

movimientos sociales. “Echeverría no exige nada. Dice a Vlady: ‘Le ofrezco el Palacio Nacional’ [...] Vlady quiere evitar comparación con el maestro [Diego Rivera] al que tanto admiró cuando llega a México. El presidente le da a elegir entre todos los edificios públicos de la República. Nunca desde los ‘tres grandes’ le había sido otorgada tal libertad a un pintor”⁸. Vlady decidió que pintaría a la B.M.L.T como su propia Capilla Sixtina; por sus cualidades de iluminación, su secularizada sacralidad, y porque su espacio arquitectónico ubicado en el centro histórico de la Ciudad de México estaba destinado a resguardar los procesos anímicos y políticos de las Revoluciones, a través de su pintura mural y de los libros y hemerografía que habitan el interior de dicho recinto.

Según Jean Guy Rens, aceptar un encargo estatal “viene acompañado por un rechazo al sistema de galerías de arte. Estas representan la introducción de un imperativo comercial en el corazón de la creación artística, [explicando que] Echeverría es un hombre y el mercado una abstracción. A un hombre se le puede seducir, engatusar, en dado caso engañar. Al mercado no.” Concuero con esta opinión, Vlady no sólo fue un pintor estudioso del arte, materiales, técnicas e iconografías, también tenía claridad de sus procesos históricos y sabía el papel importante que jugaba el mecenazgo en la creación artística; desde su óptica si el arte era estatal era público, pertenecía a todos y, además, permitía asegurar la perennidad de su obra por el (supuesto) compromiso estatal de preservar el patrimonio cultural. Vlady defendió numerosas veces su postura: “‘El artista pacta’ con quien acoja su trabajo: príncipes, cardenales, abarroteros, Napoleón, Vasconcelos, Echeverría, con quien sea, con tal de tener la libertad de pintar a su modo, como él siente, sin que le dicten como hacerlo”⁹; defiende su postura estética, su necesidad política y económica de que su arte sea público, y de paso, compara su estatura en la historia de la pintura con

⁸ Jean Guy Rens, *De la Revolución al Renacimiento*, (México: Siglo XXI, 2005), p 98

⁹ Victor Salomón, Texto 36, p 106

Jacques Louis David y con los muralistas mexicanos. La capilla sixtina de Vlady no sólo lo es por que está buscando esa fuerza y luminosidad pictórica, o porque hay temas religiosos compartidos en ambas obras, no sólo es que comparta el estudio y dominio de las técnicas para la pintura mural, o simplemente que Vlady quiera colocar a su obra como un parteaguas en la historia de la pintura. Esta Sixtina comparte el mecenazgo al que está sometida la creación de los antiguos maestros y, para Vlady, las negociaciones con sus mecenas abarcaron dos períodos presidenciales continuos.

1.2. Proyecto para la Beca Guggenheim: líneas de investigación

Entre la recopilación hemerográfica y los textos inéditos realizada por Víctor Salomón¹⁰ que se encuentra en Centro Vlady¹¹, hay valiosas descripciones generales de dicho mural; sin embargo, en 1983, Vlady redactó un Proyecto de trabajo para optar nuevamente¹² por la beca Guggenheim con la intención de hacer un libro le permitiera realizar una serie de meditaciones alrededor de *Las revoluciones y los elementos*. Su proyecto inició de la siguiente forma:

“Desde 1973 hice 2000 metros cuadrados de pinturas murales por encargo de dos presidentes sucesivos de la República, 1750 metros cuadrados están pintados al fresco sobre antiguos muros restaurados [...] 250 metros cuadrados pintados en tela de lino, están colocados en arcos (nichos); fueron realizados con la técnica veneciana: temple al huevo más óleo, otra vez temple más óleo, y así indefinidamente”¹³.

¹⁰ En el presente capítulo se encuentran muchas notas basadas en ésta recopilación no publicada. Este trabajo de Salomón se divide al menos en tres apartados, 1) artículos hemerográficos publicados por Vlady y textos inéditos de Vlady transcritos por Salomón 2) cuentos y textos personales de Vlady mecanografiados, 3) fotocopias de artículos periodísticos en los que Vlady colaboró. Para la citación el lector debe tomar en cuenta que los artículos citados pertenecen al primer apartado que acabo de describir en el cual numeré los artículos y realicé una paginación desde el índice, es importante advertir que mi archivo personal no tiene completo el artículo 31, por lo cual de la página 95 en adelante la paginación variará si se compara con el texto de Centro Vlady. En las notas al pie el lector hallará la nota con el número del texto y página pero en la bibliografía vendrán las fuentes en extenso.

¹¹El Centro Vlady es una institución de la UACM, ubicada en la calle Goya num. 63 en Insurgentes Mixcoac. Este centro tiene la misión de cuidar preservar, resguardar, e investigar la obra del pintor Vlady, actualmente es dirigida por Claudio Albertani.

¹² Víctor Salomón, Texto 8, p 35-38

¹³ Víctor Salomón, Texto 8, p 35

A lo largo de este proyecto, Vlady siguió enfocándose en hablar de las técnicas y artistas con los que dialogan sus pinturas, la materialidad que las conforma, y los medios plásticos utilizados para atender las necesidades expresivas de sus cifrados simbolismos (los cuales no atiende en el texto porque centra sus preocupaciones en la materia y la forma de pintar). La preocupación principal del proyecto para la beca Guggenheim se podría resumir en el siguiente párrafo; para Vlady:

“La pintura es comparable a la alquimia. En muchos aspectos se confunde con ella. Como la alquimia, implica la teología, la filosofía, la más obstinada convicción interior. Implica la percepción poética y, sobre todo, la experiencia química y física, como las ciencias de los fluidos, de los cristales, de los carbonos movedizos; tal es la misteriosa vida de los óleos, la ciencia de las refracciones o dióptrica y de los rayos quebrados o anaclástica. Hoy, la semiótica y la historia de los mitos se vinculan de alguna manera a la pintura. Pero la pintura no es ninguna de estas cosas exclusivamente, ¡es siempre otra cosa! Es la cualidad más alumbrada de la materia espiritualizada. Siempre tangible, siempre [f]ísica, y más probatoria que la metafísica. La meta de la pintura es física, es decir: metafísica”¹⁴

Para la redacción de su libro propone tres temas centrales que le parecen los puntos directrices de su obra y que marcan las dimensiones de investigación donde los historiadores deberíamos hacer un énfasis para el estudio de este mural: 1) La teoría psicoanalítica, el pintor anota que tiene un registro de su autoanálisis y que en su libro le gustaría reelaborarlo “en forma de ficción”¹⁵, 2) La “memoria propiamente pictórica. La presencia de los cuadros y obras frecuentadas, constantemente presentes y recapituladas [...] a partir de los originales”¹⁶; esto incluye las glosas sobre las iconografías y su estudio de la materialidad pictórica de los artistas que utilizaron las técnicas del fresco y temple, que son su fuente inspiración para entender a la pintura como un proceso alquímico. 3) Un apartado de explicación histórica donde se recojan las “experiencias de influencias culturales,

¹⁴ Victor Salomón, Texto 8, p 37

¹³ Victor Salomón Texto 8, p 38

¹⁶ Victor Salomón, Texto 8, p 38

encuentros y situaciones y el itinerario de la trashumancia geográfica y cultural [...] implica ideas, propias y ajenas, libros, poemas, cine, teatro, propósitos acaso inconexos”¹⁷.

Bajo estas premisas que el mismo pintor planteó, el presente ensayo académico se centrará en el segundo apartado de Vlady. El presente texto tiene un acotado estudio iconográfico que permite poner en diálogo las figuras del mural con el concepto de alquimia¹⁸ bajo el cual cristalizó sus iconografías, así como algunas anotaciones específicas sobre materiales y técnicas de los cuales se tienen registros textuales hallados en los cuadernos de bocetos del pintor, la hemerografía y la historiografía sobre Vlady. Este enfoque no implica que se dejarán de lado algunos postulados de la teoría psicoanalítica y de su momento histórico (1 y 3), ya que mirar la obra desde su horizonte de sentido nos permite mirar el mural e interpretar sus simbolismos de una manera más atinada y completa.

En estos muros Vlady plasmó la historia de su vida atravesada por la revolución rusa y sus fantasías alrededor del triunfo y la derrota de las revoluciones a lo largo de la historia de la humanidad. En *Las revoluciones y los elementos* Vlady reivindicó los movimientos políticos violentos y colocó en un lugar central a los proyectos filosóficos que contribuyeron a la actividad revolucionaria. En el mural Vlady plasmó la historia de la humanidad proyectada como la revolución permanente, y propuso todo un simbolismo cifrado que muestra una espiritualidad que nació en el alma e inteligencia de los renovadores del mundo material. Para Vlady la revolución no sólo implica una trascendencia de un sistema económico político, también implica una trascendencia

¹⁷ Victor Salomón, Texto 8, p 38

¹⁸ Por alquimia en el presente texto vamos a entender una formulación espiritual de trascendencia (ya sea histórica o individual), que vincula al pensamiento mágico (que desde la mitología egipcia hasta el judaísmo y cristianismo) con una teoría del perfeccionamiento de la materia como una metáfora de perfeccionamiento del alma.

espiritual de los individuos, y la materia con que realiza sus obras es la responsable de resguardar los secretos históricos y espirituales que el artista buscó inmortalizar con su técnica.

El pintor insertó en los murales más de una veintena de narrativas mitológicas clásicas y de figuras literarias arquetípicas¹⁹ unificando en una sola ideografía a personajes como Hamlet, San Jerónimo, Cristo y Trotsky, dotando de potencia simbólica y concordancia literaria a personajes históricos concretos, creando así imágenes dialécticas. En mi tesis de licenciatura establecí una interpretación iconológica donde vemos que la obra de Vlady *rehabilitó* la dimensión simbólica de los movimientos revolucionarios a través de la iconografía religiosa; creando con esto un discurso teológico-político de la Revolución socialista²⁰. Siguiendo la línea de esta interpretación me permito dar un paso más hacia la interpretación alquímica y mística de sus piezas, hay indicios en las libretas de bocetos de Vlady, donde se pueden rastrear estos simbolismos cifrados que van de sus iconografías a la materia y viceversa.

1.3. Un fragmento del mural

El mural no tiene una visión cronológica de los procesos históricos, es un eterno retorno de la razón a la barbarie; en el presente ensayo estudiaré las figuras centrales del frontispicio de la nave central. Donde se encontraría el altar principal del antiguo recinto religioso, asciende una pareja amorosa/erótica pintada en tonos verdes y azules, cuyo abrazo voluptuoso y beso los une en un solo cuerpo. De las espaldas femenina y masculina, se despliegan un par de alas que permite a la figura se mantenerse en unidad. Los amantes ascienden sobre el caos que gobierna la escena (*fig. 5*). La

¹⁹En sus murales hay iconografías como Medusa, Prometeo, Leda, Sísifo, Ícaro y personajes literarios como Hamlet, Cordelia, Lear; de Shakespeare, El Quijote de Miguel de Cervantes, Segismundo de Calderón de la Barca.

²⁰Sobre el discurso teológico político que subyace en la obra de Vlady realicé mi investigación de Licenciatura: Silvia Vázquez Solsona (2017). Vlady: Tríptico Trotskiano; un análisis iconográfico (tesis para optar por el grado de licenciatura) UNAM, Ciudad de México

pareja erótica se relaciona con la iconografía de Nike, la diosa griega de la victoria; el cuerpo de los amantes se mezcla con otras figuras humanas y monstruosas que pretenden frenar su ascenso: a la derecha un cuerpo decapitado con ojos en el cuerpo que se relaciona con la iconografía de Argos Panoptes, del lado izquierdo una figura que en lugar de cabeza porta la iconografía vladiana de una almena del Kremlin²¹.



Figura 5: Vlady, Fragmento de: *Las Revoluciones y los elementos*, 1972-1982, fresco, 2000 m²

Detrás de la pareja de amantes miramos a un personaje que sube unas escaleras de manera imposible, aunque más que subir las escaleras, camina sobre ellas portando una debajo de cada pie como si fuesen una extensión de su cuerpo. El personaje se sostiene en frágil equilibrio y usa otros

²¹ Vlady, cuaderno 116, *Sin título*, 1969, acuarela sobre papel, 19.1 x 13cm

fragmentos de escalera como unas muletas; esta figura mantiene una relación iconográfica y discursiva con las escaleras de las escenas del Gólgota²² (habitualmente las escaleras acompañan la cruz de Cristo ya que era la manera de bajar los cuerpos martirizados en las crucifixiones), y también con la narrativa bíblica del génesis del Sueño de Jacob²³. En el cuerpo del texto se muestra un rastreo de esta figura, que a lo largo de las décadas hallamos notas en sus cuadernos donde veremos que tituló a esta figura “el hombre de luz”; dicho término tiene relación con la alquimia y la filosofía hermética. Este símbolo aborda el tema de la trascendencia espiritual, *el hombre de luz* es la figura del alquimista trascendente que enuncia las conexiones entre la lógica material y la espiritual, y el responsable de enlazar las huellas materiales y los vestigios físicos del pasado con la espiritualidad humana con que fueron realizados. Esta figura en el mural de Vlady representa al padre del pintor, el revolucionario Víctor Serge²⁴.

El hombre de las escaleras y la pareja erótica anuncian la conformación del nuevo ser humano que nacerá de las cenizas de los revolucionarios vencidos y de un erotismo amoroso y libertador; estas figuras representan la conformación de la humanidad del porvenir. Respecto a su pintura mural del frontispicio Vlady comentó: “todo ese muro [...] es la catástrofe de la "prehistoria", en el sentido marxista de la palabra, del "prehombre", porque todavía no hay hombre! Alguien me pregunta al ver el muro ¿y dónde está el hombre? Yo dije: todavía no hay.”²⁵. El fragmento mencionado es representativo porque es la culminación central del discurso de todo el mural y porque la primera vez que Vlady plasmó estas figuras en forma de bocetos fue al menos 40 años antes de plasmarla en

²²Silvia Vázquez Solsona (2017). Vlady: Tríptico Trotskiano; un análisis iconográfico (tesis para optar por el grado de licenciatura) UNAM, Ciudad de México, p 68

²³ Génesis, 28,11-19

²⁴Vlady, 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*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011) p54

²⁵ José de la Colina y Eduardo Lizalde, “Vlady en el vientre de la ballena (entrevista)”, en *El Semanario cultural de novedades*, México, 25 de julio de 1982.

el mural lo cual significa que es una imagen a la que adhirió significaciones durante, al menos, cuatro décadas y las transformaciones y permanencias de sentido pueden rastrearse en sus libretas. Con un movimiento espiral y ascendente estas figuras guían nuestra mirada hacia la parte superior del muro, indicando el recorrido visual al que finalmente nos dirige cada parte de su mural y donde el discurso pictórico cierra la lectura de la obra. Todo el flujo revolucionario, pulsional y material se dirige a la posibilidad de trascendencia a través de la figura de la muerte.

El camino hacia la muerte se conforma por tres figuras nombradas *Nueva programación* (fig. 6); *esquema de una a nueva anatomía*: un corazón humano pintado en color azul con las arterias y



Figura 6: Vlady, Fragmento de: *Las Revoluciones y los elementos*, 1972-1982, fresco, 2000 m²

venas pintadas en colores amarillo y rojo, una figura que parece un par de pulmones y finalmente algo que parece otro órgano que no corresponde a ninguna parte del cuerpo humano; este último elemento parece desdoblarse en dos partes iguales. Dichas figuras viscerales sobrevuelan la escena y se dirigen hacia una imagen con la forma de un imán²⁶ que se ve atraído por la última figura del mural: el *Circo de la muerte*; un cráneo que se sujeta con los dientes a un trapecio mientras se balancea de forma imposible. Posiblemente lleve ese título como una especie de disertación

²⁶“Imán atraído” es el título de la figura

sobre la fragilidad de la vida, ya que el acróbata circense la arriesga en cada vaivén y en cada movimiento que realiza. Esta figura además remite a una imagen de Elie Faure en su libro *El Espíritu de las formas*, donde relaciona la figura de los acróbatas con Dios: “the acrobat marvelously symbolizes the position of man confronted with the problem of giving order to the universe. He overcomes the weight that drags him down, and the weight itself acquire; by a sublime paradox, the ease, the lightness, the freedom of his movements. One will understand art and history at once if one never loses sight of the acrobat”²⁷. Este movimiento acrobático de la muerte representa el fin de lo que Vlady considera la prehistoria de lo humano, implica una transformación y trascendencia hacia otro estadio; el acróbata también es el revolucionario, quien con su pensamiento y acción toma el papel de ordenador del universo humano haciendo su imagen a semejanza del Dios que da forma y crea el mundo terrenal. El revolucionario aquí se puede entender desde lo histórico y también desde lo artístico. La pareja erótica y el hombre de las escaleras del frontispicio del mural guían nuestro ojo hacia esa muerte con aspiración trascendental que Vlady propuso en su mural y que permite dar un sentido totalizador a los 2000 m² de pintura mural.

Por otro lado, pretendo hacer un primer acercamiento a las intenciones (históricas y simbólicas) que tenía el artista en el proceso de selección de materiales, colores y técnicas. Es por ello que pido al lector pensar la pintura como el cuerpo físico de los objetos y como un proceso de manufactura, que va desde la preparación de los materiales y los soportes hasta los efectos ópticos de color a través de la superposición de capas, la combinación de pigmentos o técnicas pictóricas elegidas. La obra de arte es un objeto y un proceso, los cuadros requieren seguir una serie de acciones e inventivas creativas para lograr tener su forma final.

²⁷ Elie Faure, *The Spirit of the Forms*, (USA: Garden City Publishing Co.,1937), p 175

En este sentido, hablar de pintura es hablar de la técnica y de la tradidística que soporta el conocimiento en la cocina de los pintores, es dar cuenta que la pintura está inserta en una tradición, donde los materiales (algunos al alcance de todos y otros con alto valor económico) son transformados en objetos con valor estético que permiten representar formas de sensibilidad de la época que habitó su creadora o creador, y de la continuidad de las emociones/pasiones que nos gobiernan desde el arte rupestre de las cuevas hasta el arte conceptual de nuestros días.

También hizo una crítica feroz al arte moderno, la queja del artista surgió de una inconformidad con la pintura moderna/industrial. Al no ser elaborada manualmente, los artistas no entendían sus materiales, por lo tanto, solían elegir una mala combinación para manufacturar sus pinturas, hecho que les impedía asegurar la durabilidad de sus obras a lo largo del tiempo. Para Vlady estos objetos artísticos con un conocimiento alquímico débil, a pesar de poder ser obras maestras que expresan y evocan la sensibilidad humana, están condenadas a su desaparición, ya sea por la pérdida de sus colores o por otros problemas de conservación derivados de la mala selección de materiales, como la incompatibilidad de los materiales empleados, o una manufactura poco cuidada o deficiente. Respecto a esto Vlady escribió:

“Talentos ingeniosos y transgresores demostraron que la imagen puede expresarse de mil maneras, y que la pintura, llevada a la más alta espiritualidad mediante una continuidad sin solución, llena de memoria, aprendizaje y conocimiento, que esta pintura, pintura verdadera, ¡pintura pintura!, pudo ser omitida. Basta hacer más o menos a mano una imagen expresiva, ¡así es!, ¡así es el ‘arte moderno’! Amén de que esté sujeto al aprecio subjetivo, y lo mismo puede expresar talento que ser un engendro del más inepto sentido común”²⁸.

Un ejemplo de esto es la obra de Van Gogh, artista a quien Vlady admiraba profundamente por las cualidades plásticas/simbólicas de sus piezas, y porque su trágica vida personal “lleva el signo del

²⁸Vlady, *Abrir los ojos para soñar*, (México: Siglo XXI editores, 1996)p 15-16

revolucionario”²⁹ al que Vlady pretende reivindicar. Sin embargo, la obra de Van Gogh resguarda en los soportes de sus obras y en las capas pictóricas la frágil técnica que imprimió su autor sobre ellas y, a cada momento, sus obras siguen transformando su color y forma, perdiendo su brillantez y color original por la acelerada oxidación de los materiales oleosos/industriales que utilizó para realizar sus lienzos.

Sin embargo, para entender la pintura como un conocimiento alquímico hay que regresar en el tiempo y centrarnos en el periodo histórico donde surgieron y se consolidaron las técnicas artísticas utilizadas por Vlady: la Pintura Renacentista.

La búsqueda histórica nos permitirá determinar cuál es esa “iniciación” de la que nos habla nuestro pintor y el sentido simbólico que la tradición pictórica resguarda en las representaciones iconográficas de Vlady.

Las pinturas de la antigüedad suelen tener un halo de misterio que las sostiene a lo largo de la Historia como los grandes objetos artísticos que son. Vlady pensaba que los autores que trascienden épocas surgieron del esfuerzo por preservar la materia que conforma los cuerpos físicos de sus obras, estos eran “artistas mayores por haber trascendido el tiempo anexándolo a su obra. Dando al hombre la desmedida que lo hace más hombre”³⁰. Para Vlady el misticismo que habita la pintura reside en el cuerpo físico de los objetos artísticos: “La pintura, arte de particular delicadeza y profundidad, mucho más difícil por el misterio siempre imponderable del color, imponiendo la lógica de sus medios materiales”³¹. Su manufactura, tamaño, formas, colores, todo aquello que los hace objetos únicos, y que les permiten cristalizar en sus estructuras y configuraciones la

²⁹ Riley L. (Directora) (2005). *Vlady* (documental). Canal 22

³⁰ Vlady, *Abrir los ojos para soñar*, (México: Siglo XXI editores, 1996) p 31

³¹ Vlady, *Abrir los ojos para soñar*, (México: Siglo XXI editores, 1996), p 35

sensibilidad y afectos involucrados en su creación (tanto del individuo como de la sociedad que habitaron); por esto los materiales que forman las pinturas permiten entablar una forma efectiva de comunicar emociones e ideas con los que observan. Para Vlady la pintura no se trata solamente de la imagen en abstracto, dice que “El cuadro [es] [...] Cosa de percibir con los sentidos y expresarse con materiales concretos.”³² Incluso afirma que las representaciones iconográficas sólo son “un pretexto para hacer pintura”³³. En numerosos artículos, entrevistas y libros se muestra que Vlady utilizó las recetas del libro *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*³⁴ de Max Doerner, esta obra es un tratado de pintura que analiza las complicaciones o las preeminencias de combinar ciertos materiales con métodos pictóricos y técnicas específicas. Su manual tiene la intención de encaminar a los artistas de hoy en día a “become more conscious of his responsibility for the permanency of his work”³⁵ por este motivo deja un tratado de los procesos químicos y físicos que dan estabilidad a la pintura y permite a los pintores modernos aplicar este conocimiento de los materiales que se condensó en la alquimia y la tratadística antigua.

