

3

Editore, Traditore: Vlady y la edición del libro Las Revoluciones y los Elementos

Tonatiuh Gallardo Núñez, Silvia Vázquez Solsona, Dulce Huet Covarrubias

Resumen:

El libro de Vlady *Las Revoluciones y los Elementos* fue publicado por el FCE en el 2011 con base en las grabaciones de dos visitas guiadas que el artista realizó en el 2004. A partir del análisis que realizamos de dicha versión y su cotejo con las cintas originales, caímos en la cuenta de que la edición final del libro muestra toda una serie de errores, omisiones, imprecisiones, incluso invenciones y censuras que el editor decidió incluir en la versión final y que terminan por tergiversar tanto lo que el pintor dijo de su obra, como los postulados estéticos que se encuentran detrás. No obstante, el libro de *Las Revoluciones y los Elementos* ha permanecido como uno de los referentes para la investigación de la obra de Vlady. ¿En qué medida la edición que se realizó de las grabaciones que captaron la viva voz del artista mientras recorría y explicaba su obra ha obturado el mensaje del pintor? ¿Qué consecuencias se pueden entrever cuando el libro más accesible que se dedica a su obra mural está escrito a la manera de un panfleto que, más que divulgar, simplifica todo lo expresado por el artista? En las siguientes páginas buscaremos comenzar a zanjar la cuestión; concluyendo con un breve corolario que muestra cómo el sesgo del editor se ha continuado incluso en investigaciones posteriores.

Palabras clave:

Vlady; Edición; Pintura; Pintura mural; Revolución

Gallardo Núñez, T., Vázquez Solsona, S., y Huet Covarrubias, S. (2024). *Editore, Traditore: Vlady y la edición del libro Las Revoluciones y los Elementos*. En A. B. Benalcázar (Ed). *Ciencias Sociales Aplicadas y Humanidades sobre América Latina. Volumen I*. (pp. 57-81). Religación Press. <http://doi.org/10.46652/religacionpress.174.c161>



Introducción

Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Lo que es sagrado para él no es sino la ilusión. Más aún, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que decrece la verdad y que la ilusión crece, tanto y tan bien que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado.
Ludwig Feuerbach (Debord, 1995, p. 7.)

Decir los lugares comunes, dejémoslo a quienes no tienen oportunidad de otra cosa.
Vlady (2004).

En agosto de 2003, Vlady, como prefirió ser llamado siempre Vladimir Kibalchich Russakova [*sic*]², se acercó al Fondo de Cultura Económica para proponer la publicación de un libro sobre el mural que pintó entre 1973 y 1982 en el templo del Oratorio de San Felipe Neri, recinto que desde entonces albergaba la sala de lectura y parte de los acervos de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público [...] (Vlady, 2011, p. 5).

Así se introduce el libro que, si bien no el primero,³ al menos sí el más conocido que se ha escrito sobre el mural que Vlady intituló: *Las Revoluciones y los Elementos*. En el párrafo subsecuente se pueden leer las siguientes indicaciones editoriales:

Este libro se ciñe a las ideas que entonces expresó Vlady [...] En primer lugar, se ha querido evocar un recorrido del mural llevado a cabo en compañía de Vlady los días 15 y 29 de mayo de 2004. Para ello se transcribieron las grabaciones hechas en aquella ocasión [...] El texto, con edición de Claudio Albertani, preserva toda la animación y el interés de la conversación con el maestro [...] (Vlady, 2011, p. 5).

En primera instancia, es menester advertir que en dicha nota editorial no se mencionan los nombres de las personas que, junto con Vlady, recorrieron el mural en aquellas ocasiones y realizaron las grabaciones; cosa que no sólo ha dificultado la reconstrucción histórica del evento, sino que ha invisibilizado el trabajo realizado por un número indeterminado

2 Habría que recordar que en el sistema patronímico ruso los apellidos se declinan; es decir, el nombre de Vlady sería Vladimir Kibalchich Russakov, no Russakova. El de su hermana, por otro lado, sí sería Jeannine Kibalchich Russakova.

3 El primer libro que se publicó sobre el mural fue el de Roberto de la Torre Salcedo llamado: *Un nuevo muralismo*; la edición estuvo a cargo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, y vio la luz en 1982.

de personas que hasta el momento no hemos podido terminar de identificar. Por fortuna, gracias al cuidado, previsión y empeño de Víctor Salomón⁴ –que se dedicó a guardar, elaborar y archivar un registro tanto de la obra escrita de Vlady como de documentos sonoros y audiovisuales relativos al artista–, fue que tuvimos acceso a las grabaciones originales de dichos recorridos.⁵ En ellas hemos podido escuchar a un Vlady que, por el mero hecho del «placer de pintar», hace que se desborde por las emociones que le genera el mirar y describir su obra. Siendo los participantes del recorrido, podemos suponer, quienes permitieron que el pintor pudiera desplegar y profundizar todo lo concerniente no sólo a las imágenes que encontramos en el mural; sino a los recursos técnicos y materiales que le permitieron ejecutar esta *suma pictórica* que se condensa en los casi dos mil metros cuadrados de su mural *Las Revoluciones y los Elementos*.