Según Doerner el paso de la era bizantina a la renacentista es fundamental para entender la profunda revolución material en el cuerpo de los cuadros y divide la historia de las técnicas de los grandes maestros de la antigüedad en cuatro periodos: la pintura al temple (florentina), la técnica mixta (de Van Eyck y los viejos maestros alemanes), colores resinosos al óleo sobre temple (la técnica veneciana), y la pintura de colores resinosos al óleo (de Rubens y la pintura holandesa).

Vlady aseguraba (como vimos en su proyecto para la beca) que la técnica veneciana era la forma en la cual él pintaba sus temples. Según Doerner el periodo pictórico inició con la escuela de

³² Vlady, *Abrir los ojos para soñar*, (México: Siglo XXI editores, 1996), p 35

³³ José de la Colina y Eduardo Lizalde, “Vlady en el vientre de la ballena (entrevista)”, en *El Semanario cultural de novedades*, México, 25 de julio de 1982.

³⁴ Max Doerner, *The materials of the artist and their use in painting*, (USA:Harvest Books, 1934)

³⁵ Max Doerner, *The materials of the artist and their use in painting*, (USA:Harvest Books, 1934), p 316

Tiziano, este pintor emblemático transformó el cuerpo físico de sus obras para resolver los problemas del formato monumental de sus pinturas: “The power and wealth of Venice had to be glorified in grandiose canvases of tremendous size. These new problems inevitably called for entirely new technical means of expression. The Flemish technique created for a living and intimate concentration upon form and color was not suited to work on a grand scale”³⁶. Esta cualidad inicial es la que nos permite ver por qué Vlady eligió la técnica veneciana como su predecesora, tanto sus necesidades expresivas como los formatos de sus piezas requerían de un método y un soporte apropiados para resguardar sus discursos. Según Doerner, para los soportes de las obras se utilizaba la tela basta de cáñamo, y la pintura de la escuela veneciana consiguió sus efectos por medio de veladuras, lo que quería decir que era una pintura que se aplicaba sobre una preparación seca (temple de huevo) y se aplicaban finas capas de colores transparentes, oleosos o barnices, para dejar que el color subyacente saliera, alternando las capas de blanco con las veladuras, lo cual implica que los pintores daban más importancia al color que al dibujo en la construcción de sus obras. “One part thickly ground oil color was mixed with equivale Paris of tempera color. This tempera color was ground stiffly in equal parts of water and egg yolk, a white becomes extraordinarily hard, and it is possible to use it very opaquely; used as a scumble, however it yields soft, veil-like tones, besides drying very quickly”³⁷. Ejemplos de los artistas que siguieron esta lógica material fueron Tiziano a la cabeza, seguido por el Greco, el Tintoretto, Veronese, Velázquez, Goya y Tiépolo.

Es complicado asegurar que Vlady efectivamente estaba utilizando un método pictórico veneciano, incluso bajo el entendido de que cada pintor añadió su toque a la receta para lograr las cualidades expresivas que requería su creación. Para explicar la materialidad de los cuadros sería

³⁶Max Doerner, *The materials of the artist and their use in painting*, (USA: Harvest Books, 1934), p 343

³⁷ Max Doerner, *The materials of the artist and their use in painting*, (USA: Harvest Books, 1934), p 344

necesario analizarlos con técnicas de imagenología o estudios no destructivos, y en algunos casos, se requiere la toma de muestras para conocer la composición de los materiales, métodos de aplicación y su estratigrafía. Con este ensayo pretendo asentar que los materiales y las técnicas utilizadas en esta obra nos pueden aportar información tan valiosa como los temas representados en su superficie; la forma de pintar es una de las partes centrales para entender el discurso simbólico en la obra del artista. Eso que Vlady llamó “la pintura pintura” es entender la lógica material/histórica del cuadro; el conocimiento profundo de la alquimia que soporta la pintura, asegurar la perennidad de las piezas artísticas a través de la materia, y adaptar las recetas a sus necesidades expresivas para desarrollar un estilo. Pocos son los pintores modernos reivindicados por Vlady debido al conocimiento alquímico de su pintura, algunos ejemplos son los frescos de Diego Rivera³⁸, los cuadros de Rufino Tamayo³⁹, Virgilio Ruíz⁴⁰, Leonora Carrington⁴¹, Giorgio de Chirico⁴², y otros pocos más. La crítica de Vlady al uso de las pinturas comerciales o prefabricadas, los artistas de su época usaban materiales industriales, generalmente perecederos, y sus obras se convertían en imágenes efímeras incapaces de aportar historicidad a la cocina de los pintores. “Entiéndame; el talento existe. Lo que no hay son pintores [...] !No hay cuadros! Porque no se sabe pintar [...]. No niego el talento, ni la subjetividad,. Creo que nuestra prédica es más una contribución a [la] salvación [de la pintura], que un fácil desplante de imprecaciones críticas ”⁴³.

³⁸ Victor Salomón, Texto 10, p 46-47

³⁹ Victor Salomón, Texto 16, p 64

⁴⁰ Victor Salomón, Texto 8, p 36

⁴¹ Victor Salomón, Texto 32, p 96

⁴² Victor Salomón, Texto 32, p 96

⁴³ Victor Salomón, Texto 20, p 72-74

1.4. Indicios y claves de lectura

Los estudios que he anteriormente realizado sobre la pintura de Vlady⁴⁴ se caracterizan por un rastreo de los bocetos de las obras de gran formato en el interior de las libretas del pintor, dichos bocetos permiten entender los sentidos de sus obras y no habría otra forma de entender sus profundos simbolismos sin estos documentos. Generalmente sus iconografías se encuentran cerradas herméticamente, y sólo el espectador con la llave adecuada pueda abrir la puerta de sus ideas pictóricas cifradas. Si pensamos cuidadosamente el ciframiento de sus iconografías en el contexto alquímico, en el cual Vlady propone su pintura, caeremos en cuenta de que esta codificación de sus figuras es un indicio de que Vlady trabaja como un alquimista, cifrando sus contenidos y ligándolos a la teoría de la materialidad pictórica que defendió. Es por eso que algunos bocetos se convierten en claves esenciales para un rastreo de las figuras a estudiar y que a través de un trazo aparentemente simple se puede explicar el profundo simbolismo de sus obras mayores.

Es por ello que los cuadernos de Vlady, que actualmente se encuentran bajo el resguardo del Centro Vlady de la Universidad Autónoma de la Ciudad de Mexico (UACM), son fundamentales para su estudio, siendo sus dibujos el principal material que permite entender su obra. Sin embargo, considero imprescindibles algunos textos que permiten llenar de contenido el estudio de su obra: 1) los escritos realizados por Vlady, esto incluye los artículos periodísticos redactados por el pintor (la compilación de artículos de Vlady -editados e inéditos- realizada por Víctor Salomón, aunque en algunos archivos de museos y repositorios hemerográficos se pueden encontrar más, esta selección se enfoca en la idea de la pintura en diálogo con la alquimia). 2) El libro *Abrir los Ojos para Soñar*, que es una compilación de textos hallados en el interior de algunas libretas de bocetos del Vlady, y

⁴⁴ Mi tesis de licenciatura cuya referencia aparece en las referencias bibliográficas, así como los proyectos cuartoriales que realicé en la UACM, así como la catalogación de algunas libretas del pintor.

También el libro *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*, que permite abordar las iconografías del mural. 3) También sería pertinente insistir en la lectura de las notas sueltas que se encuentran en las libretas, ya que en los títulos de los bocetos o en las anotaciones que acompañan sus dibujos podemos leer las ideas que sostienen sus pinturas y nos permiten cuestionarlas desde otros lugares. 4) La siguiente fuente escrita que considero imprescindible es *De la Revolución al Renacimiento*, de Jean Guy Rens, amigo y biógrafo de Vlady, quien recogió en cuidadosas entrevistas las ideas, obras principales, sensaciones, historias, recetas pictóricas y una enorme cantidad de temas que hacen de su biografía el texto más importante para conocer a Vlady, además, el autor de este libro tuvo la agudeza de colocar en un lugar central a los materiales, la técnica y el concepto de alquimia que planteó el pintor a lo largo de su vida y obra. Finalmente, quiero decir que las fuentes principales para el estudio de Vlady son las obras mismas, hay que aprender a mirarlas, describirlas y regresar de los bocetos a la obra. La clave es observar sus obras y hacerlo durante horas, este ejercicio permite al espectador apreciar sus pinturas, vivir sus formas, ver que sus colores y texturas respiran... palpitan.

1.5. Solve et coagula

En el cuaderno número 127⁴⁵, encontramos un dibujo titulado *Atanor* (fig. 7). Este boceto esboza una especie de silla que se conforma por un cuerpo humano; la obra no registra el año de su creación, pero podemos orientar la época en que fue realizado contextualizándolo con el fechamiento de 1972 del resto de los dibujos que se preservan en la misma libreta antes y después del mencionado boceto. Para determinar el tema en que se convierte la figura del boceto al

⁴⁵Vlady, cuaderno 127, *Atanor*, s/f, lápiz sobre papel, 17.9 x 10.6 cm



Figura 7: Vlady, cuaderno 127,
Atanor, s/f, lápiz sobre papel,
17.9 x 10.6 cm

plasmarlo en el mural hay que pensar en la historicidad de su conformación. La figura del *Atanor* puede ser comparada con el resto de los bocetos de esa libreta y también con otros dibujos de la primera mitad de los años 70. En este ejercicio se comprueba por semejanza formal y temporal que esta figura de un cuerpo/trono, que encaja con la ideografía vladiana de el rey Edipo plasmada en la capilla de la BMLT. Sin casualidad, la Capilla Freudiana donde se encuentra el trono edípico es el lugar donde Vlady comenzó a pintar todo el mural *Las Revoluciones y los elementos* y por lo tanto estas primeras acepciones y bocetos nos permiten ver los horizontes de

sentido bajo los cuales Vlady plasmó sus pinturas murales.

El atanor es uno de los principales instrumentos alquímicos, se trata de un horno que resistía el calor durante largos periodos. La estructura central de los atanores se comunicaba con una torre donde se resguardaba el carbón que había de calentar el material sometido al proceso de transformación; también tenía una piedra de cristal para comprobar el proceso del *solve et coagula*⁴⁶ de la materia, que permitiría al alquimista llegar a la creación del oro, a través de la piedra filosofal. En la parte baja del atanor había un vaso de cristal resistente que le permitía poner sobre sí la materia y observar los cambios de colores. En el atanor se llevaba a cabo un proceso conocido como destilación, que “era la operación principal que desarrollaba el alquimista en su laboratorio. A través de ella, el adepto creía posible purificar la materia hasta obtener de ella el polvo de proyección, que le permitía convertir los metales en oro y elevarse espiritualmente hasta acceder a niveles de

⁴⁶Disolver y coagular, principio básico de la alquimia que sintetiza el proceso de la búsqueda de la piedra filosofal.

comprensión impenetrables para los simples mortales”⁴⁷. Es decir que la figura edípica de la capilla, halla en el presente boceto una de las claves principales para su entendimiento; la figura del horno permite comprender el simbolismo alquímico desde el que Vlady empezó a pintar el mural, y a diferencia de lo que se ha planteado hasta ahora en la historiografía sobre el pintor, propongo que la alquimia no se encuentra únicamente en el conocimiento material de su pintura, sino también en sus representaciones temáticas o figurativas.

Los iniciados consideraban simbólicamente al atanor como “una incubadora en la que el cuerpo material, su propio organismo, sufría, por obra del fuego la metamorfosis que había de convertirlo en un nuevo cuerpo espiritual”⁴⁸; este boceto también permitió enunciar la forma en que Vlady metaforiza la imagen del vientre materno con la imagen del doble nacimiento que implica el ritual de iniciación. Vlady vincula esta iniciación mística con la figura del amor incestuoso del que Edipo es arquetipo, lo cual no es casual, ya que el psicoanálisis freudiano halla su contraparte mística en la propuesta alquímica de la psicología junguiana⁴⁹.

El trono edípico de Vlady anunciado como atanor nos permite vislumbrar el doble nacimiento de los procesos históricos que plasma en su mural y a la vez que nos invita entrar en este discurso hermético, permitiendo vincular el conocimiento histórico con la práctica psicoanalítica y el concepto de transformación alquímica. A partir de esta figura y su enigmático título surgió un cuestionamiento novedoso sobre su obra: ¿es posible que no sólo la materia de sus obras, sino también las representaciones figurativas de las pinturas de Vlady se encuentren ancladas al concepto de alquimia?

⁴⁷Luis e Iñigo Fernández, *Breve historia de la alquimia*, (México: Editorial Nowtilus, 2010), p 19.

⁴⁸Luis e Iñigo Fernández, *Breve historia de la alquimia*, (México: Editorial Nowtilus, 2010), p22

⁴⁹Carl Jung, *Psicología y Alquimia*, (Madrid: Trotta, 2005)

2. Iconología

“Para emerger de las cenizas hacen falta el fuego y la luz”

Vlady

2.1. La pareja erótica/herética y la formación de la nueva humanidad

En el lugar donde se encontraría el retablo principal del Antiguo Oratorio de San Felipe Neri se erige un altar pictórico de las pasiones que concentra las aspiraciones de trascendencia de los procesos históricos que están encarnados en los muros de la nave central. Este fragmento se configura por seres monstruosos que pretenden ascender y son detenidos; algunas veces vemos las luchas internas que se debaten en los personajes, cuyos propios cuerpos impiden su ascenso, en otras ocasiones vemos que el caos que los rodea es el que detiene su elevación. Vlady condensó con símbolos complejos las debilidades subjetivas, las pasiones y los deseos que terminaron por corromper todos y cada uno de los procesos históricos que plasmó en su mural. La imagen central del frontispicio se compone por una pareja amorosa-erótica, que va acompañada de un hombre caminando sobre una escalera; las iconografías empleadas para estas dos representaciones serán analizadas en el presente apartado y el siguiente.

La pareja erótica surge desde otra figura titulada: *halos santos mártires (fig.8)*, que se encuentra en el muro oriente del recinto y representa una especie de parto; una serie de cuerpos desollados que intentan escapar de una abertura original a cuyo movimiento el pintor describió como “ritmos vaginales”¹; los cuerpos monstruosos lanzan sus manos hacia el exterior. Alrededor de esta figura sobrevuelan un cráneo, una boca gritando y un Prometeo, donde su propia cabeza se

¹Vlady, 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*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), p 34



Figura 8: Vlady, Fragmento de: *Las Revoluciones y los elementos*, 1972-1982, fresco, 2000 m²

convierte en el águila que le infringe el castigo eterno que le designó Zeus, todas estas figuras son coronadas por un volcán en eclosión que acompaña a los movimientos revolucionarios latinoamericanos. Estos personajes degollados parecen buscar algo a su alrededor, quizá sus propias cabezas; algunos de estos cuerpos dirigen sus extremidades superiores hacia cuatro círculos que

muestran rostros de algunos personajes que sintetizan algunos de los procesos revolucionarios que Vlady reivindicó en su mural. Los rostros de estos personajes se construyeron en forma de “máscaras”² rodeadas por halos religiosos; esta imagen parece una metáfora de que las cabezas de algunos pocos guían a la humanidad simbólicamente decapitada, esa masa deforme y monstruosa que busca desesperadamente sin poder mirar y sin poder tomar entre sus manos lo que le rodea.

La figura *halos santos mártires* puede interpretarse como una metáfora del hombre intentando convertirse en hombre, un esfuerzo marxista de trascendencia, un nuevo nacimiento. Este parto engendra los rostros de cuatro personajes históricos que transformaron al mundo, y simbólicamente Vlady los representó con un halo religioso alrededor de sus cabezas para mostrar las cualidades espirituales de sus actos sobre esta tierra.

El rostro de Emiliano Zapata representa los ideales de la revolución latinoamericana, es la posibilidad de dar una imagen mesiánica al movimiento revolucionario de América latina.

En otro halo se encuentra el rostro de Cristo a quien Vlady pintó como un pantocrátor medieval; el pintor miró al cristianismo como una doctrina de amor, igualdad y justicia, cuyos ideales espirituales transformaron por completo la historia de la humanidad y en el siglo XX, y operaron como uno de los principales motores de “La revolución rusa, que es también una revolución espiritual. De una espiritualidad muy cristiana, alma dentro”³.

En otro vemos un cíclope, en la obra de Vlady este personaje mítico surgió como una reinterpretación de un autorretrato del pintor Tintoretto (*fig.9 y 10*). En el 2004 Vlady realizó una

²Vlady, 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), p 35

³Vlady, 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*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), p 36

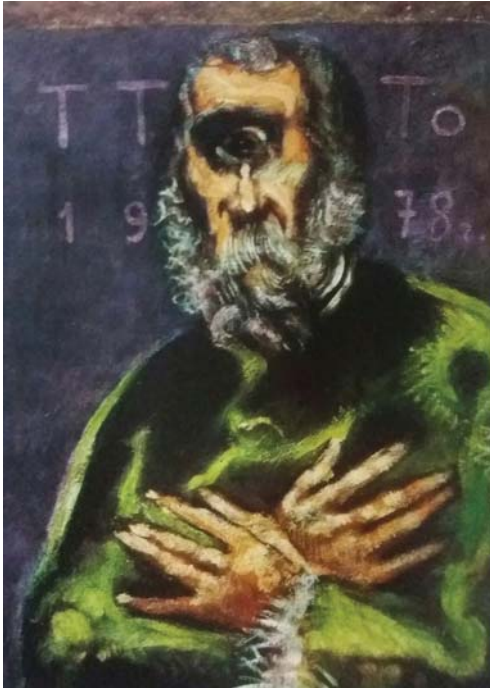


Figura 9: Vlady, *Tintoretto*, 1978, óleo y temple sobre tela, 67 x 49.5 cm

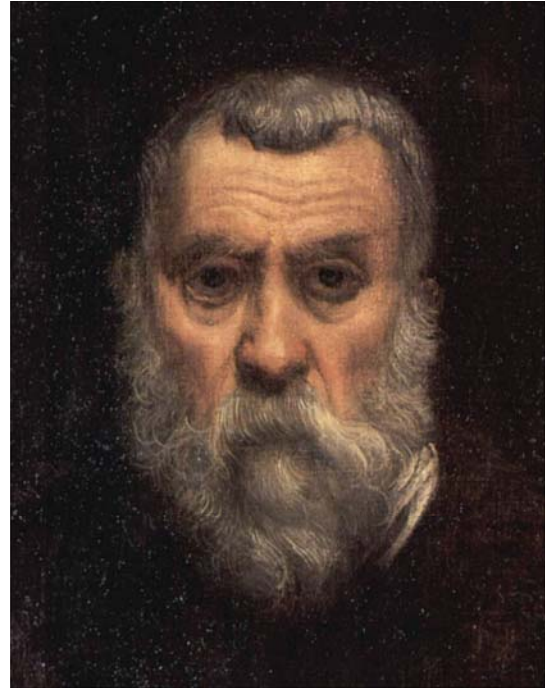


Figura 10: Tintoretto, *Autorretrato*, 1588, óleo sobre tela, 63 x 52 cm

serie de autorretratos en formato de grabados, en la cual incluyó a dicho cíclope, por lo cual dicha ideografía también puede interpretarse como un autorretrato de Vlady (*fig. 11*). El cíclope de este fragmento del mural, va acompañado del caparazón de una tortuga que forma el cuerpo del monstruo de un solo ojo (*fig. 8*). Esta figura la trabaja a profundidad en otras partes de la biblioteca y también fue realizada en un formato de grabado (*fig. 12*). Vlady se representó a sí mismo expulsando su cuerpo del interior de la concha de una tortuga, su figura representa un doble nacimiento, un esfuerzo por “parirse a sí mismo, salirse de sí mismo.”⁴, es un esfuerzo individual (marxista nuevamente) por transformarse en ser humano.

⁴Vlady, 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*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), p35

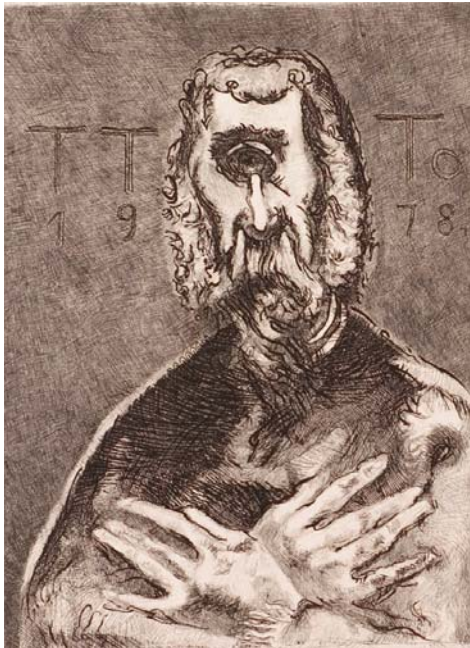


Figura 11: Vlady, *Tintoretto*, 2004, grabado sobre papel, 21.5 x 29 cm (impresión)



Figura 12: Vlady, *Arrancándose de la concha*, 2004, aguafuerte

Vlady unificó la figura de Tintoretto con la imagen propia para hablar del poder revolucionario del arte. Por otro lado, la relación iconográfica entre la concha y el cíclope nos remite al mito de Venus: en la *Teogonía*⁵, Hesíodo narró que los cíclopes son hijos de Urano y Gea, los seres con un solo ojo se identificaban como artesanos, estos poseían un tridente que entre otras cosas creaban los terremotos de Poseidón, el mismo tridente fue el arma que llevaba Perseo cuando iba a matar a la Medusa. En la versión de la *Odisea*⁶ de Homero, Ulises se encuentra a grandes monstruos de un solo ojo: los cíclopes, quienes se encontraban en una isla; se pensaba que nacieron (al igual que los gigantes) de las gotas de sangre de Urano cuando es castrado y nace Venus (*fig. 13, 14, y 15*).

Esta síntesis iconográfica condensa en una sola figura el oficio artesanal del artista, con la idea de nacimiento asociado a un esfuerzo del individuo por formarse a sí mismo; además es un

⁵ Hesíodo, *Obras y Fragmentos*, (Madrid, Gredos, 1978) p 77

⁶ Homero, *Odisea*, (Madrid, Gredos, 1982) p 226-245



Figura 13: Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus*, pintura al temple, 278 x 172.5 cm



Figura 14: Artista desconocido, *El nacimiento de Venus*, fresco, fechado anterior al año 79 A.C.



Figura 15: Vlady, cuaderno 141, *sin título*, s/f, grafito sobre papel, 22 x 14.8 cm

sincretismo de figuras las mitológica, históricas y religiosas. Ahí no termina la astucia sintética del pintor, no es casual que se trate del caparazón de una tortuga y no de una concha cualquiera. Su elección guarda una relación iconográfica con otro personaje mitológico: Hermes, hay dos relatos en la mitología clásica que permiten relacionar su figura con los quelonios: en su infancia mató una tortuga para convertir su caparazón en una lira, además está el mito de Quelona, una Ninfa a la que Hermes convirtió en tortuga, por negarse a asistir a la boda entre Zeus y Hera. Sobre esta segunda historia se resguarda una escultura en el Hermitage donde Hermes sostiene una tortuga en su mano (*fig. 16*); es importante hacer notar que existe una posibilidad que dicha imagen escultórica formará parte del bagaje visual de Vlady desde su infancia, y que en su obra podría asociarse la desobediencia del mandato divino con un símbolo de transformación.

Por otro lado en 1964, pocos años antes de que



Figura 16: Autor desconocido, *Estatua de Hermes*, siglo I, tallado en mármol, 62,0 cm



Figura 17: Giovanni Bellini, *Allegoría de la Falsedad*, óleo sobre tabla, 32 x 22 cm

empezara a pintar el mural *Las Revoluciones y los Elementos*, Vlady realizó un viaje a Italia; dicha travesía dejó profundas huellas en él. Es probable que Vlady se encontrara con *La Alegoría de la Falsedad o la Sabiduría* de Giovanni Bellini (fig. 17), obra que pertenece a una serie de cinco alegorías y se encuentra ubicada en la Galería de la Academia, cada panel tiene un tamaño modesto, por lo cual es probable que formaran parte de algún mueble tipo velador que permitiera guardar objetos en su interior. Todas las alegorías están relacionadas entre sí, pero esta es la más cifrada de ellas, haciendo un discurso antitético sobre la virtud. La obra representa justamente a un hombre que sale de una concha, entre sus manos sostiene una serpiente que representa a la tentación del conocimiento; también se trata del emerger de un hombre de una concha y en este caso el personaje no solamente nace, es él mismo quien se arroja hacia afuera. Pude recabar muy poca información sobre esta pieza de Bellini, sin embargo, parece que la imagen funciona en un sentido simbólico muy parecido a la imagen de Vlady; reivindica la figura del hereje, enalteciendo su soberbia por el conocimiento, que permite al hombre convertirse en hombre (no uno cualquiera, uno con sentido histórico).

La cuarta figura histórica que pintó con un halo religioso fue

Ernesto Guevara de la Serna (el Che) a quien reivindica por su incorruptibilidad al acercarse al ejercicio del poder⁷.



Figura 18: Vlady, Fragmento de: *Las Revoluciones y los elementos*, 1972-1982, fresco, 2000 m²

De este parto surgen unos ritmos fluidos, expulsados de los mismos ritmos vaginales que llevaron al exterior a los mártires, el flujo arroja el cuerpo azul y verde de un *gigante de feria* (fig. 18), cuyo origen puede asociarse con la narrativa de la Odisea, del nacimiento de Venus, de los cíclopes y de los gigantes. El cuerpo de proporciones monumentales es de “un titán que escupe un personaje que cae adentro del culo de otro ángel con alas de piedra”⁸ del cual surgen figuras

⁷En una obra titulada La Casa (segundo panel del Tríptico Trotskiano), representa tres momentos de la vida de Trotsky y dedica su obra al che y a todos los revolucionarios mientras no estén en el poder

⁸ 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*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), p 53

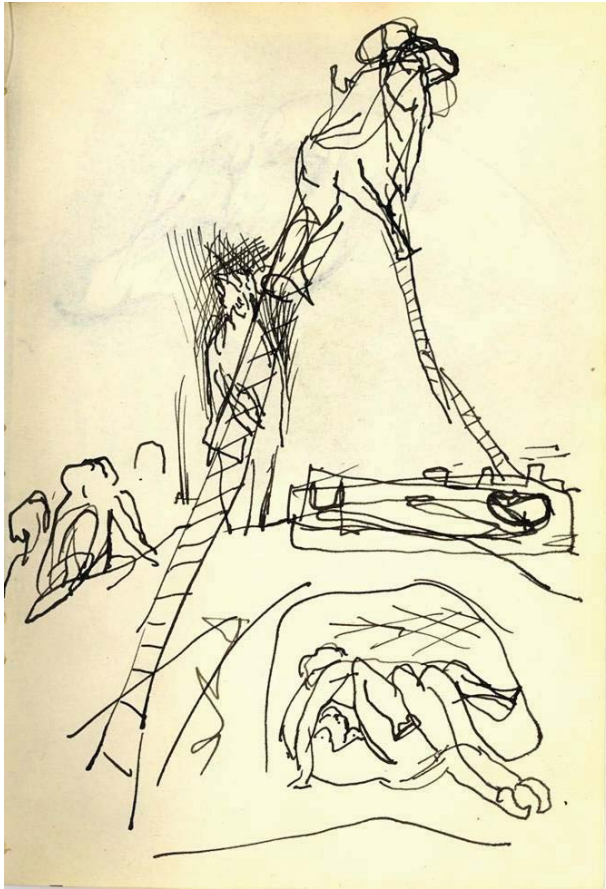


Figura 19: Vlady, cuaderno 14, *sin título*, *s/f*, tinta sobre papel, 16.6 x 11.5cm

humanas con aspecto líquido en color verde que poco a poco se transforman en la pareja amorosa de color azul que da cuerpo a la imagen central del panel del frontispicio.

El primer registro que se tiene de las dos figuras que analizo en el presente ensayo se remonta hasta el *cuaderno 14*⁹ (*fig. 19*) resguardado en Centro Vlady, donde podemos ver una primera versión de la imagen del frontispicio compuesta por un hombre que sube unas escaleras acompañado de una pareja erótica. Este boceto presenta a un hombre en movimiento de caminata, las piernas del personaje se transforman en unas escaleras como si éstas

fuesen una extensión de su cuerpo, esta figura se encuentra elevada en la escena formando pirámide visual por la posición de sus piernas/escaleras y convirtiéndose así en la imagen central de este dibujo. El hombre escalera mira hacia abajo dirigiendo nuestro ojo hacia otro personaje que yace recostado dentro de una caja, esa figura es una especie de féretro, del lado izquierdo de dicho ataúd podemos observar una figura fantasmal de un hombre visto desde la espalda que atraviesa o se superpone a la pierna/escalera izquierda del hombre que camina sobre éstas. Al lado izquierdo de toda esta escena vemos un grupo de personas que dirige su atención hacia el hombre con piernas de

⁹Vlady, cuaderno 14, *sin título*, *s/f*, tinta sobre papel, 16.6 x 11.5 cm

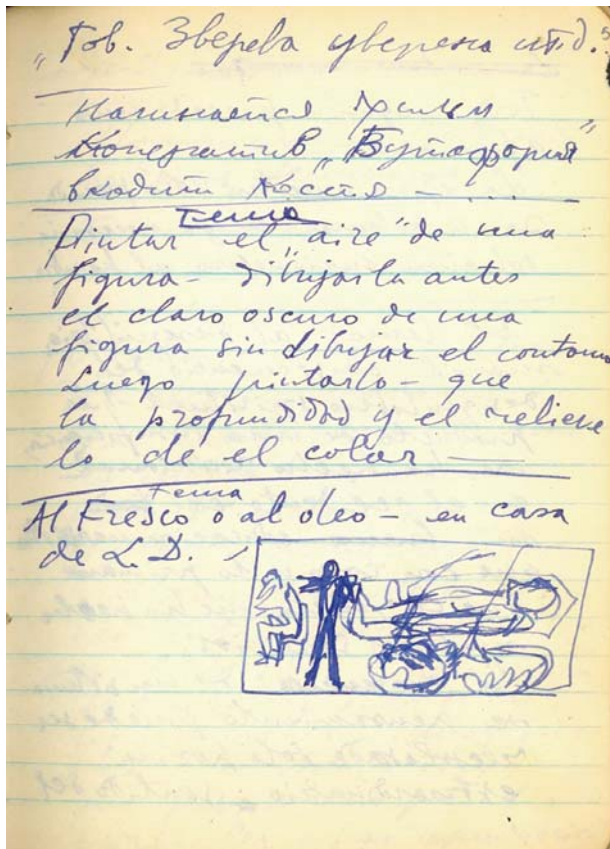


Figura 20: Vlady, cuaderno 10, Tema. Al fresco o al óleo en casa de LD, s/f, tinta sobre papel, 16.2 x 11.2 cm

escalera regresando nuestra atención al personaje. En la parte inferior del boceto se encuentra una pareja erótica. Si prestamos atención las imágenes que componen este boceto son las mismas figuras que serán plasmadas en la parte central de su mural casi sin modificaciones, a pesar de que el dibujo que describí se realizó entre 1955 o 1956¹⁰. La imagen del boceto es muy cifrada, pero en el *cuaderno 10*¹¹ (fig. 20) hay otro trazo que nos ayuda a descifrar el simbolismo de la figura del féretro. En este dibujo vemos a un hombre sentado y dispuesto en una posición de leer o escribir en máquina y a un hombre que se encuentra de pie tras él en una

posición amenazadora, el dibujo contiene la siguiente nota: “Tema. Al fresco o al óleo en casa de LD” la obra se trata del asesinato de Lev Davidovich, nombre real de León Trotsky. No he hallado registro alguno de si este boceto llegó a ser una obra con otro formato con los mismos elementos iconográficos, pero la idea que originó el boceto se transformó hasta culminar en la saga Tríptico Trotskiano: tres lienzos de formato monumental donde Vlady pintó una narrativa épica de la vida y muerte de león Trotsky, estas pinturas son importantísimas ya que ordenan el discurso teológico-

¹⁰ En este dibujo el pintor no consigna la fecha pero el contenido de todo este cuaderno pertenece a estas fechas

¹¹Vlady, cuaderno 10, Tema. Al fresco o al óleo en casa de LD, s/f, tinta sobre papel, 16.2 x 11.2 cm



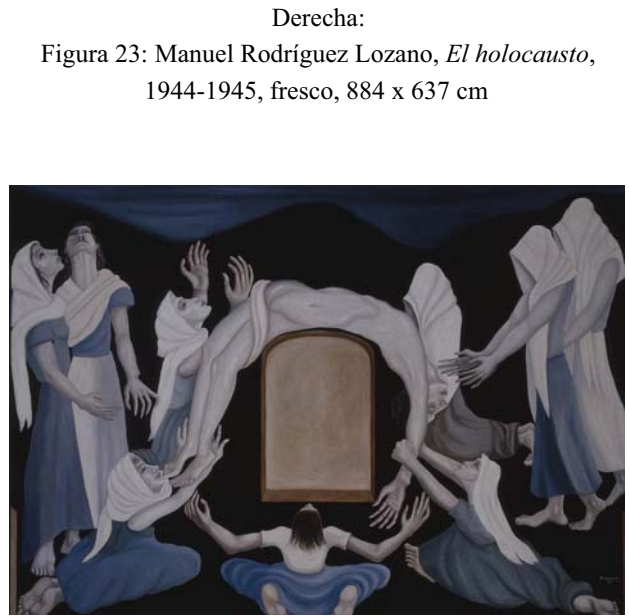
Figura 21: Fotografía cuerpo de Lenin embalsamado.

político de las principales iconografías del artista y abren la clave de lectura alquímica de su obra. Por la similitud formal entre las figuras de los dos bocetos, podemos inferir que el personaje yacente del ataúd que se encuentra del lado derecho de la imagen del *cuaderno 14* es también el cuerpo sin vida de León Trotsky. Además, podemos hacer una asociación iconográfica de este féretro cristalino que deja ver el cuerpo que hay dentro de la caja con la imagen del cadáver de Lenin (*fig.21*), que se encuentra en un mausoleo en la plaza roja de Moscú y donde a través de una caja de cristal se puede ver el cuerpo momificado del revolucionario. Parece que en este dibujo realiza una especie de síntesis entre ambos personajes.

En la relación iconográfica entre la pareja erótica y las figuras que representan momentos y personajes históricos, hay indicios de que la dimensión erótica en la obra artística de Vlady siempre hay que pensarla en diferentes vías y contiene en sus entrañas la posibilidad de ligar la libertad sexual con la libertad del individuo. Vlady asoció el proyecto revolucionario a la teoría freudiana de la sexualidad, y vio en ésta última una vía más para la transformación del mundo y de la formación de la nueva humanidad. Freud describió la libido como la energía psíquica que se desdobra en los instintos sexuales o de conservación y cuyas etapas son la oralidad, la analidad y la etapa fálica. En



Izquierda:
 Figura 22: Vlady, Fragmento de: *Las Revoluciones y los elementos*, 1972-1982, fresco, 2000 m².
 Imagen: Óscar Molina Palestina.



Derecha:
 Figura 23: Manuel Rodríguez Lozano, *El holocausto*, 1944-1945, fresco, 884 x 637 cm

un segundo momento, su teoría interpreta los instintos de conservación como una manifestación del amor yóico, y en sus últimas interpretaciones hace una relación de oposición entre la pulsión de vida o Eros (identificada como libido), con la pulsión de muerte, haciendo una unidad indisoluble de este movimiento anímico que oscila de una pulsión a otra. De esta forma Vlady observó la repetición perpetua de los fracasos históricos como si se tratara de la historia anímica de los individuos. De tal forma que la Revolución y la dimensión mística que le otorga a los movimientos políticos y sociales que recreó en sus murales, son esencialmente sexuales (según la teoría freudiana), pero no se pueden asociar directamente con el acto sexual ya que el erotismo es un concepto mucho más amplio que se asocia con las pasiones más profundas de los individuos.

En el panel de la nave central del mural Vlady plasmó una pareja erótica amorosa cuyo movimiento ascendente le permite librar una batalla con algunos personajes monstruosos que intentaban impedir su elevación. Esta figura erótica se conecta en tema y forma con un fragmento de este mismo mural ubicado en la capilla: una pareja fundida en un beso a la cual el pintor nombró *Eros y Tánatos* (fig. 22), ambas figuras son pintadas en un tono verde que por convención social leemos como el color de la piel putrefacta. El voluptuoso cuerpo femenino yace lánguidamente sobre uno de los arcos de la ventana del recinto, la obra recuerda al mural *El Holocausto* (1945) de Manuel Rodríguez Lozano (fig.23) cuyo modelo iconográfico claramente reside en el estudio del tema el Descendimiento de Cristo a lo largo de la historia del arte. Por cierto, este tema religioso Vlady también lo tiene estudiado, la semejanza particular entre el mural de Vlady y de Lozano, no sólo es el tema, o el cuerpo sin vida, sino su apropiación del espacio muralístico donde la arquitectura marca las pautas de la pintura, y donde esta sacralidad del tema representado es llevada al terreno de la problemática política de la época que habitaron.

En el fragmento de mural *Eros y Tánatos* de Vlady una figura masculina gravita sobre las curvas marchitas de lo femenino, el cuerpo del hombre ha sido fragmentado, por un lado los pies, luego las rodillas y finalmente un torso con trazos ondulantes y lineales que en un primer momento nos recuerdan las vísceras y posteriormente a un esqueleto por la forma en que representa sus costillas. Parece que toda la imagen tiende más a la pulsión de muerte. Sin embargo, el beso apasionado enmarcado por las manos en movimiento alrededor de las cabezas de los amantes, permite completar la figura con Eros, envolviendo la imagen mortífaga en un halo amoroso y luminoso de color amarillo que emana de los impulsos internos de las figuras. Estos personajes se unen para mostrar la lucha interna de los individuos y las pulsiones que rigen la naturaleza humana.

Por otro lado, *Eros y Tánatos* contienen al amor y muerte como dualidades complementarias que dan forma al mundo anímico e histórico que plasmó en la nave central.

La pareja amorosa del frontispicio anuncia la conformación del nuevo ser humano que nacerá de las cenizas de los revolucionarios vencidos y todos los movimientos revolucionarios representados en la nave central del recinto, pero anclados a un erotismo amoroso y libertador. Luis Carlos Eimerich dice al respecto de la veta erótica en la obra de Vlady que éste “le otorga al acto sexual una dimensión trascendente, acaso sarcásticamente equiparada a un acto histórico”¹². Pero yo no pienso que sea una equiparación sarcástica; Vlady ató todas estas imágenes eróticas a la teoría freudiana del inconsciente que plasmó en la Capilla, donde encontró una explicación científica de las pasiones humanas que han imperado en la estructuración y conformación de los individuos, pero



Figura 24: Vlady, Fragmento de: *Las Revoluciones y los elementos*, 1972-1982, fresco, 2000 m².
Imagen: Óscar Molina Palestina.

también de los movimientos sociales revolucionarios y sus sistemáticos fracasos al establecerse en el poder.

Esta dualidad subjetiva de las pulsiones humanas puede ser rastreada en numerosas obras de Vlady bajo el contexto freudiano, este es el caso de otro fragmento del mural ubicado en la capilla, la figura se titula *Pareja herética* (fig. 24), donde una vez más, Vlady jugó con la imagen de la unión erótica representada por un voluptuoso abrazo entre dos amantes. En este

¹² Luis Carlos Eimerich, *Libreta de apuntes, edición facsímil*, (México: FCE, 2006) p XI

caso la unión sexual es un símbolo de la pulsión de vida en su posibilidad de engendrar un nuevo ser. Los amantes son rodeados por un círculo que en la parte superior es golpeado al centro por una figura que parece una T invertida, esta imagen representa el golpe de piolet que dio muerte a Trotsky y donde el artista simplificó su trazo para cifrarlo¹³. Una vez más asoció a Eros (el acto amoroso), con la pulsión de muerte bajo el símbolo vladiano de la catástrofe revolucionaria de la era moderna (el golpe de piolet en la cabeza de Trotsky). Podríamos interpretar que Eros representa al movimiento revolucionario y su aspiración de ascender y transformar el mundo, encarnada en la forma de una pareja creando a la nueva humanidad, mientras la pulsión de muerte es representada por la contrarrevolución evocando la violencia, la barbarie, el terror y las numerosas muertes que ha dejado a su paso. Si regresamos a la imagen anteriormente descrita del boceto del *cuaderno 14 (fig. 19)*, es una prefiguración que terminará por sintetizar las principales preocupaciones del pintor en la elaboración de este mural, desde esta primera etapa artística, Vlady representó la posibilidad de trascendencia a través de la unión erótica/amorosa que engendrará a la nueva humanidad, y su contraparte es la catástrofe de la historia moderna representada por la muerte de Lev Davidovich. Todos estos elementos iconográficos están cargados de multiplicidades simbólicas tomadas de la mitología clásica, la tradición judeocristiana, de personajes históricos y de algunos símbolos alquímicos. El pintor integró todos los elementos en significaciones múltiples, que marcan las posibles y numerosas lecturas de sus murales pero que recaen siempre en una visión que engrana sus contenidos alrededor de la revolución, su espiritualidad y la materia que conforma sus piezas.

¹³Silvia Vázquez Solsona (2017). Vlady: Tríptico Trotskiano; un análisis iconográfico (tesis para optar por el grado de licenciatura) UNAM, Ciudad de México, p 50

En una de las descripciones que hizo Vlady del frontispicio de la nave central, mencionó: “un titán [...] escupe un personaje”¹⁴ del flujo de su boca eventualmente surgen las figuras que le dan cuerpo a la pareja erótica, pero la descripción no encaja a la perfección con lo que se mira, más que escupir, parece que dicho titán vomita a los personajes (*fig. 18*). Una de las posibles fuentes que Vlady tuvo en mente al plasmar la figura, fue un texto que Salvador Elizondo realizó para describir algunos de los dibujos y grabados eróticos de Vlady.

El texto de Elizondo describe poética y amorosamente al acto sexual, la imagen que Vlady nos regala sobre la emesis que da origen a la pareja amorosa del frontispicio posiblemente surgió de este texto, el cual apunta el vórtice de sensaciones que se encuentran cristalizadas en el acto de unión sexual y que permiten entender el horizonte poético del que partió el pintor o con el que sintió alguna identificación:

“Todas las sensaciones son la única magnitud máxima asequible al cuerpo como el resultado de la experiencia de un número infinito de “sentidos”; no cinco, ni seis sentidos, ni mil ni un millón de canales diferentes a través de los cuales percibir el Mundo, sino un número infinito de ellos. Por esta multiplicación infinita del contenido sensual del mundo el ser se vomita a sí mismo, fuera de sí, hacia el mundo conocible y apropiarse mediante la actividad del vaciamiento de su interioridad hacia afuera, hacia otra parte y desde la otra parte”¹⁵.

La imagen poética de Elizondo alude al “ser” platónico que, en este caso, experimenta y recrea el mundo cognoscible a través de la sexualidad, creando una metáfora del momento de culminación sexual, o vaciamiento líquido en el cuerpo del otro, que permite al individuo expandir su conciencia y experiencia. El texto es muy poético y a la vez es tan cifrado como la iconografía vladiana. Sus metáforas y conceptos pasan por el surrealismo, utilizando los vasos comunicantes como un eje de su discurso; todo esto se encuentra indiscutiblemente atado a la teoría psicoanalítica.

¹⁴ 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*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), p 53

¹⁵ Salvador Elizondo, *Texto para unos dibujos de Vlady*, (México: Juan Pablos Editor, 1971), p13

El texto pretende abordar la espiritualidad desde la sexualidad y viceversa, donde la actividad amorosa es “una estructura por la que el signo y el acto se realizan y se identifican”¹⁶. Elizondo traduce el acto amoroso como una “detentación sensible de la facultad de poseer un cuerpo; la demostración de que la propiedad es inalienable: conjunción, penetración, impregnación, posesión y pérdida: estas son las etapas por las que el cuerpo aspira a la condición de la estatua; su única disolución: la muerte”¹⁷. La propuesta de Elizondo parece que engrana perfectamente con la visión de Vlady; une al amor y la muerte con el camino de la trascendencia, pero además hay una operación bastante interesante que nos devela un pensamiento que sobrevolaba la mente de los grandes artistas en ese momento histórico: la alquimia. Resulta que la descripción del acto sexual es formalizada en su texto por etapas que se asemejan al *solve et coagula*, y posiblemente esto se relacione con el contexto del surrealismo y el pensamiento esotérico que se vio profusamente desarrollado en la teoría psicoanalítica freudiana a partir de la teoría junguiana de los arquetipos. Numerosos artistas como Leonora Carrington, Alice Rahon, Remedios Varo, Frida Kahlo, e incluso artistas rupturistas como Alberto Gironella, muestran en sus obras un discurso esotérico abierto, y que solo los que posean las claves de lectura podrán mirar y entender. Como un buen *magus* o filósofo renacentista¹⁸, Elizondo definió a “la Erótica como una ciencia exacta, ciencia de demostraciones posibles de lo imposible”¹⁹ y desde ese lugar místico traducido a un lenguaje científico que refleja las preocupaciones teóricas de su época, describió el universo de las imágenes eróticas vladianas.

¹⁶ Salvador Elizondo, *Texto para unos dibujos de Vlady*, (México: Juan Pablos Editor, 1971), p10

¹⁷ Salvador Elizondo, *Texto para unos dibujos de Vlady*, (México: Juan Pablos Editor, 1971), p12

¹⁸ Esther Cohen, *Con el Diablo en el Cuerpo*, (México: Taurus-UNAM, 2013)

¹⁹ Salvador Elizondo, *Texto para unos dibujos de Vlady*, (México: Juan Pablos Editor, 1971), p10



Figura 25: Vlady,
*Fragmento de: Las
Revoluciones y los
elementos*, 1972-1982,
fresco, 2000 m²

El primer personaje que surge del vómito del titán es una figura enigmática. Como ya hice notar anteriormente, Vlady comentó que la figura que surge es: “un personaje que cae adentro del culo de otro ángel con alas de piedra”²⁰ (*fig. 25*). Podemos ver cómo el modelo iconográfico de esa primera figura guarda una estrecha relación formal y temática con una serie de grabados de Gustave Doré que ilustran la novela de John Milton, *Paradise Lost*²¹ donde el literato reinterpreto poéticamente algunos pasajes bíblicos, regalándonos una emotiva y humana visión del ángel caído. En uno de los grabados que Doré realizó para ilustrar el libro tercero, versos 739 y 741, vemos el destierro de Satanás del reino de los cielos; la disposición de las piernas y pies del personaje parecen ser el modelo iconográfico de Vlady (*fig.26*). En otros grabados de Doré (*figs. 27 y 28*) alcanzamos a mirar el flujo espiral en donde la horda de demonios alados sobrevuelan la tierra, o el mar, estas formas inspiraron el flujo espiral que sigue la pareja de amantes en el mural de Vlady (*fig.5*). Es importante hacer notar que en el libro de Milton los seres angélicos rebeldes eran personajes gigantes²², tal como la figura que da inicio al flujo de personajes.

²⁰Vlady, 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), p 53

²¹ John Milton, *Paradise Lost*, (Henry C. Walsh, editor of american notes and queries, 1885), <https://archive.org/details/paradiselostillu00miltuoft/page/n5>

²²John Milton, *Paradise Lost*, (Henry C. Walsh, editor of american notes and queries, 1885), <https://archive.org/details/paradiselostillu00miltuoft/page/n5> p 24 y 182



Figura 26: Gustave Dore, libro 2, versículo 739- 741, diferentes medidas según la edición



Figura 27 : Gustave Doré, libro 6, versículo 871, diferentes medidas según la edición



Figura 28: Gustave Doré, libro 7, versículos 387-389, diferentes medidas según la edición

El ángel que sale de la boca del gigante lleva el título de *Ícaro pétreo*. Hay más de una interpretación de este tema mitológico en el universo vladiano. A la entrada de la biblioteca, tenemos a un Ícaro/Cuauhtémoc, cuyos pies ardientes derriten la cera de sus alas y el cuerpo del personaje cae eternamente suspendido en el espacio que te lleva a la nave central del recinto. Una vez más la figura pasa por el ideal espiritual que Vlady defiende del revolucionario, ¿quién es Ícaro si no aquél que tuvo la osadía de escapar del orden establecido por el rey Minos, con las alas que su padre le diseñó? ¿Quién es Cuauhtémoc, si no el mártir que entrega todo en favor de sus ideales y la defensa fraternal de su pueblo? Según La Metamorfosis de Ovidio²³, Dédalo, el padre de Ícaro fabricó un par de alas de cera y plumas que les permitirían escapar de la isla en que los mantenía obligatoriamente el rey. La condición del escape era simple; no volar muy bajo o demasiado alto: si sobrevolaban muy cerca del mar y se mojaban las plumas, las alas no podrían funcionar, pero tampoco debían desafiar las alturas porque el calor del sol derretiría la cera que mantenía unidas las

²³ Ovid, *Metamorphoses*, (USA: Indiana University Press, 1983) p 187-190

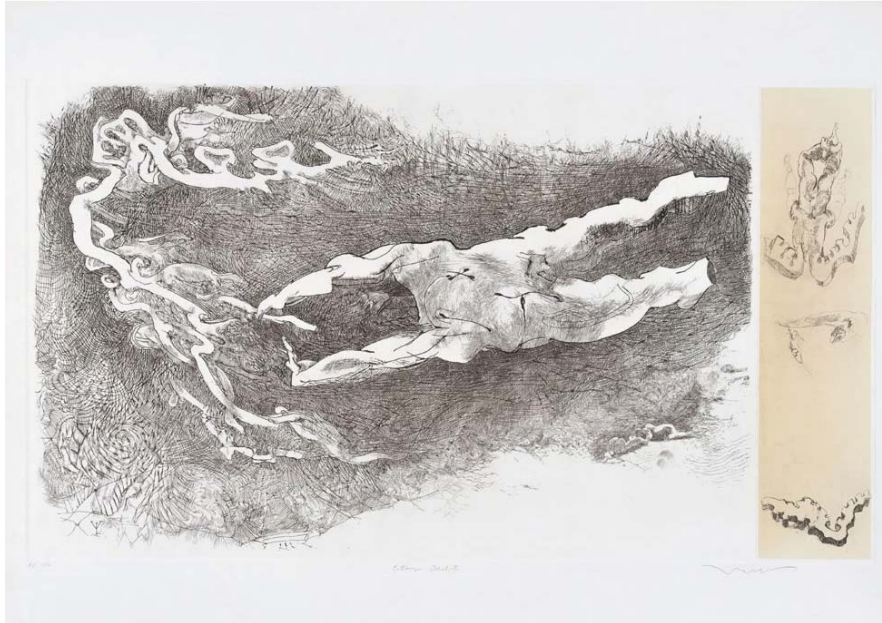


Figura 29: Vlady, *Estampa idealista*, 1975, aguafuerte sobre papel, 70 x 40 cm

plumas de las alas. Hay un grabado que nos muestra la emotividad fraternal que Vlady encontró en el tema mitológico y la forma en que fusiona la imagen mitológica de Ícaro con un revolucionario en particular. En el grabado *Estampa idealista*²⁴ (fig. 29) de Vlady vemos una forma humana conformada por rasgos pétreos, éste se sujeta a un ‘ala’ cuyo movimiento guía el destino del personaje que sobrevuela unos ritmos marinos vladianos, dicha iconografía remite a la mitología de Ícaro y por lo tanto alude a la relación que tiene Vlady con su padre y con toda la historia de su familia, cuya línea genealógica ha tomado lugar en los libros de la historia de las revoluciones en su lucha por mantener vivo el espíritu de justicia que guió a éstos rebeldes. El personaje que tiene el ala entre sus manos podría representar a Víctor Serge y representa a un Ícaro *sui generis*: del lado inferior izquierdo del grabado aparece una figura que se parece a un tridente (fig. 30), advirtiéndonos con su trazo que este Ícaro cometió el error contrario al de la mitología clásica:

²⁴ Vlady, *Arrastrado por un ala*, s/f, aguafuerte sobre papel, 70 x 40 cm

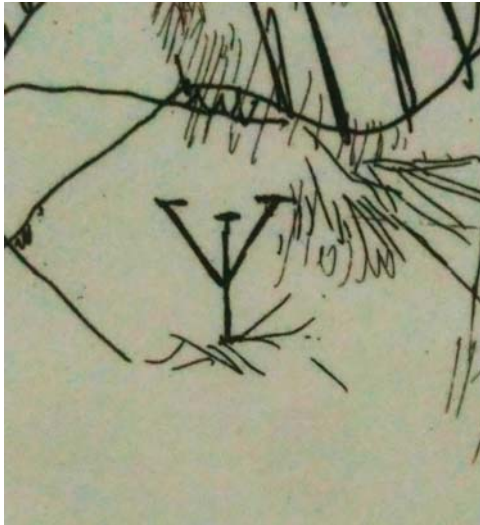


Figura 30: detalle figura 29



Figura 31: detalle figura 29

sobrevoló tan cerca de la tierra (como metáfora de lo humano y lo mundano) que sus alas se mojaron en el mar impidiendo su huida. En caso de que la referencia a su padre fuera muy difusa nos deja otra pista más en la figura del tridente: éste se conforma por las iniciales VL acomodadas de una forma en que el pintor pudiera ocultar su contenido y dejar como un sello indescifrable su discurso. Las iniciales VL representan a su propio Dédalo, son las iniciales reales del nombre de Víctor Serge: Víctor Lvóvich, quien con sus acciones y escritos construyó las alas que nos llevarán a desafiar la tiranía del poder como lo hizo Ícaro. Este mismo grabado lleva títulos diferentes según la serie realizada: Estampa idealista (1975), Arrastrado por un ala (s/f). En el lado superior derecho de dichos grabados observamos que se encuentra la misma figura que vomita el gigante del mural, un ángel que se mete en el cuerpo de otro y que tiene sus alas petrificadas (*fig. 31* y *fig. 25*). Dicha figura podría interpretarse como un autorretrato de Vlady, quien cae sobre el cuerpo de su

padre para poder volar y petrificar la enseñanza de rebeldía en sus obras, aunque la metáfora es mucho más amplia e invita al espectador a apropiarse de la historia fallida de las revoluciones y formar parte de este flujo de ángeles caídos rebeldes, arrastrados por un ala, que permitan la



Figura 32: Vlady, Fragmento de: *Las Revoluciones y los elementos*, 1972-1982, fresco, 2000 m²

transformación del mundo, apropiándose de esta estampa idealista de la revolución.

Debajo del ángel pétreo del mural, un movimiento acuático nos invita a seguir el movimiento de ascenso que lo conforma. La siguiente iconografía que se encuentra dentro de la figura es nuevamente un motivo mitológico: Argos Panoptes (*fig. 32*): un gigante con cien ojos en el cuerpo que por sus cualidades físicas fue el encargado de asesinar a Equidna, una Ninfa²⁵ marina monstruosa con cola de serpiente

cuyos hijos engendrados con Tifón forman gran parte de la mitología predilecta de las representaciones iconográficas vladianas²⁶. Hera fue esposa de Zeus y éste tuvo numerosos amoríos, cuando Hera se dio cuenta de su romance con la ninfa Io, Zeus convirtió a Io en una ternera blanca, para protegerla de las acciones viscerales que podrían generar los celos de su esposa. Sin embargo, Hera se dio cuenta y mandó a atarla en una montaña y enviando a su fiel siervo Argos Panoptes a vigilar a la ninfa transformada. Los ojos de Argos dormían en diferentes momentos, por lo cual siempre había ojos vigilando activamente, sin embargo, Zeus mandó a Hermes a rescatar a Io, disfrazado de campesino tocó su flauta hasta hacer que todos los ojos del monstruo se quedaran dormidos, le asesinó y liberó a la ninfa. La imagen una vez más es dialéctica, Argos puede

²⁵ Hesíodo, *Obras y Fragmentos*, (Madrid, Gredos, 1978) p 415

²⁶ Medusa, la esfinge, la quimera y el águila de prometeo.

representar tanto a los revolucionarios siendo vencidos por la contrarrevolución. El flujo espiral de la pareja erótica del mural nos completa el discurso y que uno de los monstruos que intentan impedir el ascenso de los amantes tiene en vez de cabeza una iconografía vladiana del Kremlin que representa el totalitarismo de la contrarrevolución.

Además, la pareja erótica vladiana del frontispicio guarda una relación iconográfica con un fragmento del libro de la *Divina Comedia* de Dante: el canto quinto del infierno. Nos encontramos en el segundo círculo del infierno, el lugar donde son castigados los lujuriosos: Paolo y Francesca sobrevuelan amorosamente unidos en la eternidad de este tormento a diferencia de los otros habitantes de este círculo infernal que sobrevuelan en soledad su tormento; estos personajes fueron asesinados por consumir su amor prohibido, y castigados eternamente por anteponer sus instintos sobre la razón. Mientras leían una novela de amor cortés, cayeron en el torbellino de la pasión,



Figura 33: Rodin , *El Beso*, 1889, escultura tallada en mármol, 181,5 x 112,5 x 117 cm

Gianciotto Malatesta, esposo de Francesca y hermano de Paolo, se dio cuenta de su traición y los asesinó al instante. Existen numerosas obras de arte que capturan este momento, desde el beso de Rodin (*fig.33*) que originalmente aludía a este fragmento de la obra de Dante y donde vemos que Vlady realizó un profundo estudio la escultura de los amantes. Otro modelo iconográfico del torbellino en ascenso en que es representada la pareja es una ilustración de ese fragmento de William Blake (*fig.34*), donde representa a las almas en pena siguiendo un patrón de ascenso circular



Figura 34. William Blake, *Los Amantes (Francesca y Paolo)*, 1824-1827, técnica mixta, 53 x 37.4 cm

que arrastra irremediabilmente a las almas y donde representa a Francesca y Paolo unidos por sus manos, y en una parte más tranquila del torbellino que castiga a los apasionados, para permitir que su historia sea contada al poeta. También están los grabados de Gustave Doré sobre dicho fragmento de Dante (*figs. 35 y 36*), donde alcanzamos a apreciar que todos los modelos iconográficos se comparten porque parten de la imagen literaria del infierno dantesco.



Figura 35: Gustave Dore, *Francesca y Paolo*, 1860, grabado sobre papel, diferentes medidas según la edición



Figura 36: Gustave Dore, *Francesca y Paolo*, 1860, grabado sobre papel, diferentes medidas según la edición

Además, la figura de Francesca y Paolo es un tema común en la pintura simbolista, definir el simbolismo como un estilo es de gran complicación, puesto que el núcleo de este movimiento no se definió por un tipo de trazo específico, materiales, gama cromática o temas particulares:

“los simbolistas estuvieron unidos, no por un estilo, sino por una convicción: la de la supremacía del arte por encima de todos los medios de expresión o de conocimiento. También compartieron una actitud de rechazo ante la frialdad de la razón científica y la imposición de un desarrollo industrial y tecnológico, lo que más tarde Freud -quien tanto debe a los simbolistas- identificaría como el malestar de la civilización. Herederos del romanticismo, los artistas simbolistas percibieron y se rebelaron contra la profunda crisis que vivió el mundo occidental a finales del siglo XIX, que culminó con el estallido de la Primera Guerra Mundial”²⁷

Si tuviera que insertar a la pintura de Vlady dentro de una corriente estilística sería definitivamente el simbolismo, ya que comparte los ideales plásticos, espirituales, y simbólicos que defiende esta corriente artística.

Los amantes del frontispicio son “La pareja que marca el tiempo con sus alas de hierro forjado que prometen una nueva especie”²⁸. Esta figura se relaciona con el mito platónico del andrógino expuesto por Aristófanes en el diálogo platónico de Fedón o del banquete. Según esta historia el mundo estaba poblado de unos seres que tenían dos caras, cuatro brazos, cuatro piernas y ambos sexos en su cuerpo, éstos se rebelaron ante los dioses creyéndose más poderosos que ellos por el amor que emanaba de sus interiores. Zeus sintiéndose amenazado por éstos, los dividió en mitades; la tristeza de los andróginos al no poder unirse nuevamente con su otra mitad, fue tal que empezaron a morir y Zeus modificó sus órganos sexuales para que cuando las mitades se volvieran a encontrar, un simple abrazo pudiese fundirlos una vez más en una sola forma y permitiría que su

²⁷ Roxana Velásquez Martínez del Campo, “Los reflejos del espejo simbolista”, en *El Espejo Simbolista Europa y México, 1870-1920*, (México: UNAM, 2004), p22.

²⁸Vlady, 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*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), p 57

unión engendre a un nuevo ser para que puedan seguir existiendo. La pareja erótica es este andrógino, ya que su cuerpo se conforma por la unión de ambos sexos y la unificación en un solo ser que es definido por las alas que salen de cada mitad, la pareja es “Algo todavía no bien formado como siempre...”²⁹ la imagen de los amantes en el mural alude a un proceso y no a la finalidad misma del acto sexual. Observamos que Vlady retomó el sentido simbólico de esta figura, no sólo



Figura 37: *Introductory page of Aurora Consurgens*

como un motivo mitológico clásico del retorno al estado andrógino original al que pertenecemos, sino también como una figura de transmutación trascendente que fue profusamente utilizada en tratados de alquimia. La figura del andrógino representa a la etapa “conjunctio”, una parte del proceso para la creación de la piedra filosofal donde se enuncia que “the stone is prepared from four elements brought together. / Here, the bodies dissolve entirely in pure living quick-silver, that is in the water of our mercury, and from it emerges a permanent and persistent water” (fig. 37) no es casual la descripción que dio Vlady de las formas de esta figura: “la pareja [...] sube en vez de caer por la caída del agua. Hago que suba a fuerzas.”³⁰. La imagen aquí nos revela la función del uso de los elementos

²⁹Vlady, 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), p 53

³⁰ 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*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), p 53

de la naturaleza, la pareja es al mismo tiempo el agua: uno de los cuatro elementos la naturaleza que desde la antigüedad se utilizan para describir la composición primigenia de la materia y permite entender sus transformaciones, el agua, la tierra, el fuego y el viento son los elementos sobre los cuales la alquimia fundamenta su conocimiento, sobre el macro y microcosmos, la teoría de los humores y de la transformación física de la materia como una transformación simbólica del espíritu humano. Este mismo principio alquimista es el que guió el espíritu de esta pintura mural y que da título y congruencia a los elementos iconográficos representados.

Podría parecer aventurado hablar del andrógino en el sentido alquimista del término, sin embargo, la pareja erótica no es el único personaje con esa característica que conforma el discurso pictórico de la biblioteca. En el panel de la *Revolución Cristiana* (fig.38) Vlady representó dicho



Figura 38: Vlady, Fragmento de: *Las Revoluciones y los elementos*, 1972-1982, fresco, 2000 m²

proceso histórico como una revolución que es encarnada por la figura Cristo, su cabeza va hacia el piso y los pies se encuentran en la parte más alta de su lienzo recordándonos nuevamente a su modelo iconográfico de Ícaro, a pesar de su caída el mesías protege en un abrazo infinito a un *orbis terrarum* que resguarda amorosamente entre sus brazos. Cristo es mujer y hombre a la vez, lleva una dominante barba masculina y unos exuberantes pechos femeninos que enuncian la dualidad de su cuerpo. Atrás del andrógino miramos una cruz que evoca a la crucifixión y al mismo tiempo a la figura de un piolet. Este fragmento del mural tiene como tema principal al amor que propone de la verdadera doctrina cristiana. La pareja erótica unificada en un ser andrógino y el Cristo *sui generis* que acabo de describir son como una metáfora de las dos descripciones del amor que se describen en el Banquete de Platón; sin embargo, es pertinente acotar que dicha reinterpretación en la obra de Vlady es muy cercana al neoplatonismo por su vinculación con el pensamiento mágico y la teología cristiana: Marsilio Ficino en su libro *Del Amor* sostiene lo siguiente:

“Venus es de dos tipos: una es aquella inteligencia que hemos colocado en la mente angélica; la otra es la fuerza generadora que se atribuye al alma del mundo. Tanto la una como la otra tienen al Amor por semejante, y por acompañante. Porque la primera es llevada por Amor natural a considerar la belleza de Dios; la segunda es llevada, también por su Amor, a crear la divina belleza en los cuerpos mundanos. La primera abraza primeramente en sí misma el esplendor divino; después lo trasfunde a la segunda Venus. Esta segunda, a su vez, trasfunde en la materia del mundo los destellos del esplendor que ha recibido. Por la presencia de estos destellos, todos los cuerpos del mundo, según su capacidad, resultan bellos.

Esta belleza de los cuerpos el alma del hombre la aprehende por los ojos; y esta alma tiene dos potencias en sí: la potencia de conocer, y la potencia de engendrar. Estas dos potencias son en nosotros dos Venus; las cuales están acompañadas por dos Amores. Cuando la belleza del cuerpo humano se representa a nuestros ojos, nuestra mente, la cual es en nosotros la primera Venus, concede reverencia y Amor a dicha belleza, como a imagen del divino ornamento; y por ésta, muchas veces se despierta hacia aquél. Además de esto, la potencia del engendrar, que es en nosotros la segunda Venus, apetece engendrar una forma semejante a ésta. De manera que en ambas potencias existe el Amor: el cual en la primera es deseo de contemplar, y en la segunda es deseo de engendrar belleza. Tanto el uno como el otro Amor es honesto, y ambos persiguen una divina imagen”.³¹

³¹ Marsilio Ficino, *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, (México; UNAM, 1994), p 42-43

En el caso de la pareja erótica/andrógino representada en el frontispicio representa al amor terrenal o Afrodita Pandemos, justamente en su cualidad carnal, creadora y matérica, mientras que el amor celeste, o Venus Urania, que representa el conocimiento y la divinidad, y que Vlady en ambos casos los representó a través de una figura que unifica lo masculino y lo femenino simbolizando el Uno o la unidad absoluta que dan forma al mundo. Vlady insertó la relación histórica entre el discurso neoplatónico y la tradición cristiana que da una continuidad al simbolismo pagano anclado simbólicamente con el cristianismo logrando escapar de la acusación de herejía. La lectura renacentista sobre los tipos de amor no lo segmenta en una dualidad maniquea que separaría tajantemente al amor físico y al espiritual (*fig. 39*), permitiendo que la materia tome un papel central en el nuevo proyecto filosófico del humanismo que veladamente guió los pinceles de los antiguos maestros pintores con los que dialoga Vlady en sus obras.



Figura 39. Tiziano, *Amor Sacro y Amor profano*, 1515-1516, óleo sobre lienzo, 279 x 118 cm

Es importante hacer notar que según la tratadística alquímica el Andrógino con el cristianismo pasó por las figuras del mito originario de la humanidad. Según “la tradición cabalística [...] Adán y Eva serían las partes separadas de la unidad primordial. La obra alquímica comienza a partir de la separación previa y termina con una posterior reunión; por eso son tan frecuentes las ilustraciones

con imágenes de cópulas”³² unas de las imágenes más conocidas de la unión sexual representada en la alquimia son las del *Rosarium philosophorum*, la secuencia de imágenes (*fig. 40*) deja ver a la pareja de amantes uniendo su cuerpo rodeados de líquido o de agua, mientras ésta se sostiene en una base cerrada que “correspondería al matraz alquímico”³³. Según Raimon Arola el nombre principal con que se denomina al andrógino en la tratadística alquímica es *Rebis* “que significa <<cosa-doble>>, puesto que en un único ser están contenidos el fuego y el agua, el hombre y la mujer”³⁴, sería importante hacer resaltar que justamente a esta pareja amorosa que se convierte en un ser andrógino, en numerosos tratados alquímicos se caracteriza por el par de alas que salen del cuerpo femenino y masculino respectivamente (*fig. 41 y 42*). De en un texto alquímico de Basilio Valentín el andrógino ocupa el lugar de la materia primera, Arola describe la última parte del emblema de Valentín (*fig.43*) de esta forma, la imagen:

“resume esta primera conjunción y afirma: <<Soy el huevo de la naturaleza>> en el que todo está incluido. De este huevo se engendra el microcosmos que Dios Todopoderoso preparó para los hombres>>. Su nombre es *Rebis* o Mercurio. <<Los filósofos me denominan Mercurio>>. Seguidamente el texto se vuelve más elocuente << Soy el padre y la madre, joven y viejo, fuerte y débil, muerto y vivo, visible e invisible, duro y blando, que desciende a la tierra y sube hasta el cielo, muy grande y muy pequeño, muy ligero y muy pesado. A menudo en mi se invierte el orden de la naturaleza, en color, número, peso y medida, contengo la luz natural, oscura y clara, surgiendo del cielo y la tierra, soy conocido, no siendo estable>> y termina su largo discurso con la afirmación de que gracias a éste *Rebis* o Mercurio, se podrá transmutar cualquier metal en oro”³⁵

La pareja erótica, herética y andrógina representa este momento de unidad, donde la materia, el espíritu y la forma dan sentido a el discurso pictórico que Vlady destinó para el discurso central de su mural, es la posibilidad de crear una nueva humanidad, también representa un doble nacimiento, y el acto sexual que permite la formación del nuevo hombre nos evoca a la imagen de la

³²Raimon Arola, *Cuestiones Simbólicas*, (Barcelona: Herder Editorial, 2015), p 137

³³Raimon Arola, *Cuestiones Simbólicas*, (Barcelona: Herder Editorial, 2015), p 137

³⁴Raimon Arola, *Cuestiones Simbólicas*, (Barcelona: Herder Editorial, 2015), p 137

³⁵Raimon Arola, *Cuestiones Simbólicas*, (Barcelona: Herder Editorial, 2015), p 140

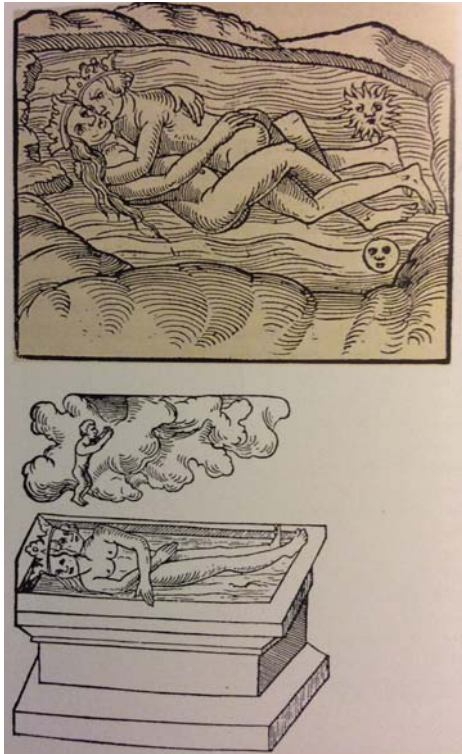


Figura 40. *Rosarium filosofarum* (1550)



Figura 41: Coniunctio, lámina 64 *Rosarium Filosofarum*



Figura 42: Coniunctio, lámina 59 *Rosarium Filosofarum*



Figura 43. Copia de la imagen La primera Materia, según Basilio Valentin. J.M. de Rechenbourg y W. Salomon, *Bibliothèque des philosophes chimiques*, 1740-54

gestación en el vientre materno que se relaciona con el atañor que dibujo como boceto al empezar a realizar las figuraciones de su propio *opus magnum* o, dicho de otra forma, del mural de la BMLT. Las cualidades simbólicas de esta figura y de su materialidad permiten a la vez ejemplificar la unidad y lucha de contrarios que da forma a la dialéctica marxista, y que sin duda forman parte de esta nueva propuesta alquímica que Vlady abordó desde una mística de la Revolución. La pareja amorosa erotiza de la revolución, y sublima el triunfo del amor, representado por una espiral trascendental que representa el flujo histórico, ascendente de la humanidad.

2.2. El Hombre de luz: La revolución y el porvenir

El hombre de las escaleras es una compleja ideografía vladiana que dirige nuevamente nuestra mirada al pensamiento mágico. Como vimos en el apartado anterior, la figura del hombre de la escalera aparece bajo el mismo modelo iconográfico del frontispicio de la biblioteca, desde el cuaderno 14 (*fig. 19*) y como es de suponerse, complementa el complejo discurso que se encuentra en la pareja de amantes del apartado anterior y que aparecen desde aquel boceto como una parte integral de la escena.

En los años cincuenta, Vlady apenas formulaba los temas y representaciones que habían de conformar su universo plástico, por esas fechas el pintor aún estaba experimentando con las formas que determinarían su sello estilístico, basado en el ciframiento de sus imágenes y en el ocultamiento de sus iconografías. En el cuaderno 13 (*fig. 44*) encontramos una imagen de escaleras fragmentadas junto a la siguiente nota, que nos da una clave para entender las representaciones de sus obras posteriores: “Quisiera hacer más cuadros epopéyicos que tratasen de la Revolución Rusa, de la actual transformación social de la vida y de la muerte, del amor y de la violencia o de las grandes



Figura 44: Vlady, cuaderno 13, *sin título*, s/f, tinta sobre papel, 23 x 16.5cm

ideologías que plantearon algunos hombres. Pero estoy pintando árboles y luces. Pero ¿acaso realmente pinto árboles?”³⁶. Entre los años cincuenta y finales de los sesentas Vlady creó discursos subversivos a partir de una especie de conceptualización revolucionaria de objetos de cualquier índole, asoció la cultura visual rusa que nutrió su infancia y adolescencia, utilizó objetos que le permitieron simbolizar la persecución a su familia por el régimen estalinista, por ejemplo: en algunas obras plasmó figuras simples como “árboles”, que sin embargo, no representaban una simple copia de la naturaleza. Sus

arbustos representan a la Roshcha del exilio en Oremburgo; a pesar de que aparentemente solo representa un objeto de la naturaleza el pintor cifró sus contenidos dibujando el tronco bajo la iconografía de las almenas del Kremlin y creando un discurso alterno sobre el totalitarismo, la persecución y la inquebrantable fortaleza de los revolucionarios al defender sus posturas³⁷. En este proceso de formular simbolismos propios, Vlady hizo asociaciones entre la mitología, la hagiografía y la obra literaria de los más importantes escritores de todas las épocas, para hablar de la Revolución que él quería conjurar y consagrar a través de sus obras. Aún con su complejo discurso iconográfico Vlady no lograba sentir que sus obras lograsen este discurso totalizador simplemente a través de las figuras plasmadas en sus lienzos, y en los años 70 transformó la materialidad de sus piezas para que

³⁶ Vlady, cuaderno 13, *sin título*, s/f, tinta sobre papel, 23 x 16.5cm

³⁷ Silvia Vázquez Solsona (2017). Vlady: Tríptico Trotskiano; un análisis iconográfico (tesis para optar por el grado de licenciatura) UNAM, Ciudad de México, p 66-67

el cuerpo físico de sus obras de arte contuviera un significado que les permitiera completar el complejo discurso que elaboró sobre la espiritualidad revolucionaria que ocultó con sus iconografías. Esta cualidad de sus obras permitió que el artista crease un discurso heroico de la revolución desde una visión mística y alquímica.

A lo largo de su compleja obra Vlady relató el proceso anímico de los movimientos revolucionarios y no una simple ilustración de una serie de momentos históricos con narrativa teleológica que permitan reconstruir un proceso, es por ello que la obra de este pintor ha sido difícil de entender, se trata de un arte iniciático tanto en temas históricos como en conocimiento de la materia y simbolismos del espíritu. Es por ello que su obra resulta tan enigmática; es tan elaborada en discursos que simplemente sería imposible de entender la profundidad simbólica de sus obras sin el estudio de los dibujos y notas que resguardan sus libretas de bocetos. Es sintomático que justamente después de escribir esta clave de lectura en el cuaderno 13, se halle la imagen fragmentada de una escalera la cual es uno de los primeros dibujos que darán forma a su hombre de la escalera. En ese mismo cuaderno, unas pocas páginas después, se encuentra un dibujo con dos escaleras que se cruzan entre sí formando una X rodeada por pequeñas figuras inacabadas de forma intencional y que con trazos simples evocan cuerpos de personas; arriba de la escalera también podría haber alguien, ya que vemos la figuración de una especie de cabeza o cabello (*fig. 45*). Las escaleras funcionan en esta imagen como una especie de muletas para el personaje que se encuentra en la parte superior, además esta figura podría tener como fuente visual las imágenes de crucifixiones del medioevo donde se utilizaban estas estructuras con forma de X para martirizar a los acusados.

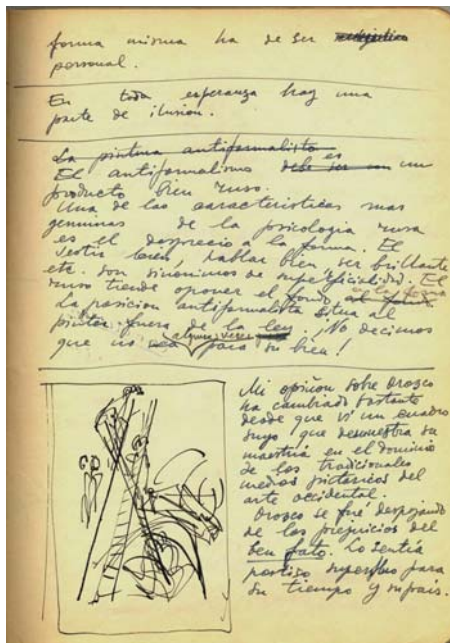


Figura 45: Vlady, cuaderno 13, *sin título*,
s/f, tinta sobre papel, 23 x 16.5cm



Figura 46: Tintoretto, *Crucifixión*, óleo sobre lienzo, 1565, 1224 x
518 cm

Como expliqué en mi tesis de licenciatura sobre el Tríptico Trotskiano, Vlady tomó la parte que parece ser más insignificante de la crucifixión: la escalera, y jugó con el tema religioso para apropiarse de su potencia iconográfica, transformó a esta figura de ascenso y descenso en un símbolo de trascendencia espiritual que el pintor secularizó 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”³⁸ y con la figura de la escalera que es representada habitualmente en la muerte de Cristo, creó un paralelismo sobre la espiritualidad que está ligada a la rebeldía revolucionaria. El pintor retomó el sacramento iniciático de la crucifixión; donde el sacrificio y la muerte de Cristo son los ejes fundamentales de la teología cristiana y católica, pues según su relato el derramamiento amoroso de la sangre del mesías permitió la

³⁸Vlady, 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), p28.

expiación y salvación de la humanidad. Vlady equiparó a las figuras históricas con iconografías religiosas para establecer una relación simbólica y analógica entre los mártires religiosos y los revolucionarios y de esta forma ligó a la figura de la escalera a los salvadores terrenales del siglo XX, en quienes veía esta cualidad espiritual de auto sacrificio que se ve materializada en los movimientos político-sociales representados a lo largo de todo el mural.

Como vimos en el apartado anterior, en el cuaderno 14 encontramos el modelo del hombre de luz que llevó el artista al formato de mural casi sin modificaciones, su modelo iconográfico piramidal evoca la Crucifixión de Cristo (1568) del pintor Tintoretto (*fig. 46*). Es importante remarcar que la idea de sacrificio religioso asociado al sacrificio revolucionario da sentido y forma a la representación de la espiritualidad que Vlady defiende en sus obras. Aunque por otro lado, asoció a la figura de hereje con la del revolucionario para reivindicar a personajes como Copérnico defendiendo su actividad científica y las ideas novedosas que formularon alrededor de la observación de los procesos físicos y astrológicos, que en su época fueron interpretados como pensamiento mágico o hechicería, Vlady reivindica sus acciones e ideas como parte de la praxis revolucionaria y así dota a estas figuras brutalmente asesinadas de una cualidad mesiánica. Para Vlady la convicción de estos mártires fue lo que dio forma a las revoluciones a lo largo de la historia y lo que ha permitido transformar al mundo. Es por ello que la figura erótica que se describió en el apartado anterior y que acompaña al hombre de la escalera en el frontispicio toma un sentido particular cuando se entiende el diálogo que hay entre una figura con la otra. En el libro *El Erotismo* (1957), Georges Bataille³⁹, explicó:

³⁹Vlady fue un lector de Bataille, véase: Claudio Albertani, Silvia Vázquez, “Demonios Revolucionarios” (catálogo de exposición 2015) p 92

“En principio, la muerte es lo contrario de una función, cuyo fin es el nacimiento; pero esta posición es reductible. La muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro; la muerte anuncia el nacimiento y es su condición. La vida siempre es un reducto de descomposición de la vida. Antes que nada es tributaria de la muerte y que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres”⁴⁰

Evidentemente la pareja erótica representa la posibilidad de engendrar una nueva vida y las escaleras representan el sacrificio de Cristo y la muerte, creando una relación dialéctica. Además, Bataille abordó la unión entre el sacrificio religioso y el erotismo, acotando que “en la antigüedad se comparaba el acto de amor con el sacrificio”⁴¹ y anota el ejemplo de la liturgia eclesiástica donde se come y bebe de la sangre y piel de Cristo. “Suele ser propio del acto de sacrificio el otorgar vida y muerte, dar a la muerte el rebrote de la vida y, a la vida, la pesadez el vértigo y la abertura de la muerte, pero, en el sacrificio, en el mismo momento, la muerte es signo de vida, abertura a lo ilimitado. Actualmente el sacrificio no pertenece al campo de nuestra experiencia; así que debemos sustituir la práctica por la imaginación”⁴², resulta con una importancia central, un boceto del cuaderno 143 donde Vlady anotó, que la figura humana petrificada que sostiene sobre sí a la pareja erótica y al hombre que camina sobre las escaleras lleva el nombre “la piedra de sacrificio” (*fig. 47*)⁴³, sobre la cual se levantan simultáneamente 1) la pareja erótica que dirige su movimiento y la vida que engendra hacia la iconografía de la muerte, y 2) la imagen del sacrificio religioso a la figura de las escaleras que, como veremos a lo largo del presente apartado, también contiene en sus entrañas discursivas una apología de la revolución, entendida como el principio de vida mismo.

Al parecer para Vlady el erotismo asociado al sacrificio tiene relación con la visión de Bataille, donde encuentra una posibilidad de liberación del individuo:

⁴⁰ George Bataille, *El erotismo*, 1957, p 40-41 <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>

⁴¹George Bataille, *El erotismo*, 1957, p 66 <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>

⁴²George Bataille, *El erotismo*, 1957, p 68 <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>

⁴³ Vlady, cuaderno 143, *sin título*, s/f, lápiz sobre papel, 22 x 16 cm

“Es bastante común que la matanza y el despiece del ganado sean repugnantes hoy en día; y nada debe recordárenos en los platos que se sirven a la mesa. Por ello es posible decir de la experiencia contemporánea que invierte las conductas de la piedad en el sacrificio. Esta inversión tiene pleno sentido si consideramos ahora la semejanza del acto de amor y del sacrificio. Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es la carne. El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica: libera unos órganos pletóricos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva de los amantes. A esa voluntad reflexiva la suceden los movimientos animales de esos órganos hinchados de sangre. Una violencia, que la razón deja de controlar, anima a esos órganos, los hace tender al estallido y súbitamente estalla la alegría de los corazones al dejarse llevar por el rebasamiento de esa tormenta. El movimiento de la carne excede un límite en ausencia de la voluntad. La carne es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo; pero si, como creo, existe una prohibición vaga y global que se opone, bajo formas que dependen del tiempo y del lugar, a la libertad sexual, entonces la carne es la expresión de un retorno de esa libertad amenazante.”⁴⁴

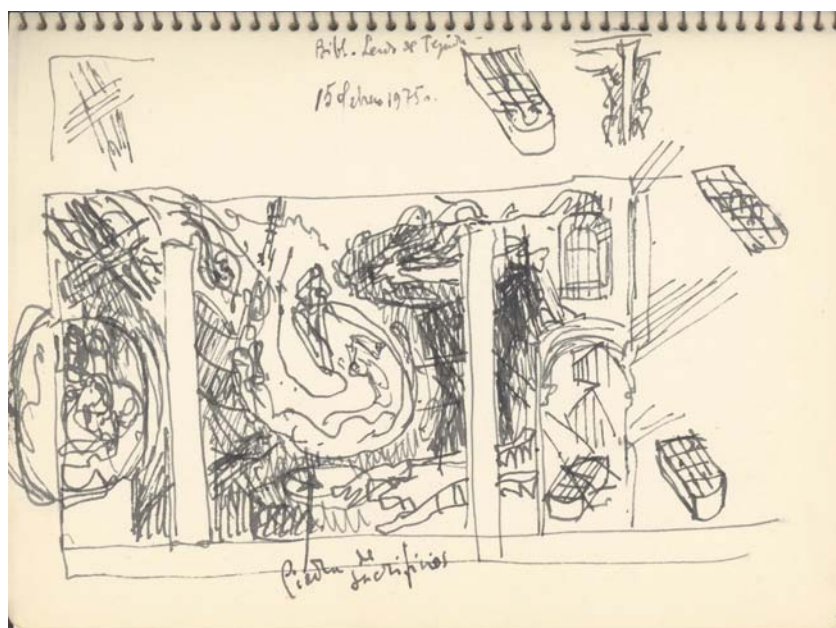


Figura 47: Vlady, cuaderno 143, *Bibl. Lerdo de Tejada*, 15 febrero 1975, tinta sobre papel, 22 x 16

Aunque en otras obras Vlady asoció a la figura de las escaleras de la crucifixión con la de Trotsky, sabemos por su narración sobre el mural que en esta ocasión la figura está asociada con Víctor Serge “ese es mi padre. Es alguien que ha hecho su escalera de luz y de oro, y que sube y

⁴⁴George Bataille, *El erotismo*, 1957, p 68-69 <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>

sube y sube. Y se rompe la escalera y se derrumba”⁴⁵. Cuando leemos esta descripción debemos notar la pista que deja en el sentido en que debe leerse la figura de la escalera sobre la que camina su padre, ésta no es la misma que la del martirio de Cristo, aunque considero que en ambos casos la relación simbólica versa sobre la trascendencia. En el libro del Génesis encontramos la historia del sueño del patriarca Jacob, quien se encontraba en camino a Jarán, y al hacerse de noche decidió descansar posando su cabeza sobre una piedra. En su sueño vio que había una escalera anclada en la tierra cuyo extremo superior llegaba hasta el cielo, por ella subían y bajaban los ángeles. Luego de esto Dios habló con él prometiendo una enorme descendencia y la tierra donde se encontraba parado. Al despertar Jacob interpretó que ese lugar era la puerta del cielo y consagró la piedra sobre la cual tuvo el sueño-revelación, la ciudad que se encontraba ahí se llamaba Luz (Or) y Jacob cambió su nombre por Betel (“beit” “el”=La casa de Dios)⁴⁶. La escalera del frontispicio de la biblioteca representa este fragmento bíblico, que resguarda un discurso de poder y de extensión geográfica del mismo, un discurso sobre la divinidad y su comunicación con la humanidad a través del símbolo de las escaleras y la posibilidad de ascenso o descenso de las figuras celestes. Como cité anteriormente, Vlady explicó “en medio, ése es mi padre. Es alguien que ha hecho su escalera de luz y de oro y que sube y sube y sube. Y se rompe la escalera y se derrumba, o algo así, no sé”⁴⁷. Sin embargo, dentro de los cuadernos de bocetos podemos acotar que Vlady tenía muy claro el papel que jugaría dicha figura en su discurso pictórico. En un boceto de 1964 (*fig.48*) que pertenece al

⁴⁵Vlady, 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*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), p54.

⁴⁶ Génesis, 28:10, 19.

⁴⁷ 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*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), p54.

cuaderno 48⁴⁸ Vlady reinterpretó en pequeños recuadros una glosa de reconocidas obras de arte a un lado de dos obras de su autoría: *El hombre de luz* y *Mecanismo Carcelario*. La figura titulada como el hombre de luz, responde al modelo iconográfico del hombre de la escalera del frontispicio de la biblioteca, es importante acotar que el título de la figura se encuentra registrado desde el *cuaderno 10* (fig.49) donde hay algunas menciones escritas sobre dicha figura: “Cuando pienso en el ‘Hombre de Luz’ con ardor deseo desprenderme de todas mis vanidades, de toda mi pequeñez para que pueda pintar lo que debo. No me importa ni el tiempo ni el precio”⁴⁹. Aunque en dicho cuaderno sólo encontremos textos (y no dibujos) acerca de esa obra podemos intuir, que siempre tuvo claridad del sentido directriz que dicha figura tendría en su obra y de la profunda conmoción que le causaba representar a la figura de su padre.



Figura 48: Vlady, cuaderno 48, *sin título*, s/f, técnica mixta sobre papel, 25.4 x 17.8 cm

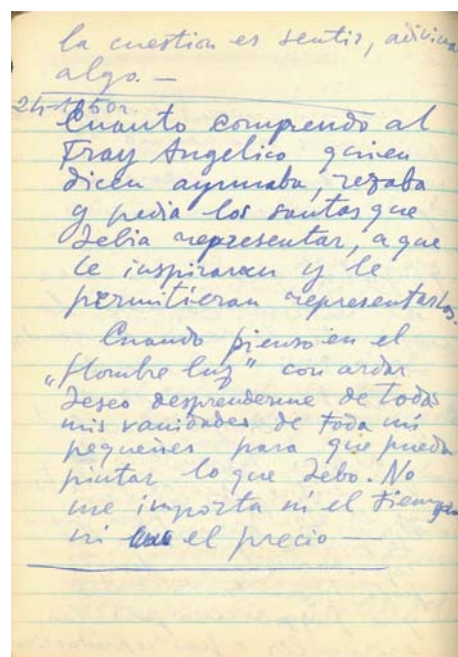


Figura 49: Vlady, cuaderno 10, *sin título*, s/f, lápiz sobre papel, 12 x 7.5cm

⁴⁸ Vlady, cuaderno 48, *sin título*, s/f, técnica mixta sobre papel, 25.4 x 17.8 cm

⁴⁹ Vlady, cuaderno 10, *Tema. Al fresco o al óleo en casa de LD*, s/f, tinta sobre papel, 16.2 x 11.2 cm



Figura 50: Vlady, cuaderno 43, *sin título*,
s/f, lápiz sobre papel, 21.9 x 15.3 cm

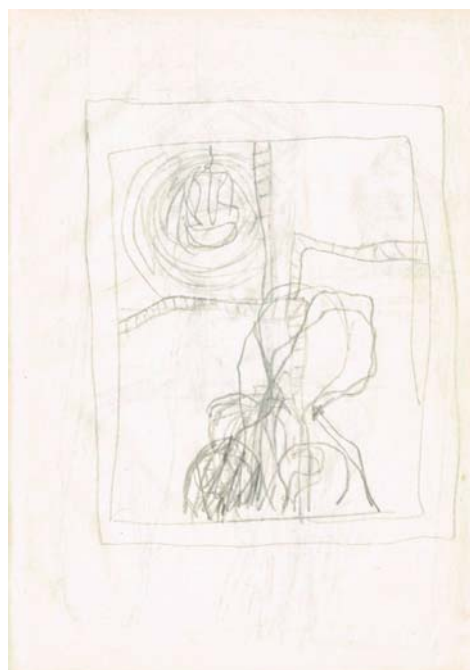


Figura 51: Vlady, cuaderno 43, *sin título*,
s/f, lápiz sobre papel, 21.9 x 15.3 cm

En el *Cuaderno 43*⁵⁰ del año 1961 encontramos unos bocetos donde vemos la cabeza y hombros de un personaje masculino visto desde la espalda, éste tiene frente a sí una especie de candil o foco y unas escaleras fragmentadas y sobrepuestas unas sobre otras de manera vertical y horizontal (*figs. 50 y 51*). El personaje de este boceto puede ser asociado con el padre del pintor a través de una relación iconográfica del foco que se encuentra en otra serie de dibujos que Vlady realizó sobre la muerte de su padre. En los *Cuadernos 118*⁵¹ y *119*⁵² podemos observar dos bocetos donde el recurso formal del foco con los zapatos agujereados de Victor Serge (*figs. 52 y 53*). Esta representación pictórica surgió del último día de vida del padre del pintor, la mejor fuente para describir esta escena la encontramos en el texto *La muerte en México de Victor Serge*, escrito por su amigo el revolucionario Julián Gorkin:

⁵⁰ Vlady, cuaderno 43, *sin título*, s/f, lápiz sobre papel, 21.9 x 15.3 cm

⁵¹ Vlady, cuaderno 118, *sin título*, s/f, lápiz sobre papel, 27.7 x 20.7cm

⁵² Vlady, cuaderno 119, *La gota que cae hacia arriba*, s/f, gouache sobre papel, 28.2 x 21.8 cm

“Hacia las diez de la noche me separé de él [V́ctor Serge] 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 agujereadas, 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 V́ctor Serge, de un hombre que, durante toda su vida, había protestado contra las injusticias humanas”⁵³



Figuras 52: Vlady, cuaderno 118, *sin título*, s/f, lápiz sobre papel, 27.7 x 20.7cm

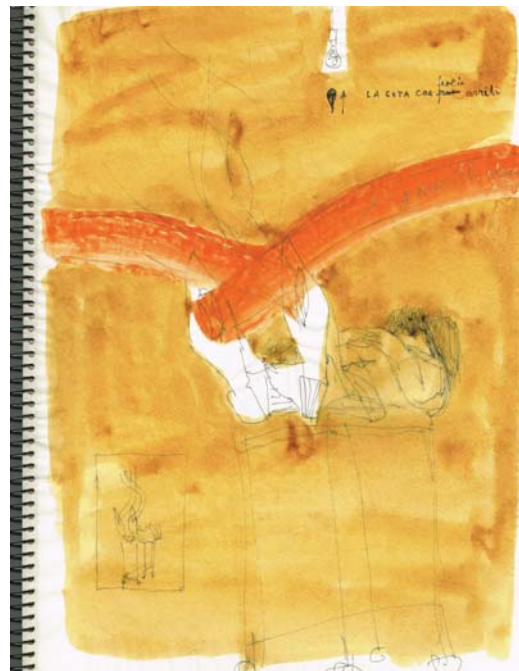


Figura 53: Vlady, cuaderno 119, *La gota que cae hacia arriba*, s/f, gouache sobre papel, 28.2 x 21.8 cm

Los dibujos y las obras de gran formato que retratan los zapatos lacerados encierran una narrativa pictórica desde las fibras más emotivas que encuentra el artista para reivindicar el papel de su padre en la Historia. Es gracias a la relación formal entre el candil o el foco, y a la identificación

⁵³ Julián Gorkin, *La muerte de Victor Serge en México, 1957* <https://www.marxists.org/espanol/gorkin/1957-serge.htm>

de los pies del revolucionario Víctor Serge donde podemos hallar una relación entre el hombre que mira a las escaleras fragmentadas y el hombre yaciente con las suelas de los zapatos abiertas, ver que nunca dejó de asociar la figura de su padre con la de las escaleras. Estos dibujos representan al hombre de la llama encendida, de la luz incandescente, esa luz es el fuego revolucionario y el hombre que la porta es el padre del pintor.

En el cuaderno 139⁵⁴ (fig. 54) Vlady asoció a su padre “Víctor” desde 1940 hasta 1970 con el Hombre de Luz y luego con la figura de las escaleras, esta batalla simbólica que vivió Vlady para representar a su padre se había disipado ya en su descripción última del mural, donde todos los elementos de la figura representaban a su padre⁵⁵. Lo cierto es que esta nota me permite asegurar que el fragmento del hombre de la escalera que representa Victor Serge puede ser leído bajo el título de El hombre de Luz, y explicar el sentido simbólico que se ocultó en dicha figura.



Figura 54: Vlady, cuaderno 139, *sin título, s/f*, lápiz sobre papel, 24.6 x 15.8 cm

⁵⁴ Vlady, cuaderno 139, *sin título, s/f*, lápiz sobre papel, 24.6 x 15.8 cm

⁵⁵ 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), p54.

La obra de Vlady no puede entenderse sin la obra literaria de Victor Serge, padre del pintor; los textos de Serge son fundamentales para entender la historia del S. XX, en ellos desmanteló todo el mecanismo del que se valió la contrarrevolución para apagar el fuego revolucionario. La obra de Serge permite observar el panorama histórico y la sensibilidad de los opositores de izquierda que fueron perseguidos, desterrados y asesinados por el régimen estalinista. Serge equiparó la violencia de su régimen totalitario con los mecanismos políticos que utilizaba el fascismo. Así como leer la obra de Víctor Serge es necesaria para entender a cabalidad los procesos históricos de la revolución socialista del siglo XX, la obra de Vlady es una narrativa paralela que permite abordar los procesos históricos revolucionarios desde la subjetividad y la sensibilidad de las pasiones y de lo humano, su obra logra establecer una historicidad de la afectividad que han sostenido los procesos de transformación del mundo. La diferencia entre padre e hijo radica en dos cosas: 1) Vlady está pensando en imágenes y Serge en palabras 2) La intencionalidad de Serge es evitar una catástrofe histórica que prevé a través del análisis histórico, mientras que Vlady ata las ideas revolucionarias modernas con el origen de la civilización occidental haciendo un rastreo de las ideas rebeldes e insurrectas ancladas en los conceptos de la magia y el misticismo del pasado remoto, al menos es lo que pretendo mostrar en la presente investigación. Desde que nos adentramos en la biblioteca observamos la dedicatoria: “a la probidad intelectual de Victor Serge en rescate del dolor de Liuba, mi madre”, en un abordaje interesante desde el psicoanálisis Gallardo propuso que en esos murales vemos “las grandes revoluciones de la humanidad bajo el pincel y la brocha de un hijo que construye una apología para su padre”⁵⁶, e incluso nos hace una pregunta provocadora “Sería interesante, entonces, mirar la obra de Vlady haciendo justo un corte a partir de la muerte de su

⁵⁶ Tonatiuh Gallardo, “Se ruega cerrar los ojos” (artículo enviado a mi correo electrónico el 28 de mayo de 2015) p 8



Figura 55: R. Fludd, *Utriusque Cosmi*, Vol II, Oppenheim, 1619

padre; ¿habría cambiado en algo sus temas, sus materiales?”⁵⁷

La ubicación privilegiada del Hombre de Luz en el recinto muralístico hace patente la importancia central que toma este retrato simbólico de su padre. Sin embargo, no es tan simple pensar en el origen conceptual del hombre de luz y de su significación.

Si volvemos sobre la figura de la escalera nos daremos cuenta de que la narrativa bíblica del

sueño de Jacob, fue interpretada bajo la luz del conocimiento alquímico. Una ilustración del *Utriusque Cosmi* de R. Fludd (fig.55), muestra una escalera que conecta la tierra con el cielo, abordando esta posibilidad desde conexión con la divinidad desde el mundo interior de los individuos: “In man, various faculties of knowledge-sensory perception, the imagination, reason and deep insight- correspond to tiered arrangement macrocosm. The last rung is the direct comprehension of the divine world in meditation. The ladder extends no further, because God himself cannot be comprehended”⁵⁸.

Incluso el proceso alquímico es representado por una escalera que entiende el proceso de transformación de la materia y la creación de la piedra filosofal como una serie de pasos por seguir en el interior del atarax (fig. 56): “The alchemist is led astray until the fleeting mercurial hare indicates the correct source material, behind whose rough facade, via the seven steps of the process,

⁵⁷Tonatiuh Gallardo, “Se ruega cerrar los ojos” (artículo enviado a mi correo electrónico el 28 de mayo de 2015) p 8

⁵⁸ Alexander Roob, *Mysticism and Alchemy*, (Taschen, 1997), p 245



Figura 56: S Michelspacher, *Cábala*, Augsburg, 1616.

a palace is revealed. Here, the principles of Sol and Luna unite form the lapis, the ‘philosophical mercury’, which crown the dome in the form of phoenix”⁵⁹.

Esto indicaría que el hombre de luz, pasa por el lugar simbólico del mago, que según la definición de Giordano Bruno es “el hombre que alía el saber al poder de obrar”⁶⁰, o sea que para Vlady el revolucionario es el mago, y no cualquier revolucionario sino Serge, que llevó hasta a su muerte la forma de vivir congruente con sus ideales.

En su libro *De la Magia*, Giordano Bruno explica nueve formas en las que se puede entender el concepto “magia” y una extra que es una mala interpretación originada en el *Malleus Maleficarum*, en mi opinión estas definiciones toman una importancia central para la obra de Vlady. El concepto de mago, los elementos de la materia y la praxis que elabora el hombre de la escalera Bruno, parece que sintetizan y dan un sentido totalizador a su mural, y que nos permite ver en el revolucionario al filósofo humanista:

“Los magos tienen por axioma que, en cualquier obra, hay que conservar en el espíritu el hecho de que Dios influye sobre los dioses; los dioses, sobre los cuerpos celestes o astros, divinidades corporales; los astros sobre los demonios que son guardianes y habitantes de los astros -entre los cuales está la Tierra-; los demonios sobre los elementos; los elementos sobre los cuerpos compuestos, los cuerpos compuestos sobre los sentidos, los sentidos sobre el *animus*, y el *animus* sobre el ser viviente por entero: así se descende la escalera. Luego el ser viviente asciende por el *animus* hacia los sentidos, por los sentidos hacia los cuerpos compuestos, por los cuerpos compuestos hacia los elementos, por éstos hacia los demonios, por los demonios a través de los elementos hacia los astros, por los astros a los dioses incorpóreos, de sustancia o

⁵⁹ Alexander Roob, *Mysticism and Alchemy*, (Taschen, 1997), p 259

⁶⁰Giordano Bruno, *De la magia*, (Argentina: Cactus, 2007) p16

corporeidad etérea, por éstos al alma del mundo o espíritu del universo, y por esto último a la contemplación de lo Uno, de lo Muy- Simple, de lo Muy-Buena, de lo Muy-Grande, incorpóreo, absoluto, Suficiente, a sí mismo. Es así como se desciende de Dios, por el mundo, hasta la criatura, y como la criatura asciende por el mundo hasta Dios. En la cima de la escalera, Él es acto puro y potencia activa, luz toda-pura; en la base de la escalera están la materia, las tinieblas, pura potencia pasiva que puede convertir todas las cosas desde abajo, como Él puede hacer advenir todas las cosas desde arriba. Entre el peldaño inferior y el superior existen especies intermediarias de las cuales las más elevadas participan más bien de la luz, del acto y de la virtud activa, y las más bajas más bien de las tinieblas, de la potencia y la virtud pasivas.”⁶¹



Figura 57: Agustín Hirschvogel, *Christ Ascending the Cross with Sin, Death, and the Devil*, 1547. 13 x 13.1 cm con borde (no presente en la imagen).

El hombre de luz que es el responsable de transformar el espíritu a través de la materia, por eso lo encarna la figura de Victor Serge. Si la pareja erótica es el agua, el hombre de luz es fuego, y “lámpara perpetua”⁶² que vimos en los bocetos de sus cuadernos, es el fuego alquímico de su revolución. La divinidad planteada en el personaje reside en su praxis y en su cualidad de mártir

⁶¹ Giordano Bruno, *De la magia*, (Argentina: Cactus, 2007) p18

⁶² Luis e Iñigo Fernández, *Breve historia de la alquimia*, (México: Editorial Nowtilus, 2010), p 25

histórico, hay un grabado de Agustín Hirschvogel de 1547 que muestra a un Cristo inusual (corpulento y musculoso) subiendo a su cruz a los cadáveres que perdieron la vida tras un temblor que siguió a su muerte (*fig. 57*). La imagen representa al perdón, pero también es una lección moral para demostrar que el martirio es una vía para la resurrección. Finalmente, no quisiera obviar que la figura del ángel caído, Lucifer (del latín lux 'luz' y fero 'llevar': 'portador de luz'), la imagen del rebelde por excelencia, es uno de los eslabones que integran la cadena de asociaciones místicas conformadas por el hombre de las escaleras, la pareja erótico/amorosa y el padre del pintor.

3. Simbolismos materiales

La alquimia implica ciencia e intuición, medición, y sentimiento, representación y relación. La ciencia se separa de la alquimia; ésta sobrevive aún en la pintura”

Vlady

3.1. Primera aproximación al simbolismo de las técnicas

Vlady pintó la mayor parte de sus obras de gran formato con técnicas que aseguran la pervivencia y larga duración de sus materiales, el pintor pensaba que era “La objetividad material del cuadro, legitimando la subjetividad”¹. Vlady propuso su obra y técnica como una herencia de la tradición revolucionaria y plasmó una defensa de los movimientos libertarios en estos muros secularizados por el Estado y profanados por su pintura. Vlady creó un arte para los herejes políticos, para los rebeldes, para los que continúan la lucha histórica de los oprimidos contra los opresores; el mural se dirige a aquellos que pretendan transformarse a sí mismos en nuevos seres que transformen, a su vez, el entorno político, económico y social.

De ahí que el discurso histórico tal como Vlady lo plantea sólo pueda ser entendido por algunos pocos; el conocer estas claves de lectura del mural nos permitirá entender que se trata de un arte que sólo podrán interpretar los iniciados en temas históricos; esta obra se constituye sobre una suerte de misticismo secularizado generado alrededor de las revoluciones. Estos muros protegen una espiritualidad que gira alrededor del proyecto socialista del Siglo XX, como mostraré más adelante: el materialismo histórico como una praxis que permite al pasado operar en el presente y transformarlo. Los materiales que utilizó son una parte fundamental del discurso que existe en dicho

¹ Vlady, *Abrir los ojos para soñar*, (México: Siglo XXI editores, 1996) p 126

conjunto muralístico puesto que se convierten en la materialización de una emotividad que se perdería sin la pintura, “en la mente de Vlady no se trata de un puro asunto técnico [...] las decisiones técnicas remiten a una realidad ontológica”². Así, el pintor dejó pistas de esta dimensión mística de la materia en sus textos como en sus bocetos; sugiriendo a la mirada atenta que su forma de pintar es la materialización del espíritu revolucionario que quiere reivindicar: “Yo trabajo en ese espíritu de la lógica material de la pintura [...] Reivindico el lado material, que es para mí el espíritu de la pintura. Es el espíritu hecho materia. O la materia que traduce al espíritu”³

El conjunto de murales reúne las más variadas técnicas, Vlady hizo de su más grande obra un tratado de procedimientos alquímicos de la pintura. La mayor parte de las descripciones materiales de esta obra mural, incluidas las del archivo de las 4 restauraciones realizadas por el Centro Nacional Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, coinciden en que la obra se conforma principalmente por muros al fresco, y por grandes paneles de pintura al temple insertados como parte integral de la pintura mural⁴; sin embargo, resulta necesario enunciar que esta obra también fue elaborada con numerosas técnicas experimentales: fumage, action painting, adherencias de telas e incrustaciones diversas en el fresco, accidentes controlados, así como dejar partes del muro o de algún lienzo sin tratamiento alguno.

A partir de los años 60, y de la fuerza que tomó el movimiento artístico de La Ruptura, las artes plásticas ya no miraban con curiosidad los secretos pictóricos del pasado; sin embargo, Vlady regresó a los orígenes técnicos de la pintura Renacentista y plasmó temas políticos modernos con

²Jean Guy Rens, *De la Revolución al Renacimiento*,(México: Siglo XXI, 2005), p93.

³Jean Guy Rens, *De la Revolución al Renacimiento*,(México: Siglo XXI, 2005), p122.

⁴ Caja 40, registro fotográfico y documental, legajo 1 y 2, archivo CENCROPAM.

dicho sistema pictórico. El retorno al fresco y a la técnica de la temple de huevo, tiene la intención de hacer perdurable su obra, Vlady admiraba a la pintura y los maestros del Renacimiento porque en la materialidad de estas piezas él logró vislumbrar su propia postura estética. Este espíritu alquímico de la pintura renacentista es el que guió su mano y su mirada; ya no se trataba de una cuestión de talento sino de una lógica material. El artista aseguraba que: “La prioridad del pintor está en el proceso de cristalización de la materia luminosa, no en las palabras o los gestos que rodean el acto creativo”⁵.

El hombre de luz y la pareja erótica alada invitan a que los nuevos espectadores se asuman a sí mismos como los herederos de los movimientos revolucionarios, pero desde una sensibilidad mística. La inalterabilidad de su obra cobra un sentido fundamental para Vlady, quien cree que su obra debe perdurar por siglos⁶ sin transformarse, y la explicación que propongo es que su arte está dirigido a la nueva humanidad, la que algún día se levantará triunfante sobre las ruinas de la Revolución que el artista vio nacer y devorarse a sí misma, y que por lo tanto esta pieza debe perdurar hasta entonces.

Por la biografía del pintor y por el tipo de representaciones que se hallan en sus obras podemos intuir que, entre otras cosas, Vlady se asumió a sí mismo como heredero de una estirpe revolucionaria anclada a la teoría del materialismo histórico y dialéctico, y resultaría congruente que asuma su proyecto artístico como una serie de objetos materiales que logran cristalizar y resguardar la emotividad y la historia de los movimientos revolucionarios, con la esperanza de que el eco de esas revoluciones acaecidas resuene un par de siglos más a través de su pintura. Atar estos indicios

⁵Jean Guy Rens, *De la Revolución al Renacimiento*,(México: Siglo XXI, 2005), p130.

⁶Jean Guy Rens, *De la Revolución al Renacimiento*,(México: Siglo XXI, 2005), p126.

me permite suponer que su propuesta mural es alquímica en el estricto sentido histórico del término. Su forma de pintar es una doctrina que protege los secretos químicos de los materiales que utiliza y, además, tiene toda una concepción mística de iniciación; es decir, cuenta con un sistema de valores espirituales que pretenden hacer un perfeccionamiento de lo humano. En la pintura de Vlady se entra por la puerta de la Historia para desenterrar con la mirada los secretos de la afectividad revolucionaria; parece que el pintor veía en la materia con que la elaboraba sus pinturas y en los temas que representó en la BMLT una especie de piedra filosofal de la era moderna, donde su obra sería el elixir de inmortalidad para el hombre revolucionario. La búsqueda alquímica griega y medieval de esa piedra filosofal tenía “como auténtica finalidad de sus desvelos, el conocimiento absoluto sobre la verdadera naturaleza del mundo y el perfeccionamiento de sus propias almas mortales”⁷ y el mural *La Revoluciones y los Elementos* también apunta en esa dirección; pero únicamente lo entenderán los iniciados en temas revolucionarios y en temas iconográficos religiosos o místicos que permitan entender al ser humano como una figura en perpetua construcción. Considero que el proyecto artístico de Vlady se entenderá en su justa proporción uniendo el ojo entrenado del artista, la filosofía hermética, la praxis marxista, la teología política⁸ y los materiales y técnicas que conforman el cuerpo de las obras. Parece que la técnica y temas de su mural fueron guiados por una teoría sobre la espiritualidad de la materia donde sus iconografías fueron ancladas a un misticismo histórico/hermético secularizado, enlazando sus sentidos a través de la materialidad de su pintura.

⁷ Luis e Iñigo Fernández, *Breve historia de la alquimia*, (México: Editorial Nowtilus, 2010), p12.

⁸ Cfr. Silvia Vázquez Solsona (2017). Vlady: Tríptico Trotskiano; un análisis iconográfico (tesis para optar por el grado de licenciatura) UNAM, Ciudad de México

3.2. La praxis revolucionaria y el perfeccionamiento del individuo

En el presente apartado, intentaré establecer la relación que permite vincular la filosofía hermética con el materialismo histórico y dialéctico, para posteriormente proponer cómo es que esta intersección simbólica se convierte en el anclaje poético que resguarda el simbolismo tanto iconográfico como de los materiales del mural *Las Revoluciones y los Elementos* de Vlady.

Las *Tesis sobre Feuerbach*⁹ son un breve escrito de Karl Marx del año 1845 (previo al Manifiesto Comunista) publicadas por primera vez hasta 1888. Se trata de un listado de breves notas filosóficas donde Marx sintetizó en once postulados una audaz crítica al materialismo contemplativo y al idealismo hegeliano a través del concepto de *praxis*.

El concepto *praxis* se puede rastrear etimológicamente desde el griego antiguo: *πρᾶξις*, que significa práctica. En el materialismo dialéctico la *praxis* se plantea como una unidad indisoluble entre teoría y acción. La *praxis* es el momento en el que una forma de pensamiento se convierte en una forma de experiencia humana que permite producir, reproducir y transformar la organización de la sociedad. El materialismo previo a Marx no consideraba a la actividad humana (la *praxis*) como un factor de transformación social, ya que la subjetividad no era considerada como un elemento objetivo y material; es decir, se limitaba a la contemplación del mundo. Esta última perspectiva contemplativista proponía leyes sobre la transformación que abarcaban desde la naturaleza hasta la sociedad, sin contemplar que la historia de la humanidad se ha transformado en principal medida por la actividad de la subjetividad humana. A diferencia de esa perspectiva de una subjetividad pasiva,

⁹Marx aprovecha los escritos de Ludwig Feuerbach para realizar una crítica a toda postura filosófica materialista previa al materialismo histórico y dialéctico.

en su onceava tesis Marx incita a la praxis: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo.”¹⁰ Esta onceava tesis es una incitación a la praxis, es el primer momento de la historia donde se expone que los hombres y las mujeres son capaces de tomar el destino en sus manos y que poseen la capacidad de transformar el mundo. Por primera vez la masa de individuos comunes, unidos por su clase social, se convirtió en un agente de la transformación social de la historia.

Es bien sabido que los grandes proyectos filosóficos tampoco han sido pensamientos o posturas precisamente abstractas; la filosofía, ya desde la antigüedad griega, ocupaba un lugar central en la actividad individual de los filósofos. Baste como ejemplo de ello el texto platónico de la *Apología de Sócrates*, este personaje siendo consecuente con su proyecto filosófico bebe la cicuta, prefiriendo la muerte a huir de la polis como le proponían sus discípulos. Es importante acotar que en este caso la acción humana está ligada a la transformación individual y no a un cambio social; con Marx lo que cambió fue el paradigma de la filosofía y el sujeto de la acción.

En el caso de la filosofía hermética también encontramos un proyecto filosófico donde la praxis humana es la actividad central; la idea del perfeccionamiento del ser nos permite establecer una relación entre la actividad experimental y científica de los alquimistas, quienes realizaban sus experimentos con la materia para encontrar los secretos espirituales que ésta resguardaba, entonces para los alquimistas necesariamente debe existir la experimentación práctica de la teoría. La búsqueda alquímica de la piedra filosofal es directamente proporcional a la búsqueda del perfeccionamiento del ser que está ligada a la trascendencia histórica y espiritual, “el fin del filósofo

¹⁰Marx, K. (2014). “Tesis sobre Feuerbach “. En K. Marx, *La ideología alemana*, (Madrid: Akal , 2014) p.502.

hermético es la liberación del destino para profundizar en el espíritu”¹¹; y es en ese sentido que pone atención a los procesos de transformación de la materia, porque éstos funcionan como una metáfora de la auto-transformación y perfeccionamiento del espíritu hasta convertirse en “hombres de luz”¹²; un concepto del hombre perfeccionado que da el título a una de las dos figuras que se estudiaron en el presente ensayo académico.

El hermetismo es en esencia una actividad: la acción humana y la búsqueda constante de la dimensión espiritual es la que permite que el ser humano trascienda y transforme el mundo material que le rodea desde el perfeccionamiento moral y espiritual. Efectivamente esto tiene un punto de encuentro simbólico con la onceava tesis de Marx; los individuos son los responsables de modelar la realidad a través de su subjetividad, además que las figuras literarias que enuncian los textos marxistas toman sus simbolismos emotivos de la tradición cristiana, y es aquí donde se funde también la tradición hermética, ya que la conformación de los símbolos alquímicos se empapó a través de los siglos de los simbolismos del cristianismo, judaísmo y de la filosofía hermética que viene desde el antiguo Egipto, y es importante acotar que para poder establecerse como la hegemonía espiritual la tradición eclesiástica bebió de los simbolismos alquímicos y mitológicos del pasado para acercar a los paganos a su nueva religión, y que por cercanía formal, material o simbólica la nueva fe podía ser asimilada con mayor prontitud.

Los gobiernos resultantes de las revoluciones marxistas, a su vez, mezclaron ideas e imágenes religiosas para conformar efectivamente la emotividad del discurso político. Las ideas de la revolución socialista en el Siglo XX tomaron tanta fuerza en la Rusia ortodoxa porque el socialismo

¹¹ Francisco García Bazán. *El Hermetismo. Identidad e Historia de un culto misteriosófico*, 2007, p 69 <http://libroesoterico.com/biblioteca/HERMETISMO/EI%20Hermetismo.pdf>

¹² Francisco García Bazán. *El Hermetismo. Identidad e Historia de un culto misteriosófico*, 2007, p 68 <http://libroesoterico.com/biblioteca/HERMETISMO/EI%20Hermetismo.pdf>

propuso en su discurso simbólico crear el paraíso bíblico en el reino terrenal, por lo cual Vlady pensaba que: “La Revolución Rusa, [...] es también una revolución espiritual. De una espiritualidad muy cristiana, alma adentro”¹³. Es por estas particularidades que desde la segunda mitad del Siglo XX hasta la actualidad, el marxismo ha sido reinterpretado bajo la luz de la teología política.

Esta semejanza simbólica entre los discursos es lo que me permite leer bajo esta óptica la obra de Vlady y observar cómo el materialismo histórico y la filosofía hermética alquímica anclada a las imágenes religiosas crean la urdimbre poética/simbólica de su obra, y es importante enunciar que el pintor tiene esta claridad histórica de la superposición simbólica de personajes paganos a los religiosos en la conformación de sus imágenes. Las ideografías que conforman el mural *Las Revoluciones y los Elementos* resguardan con nostalgia el espíritu del proceso revolucionario que Vlady vivió desde su infancia, aprovechándose de la metáfora religiosa y mística. La materialidad que da cuerpo a dichas formas son la praxis misma del pintor y la búsqueda del perfeccionamiento y trascendencia propias; mientras reivindica a la estirpe revolucionaria con su pintura, fusionando simbólicamente a la espiritualidad revolucionaria con su práctica artística y haciendo de este mural, el protector de los secretos de las *revoluciones* y de los *elementos*; conceptos que dan nombre al mural y que veladamente enuncian hacia dónde se dirige el simbolismo de su obra. Vlady decía que “A diferencia del sentido común, la pintura expresa sentidos extraordinarios. Procede de raigambre alquimística. Si la alquimia se diferencia en ciencias más precisas, en la pintura, la alquimia es aquella instancia de iniciación donde nuevas separaciones y nuevas revelaciones sucederán”¹⁴.

¹³ 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*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011) p 36.

¹⁴ Vlady, *Abrir los ojos para soñar*, (México: Siglo XXI editores, 1996) p86.

En la actualidad ya hay numerosos estudios académicos sobre la alquimia, la magia y el paganismo donde se liga el concepto de herejía con la lucha de clases y el materialismo histórico, un buen ejemplo de esto son los estudios feministas de Silvia Federicci como *El Calibán y la Bruja*¹⁵. En la biblioteca personal de Vlady en Cuernavaca, se encuentra la obra *Heretics and Renegades* (1957) del historiador y activista político Isaac Deutscher, personaje histórico del cual Vlady tiene algunos retratos en el interior de sus cuadernos de bocetos. Deutscher desarrolló en esta serie de ensayos una relación entre el concepto de hereje con los comunistas desencantados del desenlace que tuvo la tragedia revolucionaria en las garras de la contrarrevolución estalinista. Deutscher sostuvo que los revolucionarios:

“Having broken with a party bureaucracy in the name of communism, the heretic goes on to break with communism itself. He claims to have made the discovery that the root of the evil goes far deeper than he at first imagined, even though his digging for that ‘root’ may have been very lazy and very shallow. He no longer defends socialism from unscrupulous abuse; he now defends mankind from the fallacy of socialism. He no longer throws out the dirty water of the Russian revolution to protect the baby; he discovers that the baby is a monster which must be strangled. The heretic becomes a renegade”¹⁶

Esto quiere decir el concepto de herejía se trasladó al terreno de lo puramente político y secular; los comunistas al ver el ejercicio del terror de los socialismos reales se quieren desligar del régimen socialista a tal punto que primero rompen con la burocracia del partido y se escinden de éste lo cual implica una ruptura con el régimen establecido y se convierten en heréticos. Deutscher pensaba que estos excomunistas heréticos buscan una ruptura total con los movimientos de izquierda llegando a transformarse en opositores de derecha contra los regímenes socialistas lo cual los convertía en simples renegados de su propia postura política. Vlady utilizó el concepto de lo herético desde su historia personal, y es sintomático pues cree que figuras como la de su padre y como la de León

¹⁵ Silvia Federicci, *El Calibán y la Bruja*, (España: Traficantes de sueños, 2004)

¹⁶ Isaac Deutscher, *Heretics and Renegades*, (The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1969) p15

Trotsky son el estandarte de esta nueva herejía ya que a pesar de hacer duras críticas al régimen comunista jamás dejaron de creer que este régimen político podía crear un nuevo mundo más justo y equitativo para todas y todos en caso de no haber sido alcanzado por la contrarrevolución o combatiéndola. Huelga decir que Deutscher tiene una trilogía sobre la biografía de Trotsky, donde hace pasar al revolucionario por la figura mística de intermediario entre al mundo material y el mundo espiritual, es decir, un profeta¹⁷, estos libros guían las iconografías religiosas/místicas con los personajes revolucionarios en la obra de Vlady y toman un lugar central en la explicación de la espiritualidad y ética herética que acompañan a los revolucionarios que Vlady reconoce como genuinos opositores de izquierda.



Figura 58: Vlady, cuaderno 116, sin título, s/f, lápiz sobre papel, 19.1 x 13cm

En el cuaderno 116 (fig. 58) hay una nota de Vlady respecto a esto:

“Me siento más próximo a la tradición espiritual Montenegense [...]

Djilas, bogomilos, [estos son] los herejes”¹⁸. Esta frase resume con

toda claridad la postura política, ética y mística de la cual Vlady se

siente heredero; Nacido en Montenegro Milovan Djilas fue un

militante comunista y posteriormente un líder del gobierno comunista

yugoslavo, al ver que una capa burocrática se apoderaba del gobierno

hizo severas críticas a Stalin y al régimen comunista en Yugoslavia por

lo cual fue expulsado de su partido en 1954 y en 1956 encarcelado,

pese a toda la problemática que veía alrededor del régimen comunista nunca rechazó su compromiso

con las ideas y teorías marxistas, pero tampoco dejó de pensar y criticar los procesos de barbarie que

¹⁷Isaac Deutscher, *The Profet Armed: Trotsky 1979-1921*, (Hong Kong: Oxford University Press, 1954-1987) 540p.

Isaac Deutscher, *The Profet Unarmed: Trotsky 1921-1929*, (Hong Kong: Oxford University Press, 1959) 444p.

Isaac Deutscher, *The Profet Outcast: Trotsky 1929-1940*, (Hong Kong: Oxford University Press, 1963) 484p.

¹⁸Vlady, cuaderno 116, sin título, s/f, técnica mixta, 19.1x13cm

generaban los comunismos reales que se encontraban instaurados en el poder, esta cualidad incorruptible es la que Vlady admira de los herejes, como Trotsky, como su padre o como Djilas, que critican al régimen pero no dimiten de sus ideas revolucionarias, confiados en que el fuego de la revolución lo transformará todo. Los Bogomilos surgieron en el Siglo X y eran una sociedad rigurosamente ascética, considerados herejes por la iglesia católica por sus prácticas religiosas basadas en el docetismo y el gnosticismo, esta comunidad religiosa fue casi exterminada por los bizantinos bajo acusaciones de herejía. Este otro tipo de incorruptibilidad basada en sus creencias espirituales es lo que Vlady reivindica y hereda, por lo tanto, en sus obras fusiona en la imagen del revolucionario con las imágenes de los ascetas y místicos para dotarlos de un simbolismo único y completamente efectivo desde la emotividad, pero también porque considera igualmente

incorruptibles a los revolucionarios. Véase como ejemplo un boceto del cuaderno 48 (fig.59), que forma parte de la serie “Rehabilitaciones”¹⁹ en el cual fusiona la imagen de la mitra de un pope con la budiónovka de los revolucionarios rusos para dotar simbólicamente de una personalidad profundamente mística a los personajes que presencian la muerte atroz de León Trotsky.

Es por estos paralelismos entre místicos, anacoretas y revolucionarios, donde las distancias temporales son tan abruptas en la historia de la revolución que reivindicó Vlady, que a primera vista la imagen de la alquimia y la magia ligada

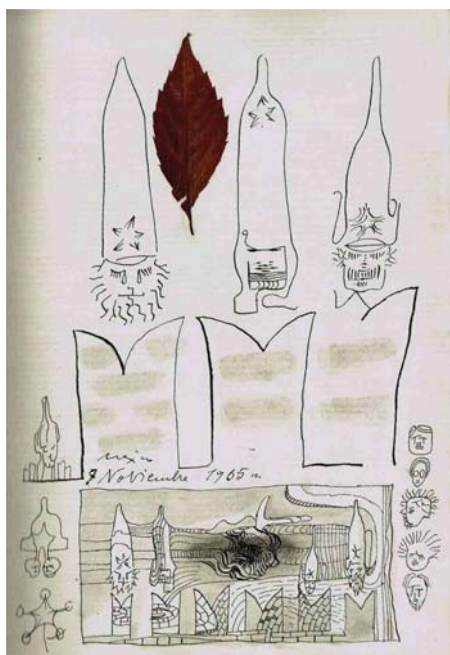


Figura 59: Vlady, cuaderno 48, *La Rehabilitación*, 9 de noviembre 1965, tinta sobre papel, 25.4 x 17.8 cm

¹⁹ Vlady, cuaderno 48, *La Rehabilitación*, 9 de noviembre 1965, tinta sobre papel, 25.4 x 17.8 cm

al materialismo histórico parece descontextualizado. Sin embargo, revisar la historicidad del pensamiento mágico en general y poner atención a las pistas iconográficas y textuales que dejó Vlady en sus cuadernos de bocetos, me permite establecer los puntos de encuentro de la fe religiosa y la mística, con la fe secularizada de los revolucionarios. Es importante reparar en cosas simples pero fundamentales como los títulos de las piezas, donde el pintor nos entrega pistas para leer de manera adecuada su obra. Un ejemplo de esto es la obra *Magiografía Bolchevique*²⁰, donde el pintor inventó la palabra Magiografía, haciendo una fusión lingüística entre los conceptos hagiografía y magia, enlazando los sentidos religiosos y esotéricos tanto de las palabras como de la imagen de Asclepio para dotar de una particularidad mística a la figura de León Trotsky²¹.

En el mural *Las Revoluciones y los Elementos* pasa exactamente lo mismo, su nombre es una clave fundamental para entender sus sentidos. Según su título el conjunto muralístico tiene dos ejes principales: *Las Revoluciones*, representadas por motivos iconográficos que evocan momentos históricos de cambio, tales como: la Revolución Rusa, la Revolución Inglesa, la Revolución Freudiana, la Revolución Musical, la Revolución Cristiana, la Revolución Latinoamericana, la Revolución Francesa, la Revolución Norteamericana, etc. Este eje temático del mural es el que más ha llamado la atención de los investigadores y por lo tanto las pocas investigaciones que giran en torno a su obra intentan dar cuenta del mural principalmente desde esta óptica. En cambio, *Los Elementos* hasta la fecha no ha sido un campo considerado para el estudio de la obra, a pesar de ser el título que marca el engranaje de la propuesta muralística de Vlady, este eje temático ha quedado sepultado bajo sus representaciones figurativas de las revoluciones. *Los elementos* son la dimensión

²⁰ Silvia Vázquez Solsona (2017). Vlady: Tríptico Trotskiano; un análisis iconográfico (tesis para optar por el grado de licenciatura) UNAM, Ciudad de México, p 71

²¹ Silvia Vázquez Solsona (2017). Vlady: Tríptico Trotskiano; un análisis iconográfico (tesis para optar por el grado de licenciatura) UNAM, Ciudad de México, p 58-61

alquímica de sus obras: sus técnicas (enormes murales al fresco acompañados por paneles monumentales pintados al temple, empotrados en las paredes como parte integral de la pintura mural), recetas, gamas cromáticas utilizadas, pigmentos y/o colorantes empleados para elaborar su pintura, los soportes de las obras, los cuestionamientos del pintor sobre los materiales modernos y los materiales del pasado. El título pretende dirigir nuestra mirada a todos *los elementos* materiales que componen el cuerpo de su mural y que cristalizan los procesos históricos que Vlady representó en la superficie de sus obras, y además utiliza el lenguaje alquímico y místico del pasado para referirse al cuerpo físico de sus piezas. Por lo tanto, sería más atinado que el nuevo objeto de estudio sea la relación entre ambas esferas del mural: la iconografía revolucionaria y el cuerpo material de las obras, porque que el diálogo entre sus partes es lo que permite proponer que la obra mural de Vlady busca encarnar la espiritualidad de las revoluciones modernas.

3.3. Materiales del fragmento analizado

A las figuras del mural al que dedico el presente estudio identificados como el *Hombre de Luz* y la *Victoria Alada* presentan una serie de problemáticas desde la materialidad. Por lo que se puede observar a simple vista, ambas figuras están pintadas al fresco ya que se aprecian las “tarefas” con las cuales se logra el discurso pictórico. Aunque no he encontrado como tal la receta que Vlady utilizó, he identificado algunas de las listas de compra en el periodo en el que realizaba el mural, el listado más completo que he hallado para el soporte del fresco se encuentra en el cuaderno 134²² (*fig. 60*), los materiales son arena caliza de ríos, polvo de mármol (fino medio y grueso) mosaico, piedra, ladrillo y arena caliza con ladrillo mortajado las cuales corresponden a la elaboración de los

²² Vlady, cuaderno 134, *sin título*, s/f, lápiz sobre papel, 25.2 x 23.1cm

enlucidos del soporte; por otra parte, al observar el reverso de un fresco de la capilla freudiana me di cuenta de que estos materiales fueron colocados sobre una rejilla metálica que funciona como estructura y da soporte al mural, el cual queda anclado a la pared dando un soporte extra a todos los pesados metros de pintura. Hay ciertas huellas que nos permiten reconstruir el método de aplicación y la estratigrafía de los otros frescos con la rejilla metálica como primer soporte. En el muro oriente, en las fauces de la ballena y en la biblioteca del león, y en el fresco del lado poniente en donde se encuentran los ritmos pétreos, podemos distinguir una salida de ventilación que nos muestra la rejilla metálica que Vlady utilizó. En la pintura del frontispicio vemos que Vlady dio un soporte extra a su pintura al fresco, con unas tablas de madera que posiblemente sostienen la malla metálica que da firmeza a su enorme pintura mural, este método aísla la humedad de los muros del recinto, protegiendo los materiales de sus pinturas.

El hombre de luz es una figura pintada en un color amarillo muy luminoso, que en algunos fragmentos se observa más rojizo y en otros más ocre, la figura humana está delineada con un tono amarillo brillante mientras que el cuerpo es más oscuro. A lo largo de cuerpo de las escaleras y del hombre de luz se percibe la división tareas, lo cual permite relacionarlo con la técnica del fresco. Los tonos brillantes se pueden relacionar con los amarillos de cadmio por sus efectos visuales de color, sin embargo, en la figura hay otros tonos que van del amarillo al ocre y hasta el naranja en tonos más rojizos (el material anotado en el cuaderno 134 (*fig.60*) para ocre es: “de oro, mars ocre”²³. Estas cualidades de color que describo me parece que se relacionan con los amarillos de Nápoles, desafortunadamente aún no he podido rastrear con precisión en las libretas de Vlady qué colores está usando para aplicar en el fresco, sin embargo, Mariano Grimaldo, su aprendiz, dejó un

²³ Vlady, cuaderno 134, *sin título*, s/f, lápiz sobre papel, 25.2 x 23.1cm

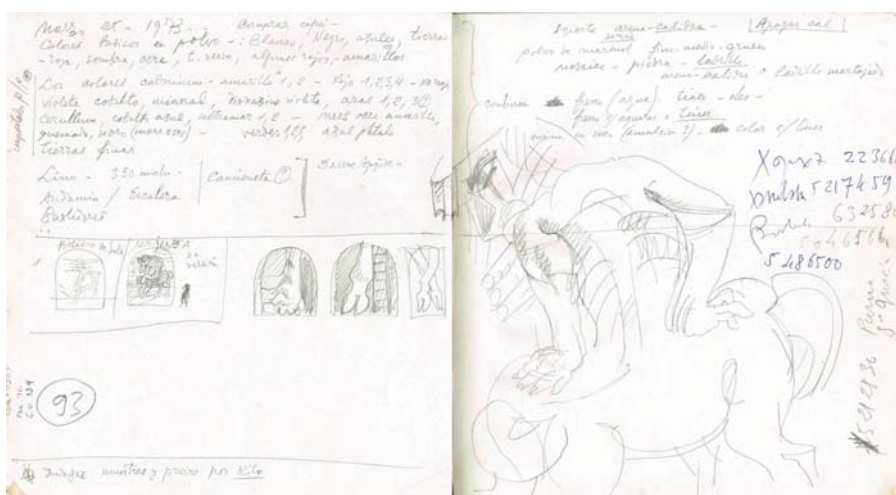


Figura 60: Vlady, cuaderno 134, *sin título, s/f*, lápiz sobre papel, 25.2 x 23.1cm

registro de una de las recetas del temple como lo usaba Vlady para aplicar luminosidad amarilla en el rostro de su lienzo de la Inocencia Terrorista, ese amarillo luminoso es “-obtenido mediante la combinación del pigmento blanco más puro y luminoso (antimoniato básico de plomo), yema de huevo, aceite y agua- es coloreada con amarillo de Nápoles (igualmente de plomo)”²⁴. Por la semejanza visual en el resultado final del color entre el fresco y el temple podríamos aventurarnos a pensar que es amarillo napolitano combinado con blanco de plomo. Sin embargo, los enlucidos muchas veces transforman los colores y es básico recordar que la estratigrafía de un temple y un fresco son distintas, por lo cual es imposible saber si utilizó los mismos materiales entre una obra y otra sólo por medio de la comparación de la apariencia de un color final. Para Vlady “Es una curiosa paradoja que ni el color ni la forma encuentran su pleno cumplimiento en sí mismos. Es preciso que se complementen. El colorismo más complejo y rico requiere su realización en la forma y viceversa. Acaso en realidad el sentido de forma es más autónomo que el del color, porque desemboca en lo ponderable, aunque no será jamás tan pleno como cuando lo redondea el color.”²⁵ (fig.61).

²⁴Mariano Grimaldo, “Gravedad que levita” en *De la Revolución al Renacimiento*, (México: Siglo XXI, 2005), p177

²⁵ Vlady, cuaderno 54, *sin título, s/f*, tinta sobre papel, 21.8 x 14.2cm

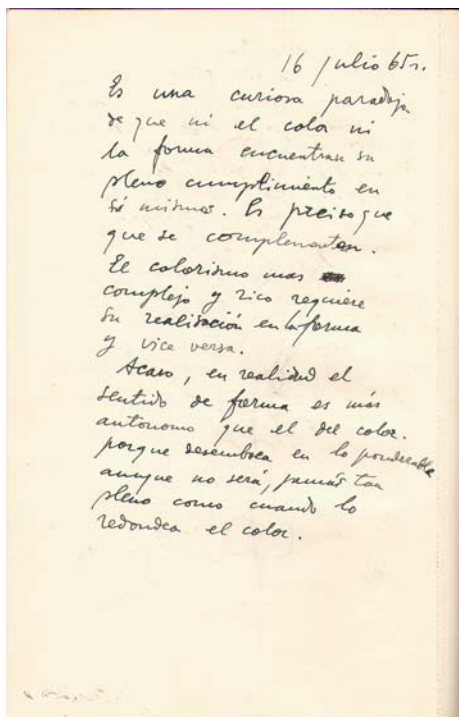


Figura 61: Vlady, cuaderno 54, sin título, s/f, lápiz sobre papel, 21.8 x 14.2cm

Si la escalera representa la comunicación del mundo terrenal con el mundo divino, y representan al mago que hace el *Opus Magnum*, me permite formular la hipótesis de que existe una posibilidad de que entre los materiales elegidos para su pintura se encuentren pequeñas partículas de oro, no sobra remarcar que es justamente el oro el resultado material final de una buena transmutación alquímica y lo que muchos alquimistas buscaban al realizar su piedra filosofal era poder convertir cualquier material en el más perfecto de todos los elementos. Sería bastante afortunado para el pintor poner en la culminación discursiva del mural este elemento, o quizá la

idea de crear oro sea otra metáfora pictórica, donde el uso de colores amarillos permite que la figura adquiriera una cualidad lumínica parecida a la del metal más puro, y donde el secreto fundamental reside en la receta alquímica de las pinturas elaboradas por el pintor.

En el caso de la Victoria alada también hay una serie de complejidades para entender la materialidad. Esta figura es mucho más compleja puesto que viene desde el muro oriente y se conforma por varias iconografías; el flujo entre sus discursos iconográficos y sus materiales se puede hacer patente en la selección de colores del flujo de la espiral, donde dominan los tonos fríos como el verde y azul. Al realizar una visita a la biblioteca con Claudio Albertani el 17 de Abril de 2013, me compartió que esta victoria alada había sido plasmada en el muro con una pintura acrílica COMEX, y que según el especialista en Vlady y amigo del pintor, este gesto vladiano se trataba de una irreverencia del artista ante el cuidado técnico que había puesto en el resto de los fragmentos

iconográficos de su mural. Sin embargo, considero que esta información no coincidiría con toda la propuesta alquímica de la materialidad de sus piezas, incluso surgiría una contradicción mayor, porque muchas figuras en la biblioteca que presentan el mismo tono intenso de azul. Cuando se pinta al temple con azul ultramar y se utiliza aceite de linaza, el tono es muy semejante al resultado final del color azul de la pareja de amantes del mural de Vlady. En una entrevista a Jean Guy Rens Vlady confiesa con recelo sus secretos alquímicos pictóricos:

“Hay límites con los colores naturales. Por ejemplo, los rojos muy intensos muchas veces son lacas. A veces, los colores modernos que se fabrican con procedimientos químicos son más refinados, más sofisticados. Hay cobaltos, cadmios, pigmentos de hierro, incluso pigmentos hechos a partir del petróleo, que han sido probados en laboratorio y parecen poder resistir al tiempo tan bien como las tierras del Renacimiento. El azul más hermoso, por ejemplo, ya no es el azul de Prusia, sino el azul de ftalocianina. También hay un verde ftalocianina. Son colores maravillosos que tienen fama de sobrevivir todo. Lo usé en el fresco y pude darme cuenta de que aguanta muy bien.”²⁶

Es importante notar que según esta entrevista los azules de la biblioteca surgen de un color sintético y moderno aplicado a una manufactura tradicional, y con esto podemos suponer que Vlady formuló su propio método pictórico para adaptarlo a sus necesidades expresivas, tal como Doerner lo proponía. Mi hipótesis es que por las gamas cromáticas que logra en esa figura, que van del verde, al azul ultramar, está utilizando simplemente colores de ftalocianina sin necesidad de meter un color de acrílico que resultaría incompatible, o al menos inestable para la manufactura y perdurabilidad de su fresco. En otros lugares de la biblioteca podemos observar el mismo tono intenso de azul y en estas superficies que son más accesibles por distancia a la mirada, no se percibe el color colocado de forma posterior o sobre el muro, sino integrado al cuerpo físico de la pieza.

Es por ello que considero fundamental proponer un estudio integral de éstas escenas, desde la metodología de la Historia Técnica del Arte: un registro gráfico y fotográfico de alta resolución con

²⁶ Jean Guy Rens, *De la Revolución al Renacimiento*, (México: Siglo XXI, 2005), p 129

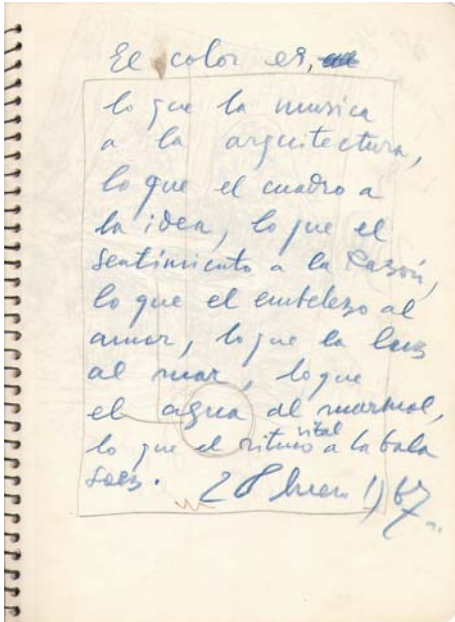


Figura 62: Vlady, cuaderno 67, sin título, s/f, lápiz sobre papel, 21.2 x 12.1 cm

luz visible y rasante, estudios de imagenología y microscopía óptica, además del uso de técnicas de análisis portátiles no destructivas con el fin de caracterizar los materiales constitutivos y corroborar de esta manera cuáles fueron los que realmente Vlady utilizó. También propongo un estudio experimental de probetas con los colores azules hallados en las notas de sus libretas: ultramar 1,2, dioxazine violeta, cobalto azul (anotados en la libreta 134) y los azules de Prusia y de ftalocianina que menciona en su entrevista con Jean Guy. Este estudio permitiría dar claridad sobre los materiales elegidos y

que permitirán hacer una historia de las permanencias y transformaciones en la técnica de Vlady si se estudian otros fragmentos del mural.

Para los simbolismos de su obra es necesario explicar si Vlady eligió los colores del pasado renacentista, o los de su modernidad sacudida por la revolución como lo fue el caso de Siqueiros²⁷. Para Vlady “El color es lo que la música a la arquitectura, lo que el cuadro al la idea, lo que el sentimiento a la razón, lo que el embeleso al amor, lo que la luz al mar, lo que el agua al mármol, lo que el ritmo vital a la bala soez”²⁸ (fig. 62) y dialogar con sus materiales y los métodos de aplicación que dan por resultado su gama de colores nos podría abrir una nueva puerta de entendimiento en su obra.

²⁷ Elsa Arroyo, Renato González Mello, et. al, *Baja Viscosidad, El Nacimiento del Fascismo y otras Soluciones*, (México: UNAM-IIE, 2013)

²⁸ Vlady, cuaderno 67, sin título, s/f, lápiz sobre papel, 22.3 x 16.6 cm

Conclusiones

La presente investigación fue un esfuerzo por explicar una dimensión inexplorada en el estudio de las obras de Vlady: la alquimia vista desde la iconografía, esto permite que se vincule la idea de la alquimia de los materiales pictóricos, con el discurso simbólico de sus trazos. Esta interpretación permitirá plantear en un futuro un estudio con el enfoque metodológico de la Historia Técnica del Arte, que permita mostrar que en la selección y aplicación de la materia pictórica hay un simbolismo cifrado/alquímico, que puede enlazarse con los -también cifrados- simbolismos de las imágenes representadas en la superficie de sus murales. Esta interpretación es el primer escalón que me permitirá abordar el objeto artístico como una totalidad integral entre la forma, la materia y el contenido.

La aportación de esta investigación es explicar algunas claves de lectura para su obra, siguiendo los indicios que Vlady nos dejó entre sus notas y bocetos, y en su cuidadosa selección de modelos iconográficos con contenido místico e iniciático. Mi intención fue dirigir la mirada de los espectadores, hacia el cuerpo físico de las obras de arte y al contenido místico que resguardan sus representaciones figurativas, permitiendo que las fuentes (obras y textos) logaran mostrar las complejas relaciones entre iconografía, materia y el concepto de alquimia. Con toda la información recopilada me permitió asegurar que la alquimia ocupó el lugar central en las preocupaciones del pintor. El análisis formal de su obra fue central para el presente estudio, puesto que los significados alquímicos, se ven enlazados con los procesos, objetos o personajes representados. Además el estudio de sus bocetos y versiones previas de la obra, permiten completar los sentidos narrativos que se encuentran silenciados en sus obras.

Este estudio podría establecer las bases para un modelo metodológico que permita leer la obra de Vlady desde el interior de sus preocupaciones y anhelos. Entender la pintura como proceso alquímico, permitirá explicar los anacronismos comparativos entre algunas de sus iconografías, así como comprender la visión espiritual y material que Vlady propuso sobre las Revoluciones.

El análisis de *La pareja erótica* y del *Hombre de Luz*, permite hacer una lectura alquímica de otras escenas del mural y también de otras obras de Vlady, ya que los alquimistas, desde la época egipcia hasta los místicos del siglo XX, utilizan metáforas religiosas y mitológicas para cifrar sus discursos esotéricos, al igual que Vlady lo hace con algunas de sus obras.

El mural *Las Revoluciones y los elementos*, cada vez me parece más bello, enigmático y profundo, los secretos que resguarda la materia con la que elabora sus obras, son como piedras preciosas dispuestas a darle a la revolución un aliento eterno cristalizado en sus elementos. Sin embargo, los estudios historiográficos que separan el discurso alquímico de las iconografías y el discurso alquímico material, no ha permitido enlazar a la materia con el espíritu de las revoluciones, reduciendo sus posibilidades simbólicas de la obra e impidiendo integrar el concepto de alquimia a sus imágenes.

Referencias Bibliográficas

Publicaciones

- * Aguayo, Sergio, *El 68. Los Estudiantes, el Presidente y la CIA*, México: Ediciones Proceso, 2018, 148 p.
- * Albertani, Claudio editor. *Vlady, Las Revoluciones y los Elementos. Monólogos, zozobras, provocaciones y obsesiones, del maestro Vlady en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, México:Fondo de Cultura Económica, 2011, 75 p.
- * Albertani, Claudio, Vázquez, Silvia, “Demonios Revolucionarios” (catálogo de la exposición Demonios Revolucionarios realizada de Septiembre de 2015 a Enero de 2016)
- * Albertani, Claudio, Chapa, Arturo, et.al., *Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. 90 Aniversario. Vlady la Revolución en el muralismo*, México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 2018, 479p.
- * Arola, Raimon, *Cuestiones Simbólicas*, Barcelona: Herder Editorial, 2015, 356 p.
- * Elsa Arroyo, Renato González Mello, et. al, *Baja Viscosidad, El Nacimiento del Fascismo y otras Soluciones*, México: UNAM-IIE, 2013, 278p.
- * Bataille, George *El erotismo*, 1957, <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>
- * Baxandall, Michael *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Heaven: Yale University Press, 2008, 420p.
- * Cohen, Esther , *Con el Diablo en el Cuerpo*, México: Taurus-UNAM, 2013, 167p.
- * De la Colina, José y Lizalde, Eduardo, “Vlady en el vientre de la ballena (entrevista)”, en *El Semanario cultural de novedades*, México, 25 de julio de 1982.
- * Deutscher, Isaac, *Heretics and Renegades*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1969), 228p.
- * Deutscher, Isaac, *The Profet Armed: Trotsky 1979-1921*, (Hong Kong: Oxford University Press, 1954-1987) 540p.
- * Deutscher, Isaac, *The Profet Unarmed: Trotsky 1921-1929*, (Hong Kong: Oxford University Press, 1959) 444p.
- * Deutscher, Isaac, *The Profet Outcast: Trotsky 1929-1940*, (Hong Kong: Oxford University Press, 1963) 484p.

- * Doerner, Max, *The materials of the artist and their use in painting*, Harvest Books, 1934, 435p.
- * Eimerich, Luis Carlos , *Libreta de apuntes, edición facsímil*, México: FCE, 2006, 136p.
- * Elizondo, Salvador, *Texto para unos dibujos de Vlady*, México: Juan Pablos Editor, 1971), 76p.
- * Faure, Elie *The Spirit of the Forms*, Garden City Publishing Co.,1937, 306 p.
- * Federicci, Silvia, *El Calibán y la Bruja*, Traficantes de sueños, 2004, 368 p.
- * Ficino, Marsilio, *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, México; UNAM, 1994, 191 p.
- *Gallardo, Tonatiuh , “Se ruega cerrar los ojos” (artículo enviado a mi correo electrónico el 28 de mayo de 2015)
- *García Bazán, Francisco. *El Hermetismo. Identidad e Historia de un culto misteriosófico*. <http://libroesoterico.com/biblioteca/HERMETISMO/El%20Hermetismo.pdf>
- *Giordano, Bruno, *De la magia*, Argentina: Cactus, 2007, 96 p.
- *Gorkin, Julián *La muerte de Victor Serge en México, 1957* <https://www.marxists.org/espanol/gorkin/1957-serge.htm>
- *Hernández Campos, Jorge , “De cómo Vlady consiguió su Sixtina”, UnoMásUno, México, 16 de Noviembre de 1982
- * Hesíodo, *Obras y Fragmentos*, Madrid, Gredos, 1978, 472p.
- *Homero, *Odisea*, Madrid, Gredos, 1982, 515p.
- * Jung, Carl, *Psicología y Alquimia*, Madrid: Trotta, 2005, 648 p.
- * Luis e Iñigo Fernández, *Breve historia de la alquimia*, México: Editorial Nowtilus, 2010, 198 p.
- * Marx, K. Tesis sobre Feuerbach . En, *La ideología alemana* Madrid: Akal, 2014, 550p.
- *Ovid, *Metamorphoses, USA: Indiana University Press*, 1983, 401p.
- * Rens, Jean Guy, *De la Revolución al Renacimiento*, México: Siglo XXI, 2005, 266 p.
- * Roob, Alexander, *Mysticism and Alchemy*, Taschen, 1997, 711 p.
- * *Serge, Víctor , Medianoche en el siglo, Alianza. Madrid, 2016, 296 p.*
- * *Serge, Víctor Memorias de un revolucionario, Edición y prólogo de. Jean Rièrè. Traducción de Tomás Segovia, Editorial Veintisiete letras, 624p.*
- * Sherwood, Taylor, *Los Alquimistas*. México-Argentina:Fondo de Cultura Económica, 1957, 237p.
- * Taracena, Bertha, *Vlady*, México: UNAM Dirección General de Publicaciones, colección de arte num. 25, 1974, 128p.
- *Vázquez, Silvia (2017). *Vlady: Tríptico Trotskiano; un análisis iconográfico* (tesis para optar por el

grado de licenciatura) UNAM, Ciudad de México, 129 p.

*Serge, Víctor. *El año uno de la Revolución rusa*. España: Traficantes de sueños, 2011, 454 p.

* Vlady, Autoconstrucción-destrucción” *El Bicho*, México num.43, 3 de Agosto de 1986

*Vlady, *Abrir los ojos para soñar*, México: Siglo XXI, 1996, 223 p.

* Da Jandra, Leonardo, *Vladivagaciones*, México: suplemento cultural del periódico Excelsior, No. 168, septiembre de 1985.

* Velásquez Martínez del Campo, Roxana “Los reflejos del espejo simbolista”, en *El Espejo Simbolista Europa y México, 1870-1920*, México: UNAM, 2004.

Audiovisual

* Riley L. (Directora) (2005). *Vlady* (documental). Canal 22

Archivo

*318 libretas de bocetos de Centro Vlady

*Caja 40, registro fotográfico y documental, legajo 1 y 2, archivo CENCROPAM.

*Salomón Victor, Compilación de textos de prensa y notas sueltas de Vlady inédita: Texto 8:Vlady, “Vlady proyecto de trabajo”, *texto inédito*, 1983, 35-39

*Salomón Victor, Compilación de textos de prensa y notas sueltas de Vlady inédita: Texto 10: Vlady, “Diego”, *Vuelta*, núm. 85, diciembre de 1883, p. 46-47

*Salomón Victor, Compilación de textos de prensa y notas sueltas de Vlady inédita: Texto 16: Vlady, “Epistemología pictórica”, *Novedades*, núm.175, 25 agosto 1985, p. 62-65

*Salomón Victor, Compilación de textos de prensa y notas sueltas de Vlady inédita: Texto 20: Vlady, “¿¡La pintura ha muerto!?” , *El Bicho*, núm. 50, Excelsior, 24 de agosto de 1986, p 72-74

*Salomón Victor, Compilación de textos de prensa y notas sueltas de Vlady inédita: Texto 32: Vlady, “Para soñar basta abrir los ojos”, *suplemento Excelsior*, El Bicho, no 177, 29 enero 1989, p 96-99

*Salomón Victor, Compilación de textos de prensa y notas sueltas de Vlady inédita: Texto 36: Vlady, “Crisis de crisis”, *Uno Más Uno*, sin núm y sin fecha