De ahí que resulte extraño que se haya elegido a Claudio Albertani para realizar la edición de las transcripciones de la grabación; pues, según las palabras del politólogo de origen italiano, él no sólo carece de formación académica y práctica en el campo de las artes,⁶ sino que su “inesperado” acercamiento a Vlady fue catapultado, en realidad, por el interés que mantenía por la obra política del padre del pintor, Víctor Serge (véase: Albertani, 2022). Es más, durante la exposición de Vlady en San Ildefonso –curada por él mismo y su equipo–, Albertani llegó incluso a confesar con “vergüenza” que, ya teniendo contacto con Vlady, él no sólo desconocía su obra; sino que, al enfrentarse con ella, tampoco la entendía.⁷

¿Acaso alguien que no tiene la preparación básica en historia e historiografía del arte puede ordenar y establecer qué resulta pertinente y qué no para la publicación de un libro sobre pintura? Es más: ¿qué consecuencias acarrea que el documento más importante que se tiene sobre el conjunto mural de *Las Revoluciones y los Elementos*, de boca del pintor mismo, haya sido editado por alguien sin la competencia necesaria para realizar dicho trabajo?

4 Véase el Anexo 1.

5 Los audios forman parte del archivo que sobre Vlady organizó Víctor Salomón. Dulce Huet los encontró y, para darle continuidad al proyecto de estudio y difusión de la obra de Vlady que empezara Salomón –con quien Huet compartió dieciocho años de vida–, los utilizó para realizar una serie documental en 10 capítulos en Radio UNAM de nombre: Vlady y su legado (véase: Huet Covarrubias, 2023).

6 En el 2002 Albertani se respondía a sí mismo: “¿Qué lugar ocupa Vlady en la pintura contemporánea y, particularmente, en el muralismo mexicano? Contestar no es fácil y menos para mí que no soy crítico de arte” (Albertani, 2005, p. 238). Veinte años después lo reiterará: “Soy un historiador a secas, no un historiador del arte” (Albertani, 2022, 1:15:10 – 1:15:16).

7 “Una de las primeras veces que fui a visitarlo, Vlady me preguntó si conocía su obra más importante, el conjunto muralístico *Las Revoluciones y los Elementos* que había pintado en la Biblioteca Lerdo de Tejada. No. No lo conocía. Raramente he experimentado un sentimiento de vergüenza tan agudo. De manera que, sin perder más tiempo, me dirigí a la Ciudad de México. Confieso que al cruzar la entrada de la Biblioteca me quedé aturdido por la explosión de colores y no logré desentrañar el hilo de la narración. Cuando de regreso a Cuernavaca se lo comenté, Vlady se enfadó y me dijo algunas cosas que no relato aquí; pero me tuvo paciencia. Ponderó, supongo, que con el tiempo comprendería. Tenía razón, en efecto. Más de treinta años después, cada vez que vuelvo a la Biblioteca –sucede a menudo–, aprecio y entiendo más este mural tan profundamente impregnado de revolución, libertad y disidencia” (Albertani, 2022, 1:06:50 – 1:07:57).

Por fortuna, la existencia de las grabaciones originales y el hecho de que estén disponibles para su análisis puede echar cierta luz sobre la cuestión. Específicamente, en el caso presente, cotejar la edición que realizó Albertani con las palabras en viva voz de Vlady mostró no sólo groseras omisiones que impiden comprender “las ideas que en ese entonces expresó Vlady” (Vlady, 2011, p. 5); sino que vuelven patente que el sesgo ideológico y las limitaciones culturales del editor condujeron a que se cometieran errores que tergiversaron lo que el propio artista buscó comunicar de su obra.⁸ A la manera de un censor, Albertani sustrajo nombres, ideas, incluso párrafos enteros sin los cuales no es posible compenetrarse con el pensamiento vladiano. Lo peor del caso, sin embargo, radica en que esta malinterpretación ha comenzado a ser aceptada por el *statu quo* académico; pues la falta de rigor metodológico en la investigación historiográfica que fácilmente permea en los académicos sin el oficio historiador ha desembocado en publicaciones que terminan por socavar la visión estética y política que Vlady materializó en su obra.⁹

En las siguientes páginas, tan sólo nos abocaremos a cotejar las grabaciones originales del recorrido que hiciera Vlady los días 15 y 29 de mayo de 2004 con las primeras páginas del libro *Las Revoluciones y los Elementos*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en el 2011. Este ejercicio bastará para mostrar cómo el sesgo del editor del texto más difundido sobre el mural que Vlady pintó en la BMLT ha terminado por ser más pernicioso no sólo para el conjunto mural, sino también para la obra de Vlady en general.

«En el principio eran las tinieblas, y siguen»

*La voz que sólo a sí misma se escucha
se priva de experiencias.
Vlady (1996, p. 83).*

Al entrar a la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada (BMLT), por el sotocoro del recinto, el dintel de la puerta principal enmarca nuestros cuerpos con un fresco cuyas imágenes se componen principalmente de libros (fig. 1).

8 Actualmente estamos preparando una edición crítica a través de la cual se harán evidentes todos los errores, omisiones, deformaciones e inexactitudes históricas que se encuentran publicadas en el libro 'Vlady. Las Revoluciones y los Elementos', publicado por el Fondo de Cultura Económica en el 2011.

9 Para un ejemplo de esto, véase el apartado III: Corolarios Epigonales.

Figura 1: Vlady, *Las revoluciones y los elementos* [Entrada a la biblioteca], 1972-1982, fresco y pintura al temple-óleo, 2000 m2.



Fuente: Archivo fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM. Nota: Colección Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Fotografía: Ricardo Alvarado (2021).

Ahí podemos apreciar la célebre figura del libro con zapatos agujereados que evoca a la muerte de Víctor Serge, y que permite enaltecer al personaje en sus últimos momentos de vida. Hay también otros ejemplares encadenados; una portada de uno de esos volúmenes posee un ojo que es posiblemente una alusión al símbolo masónico, otra porta una vela encendida entre sus páginas. Todos los libros parecen sobrevolar en el muro. En las grabaciones, Vlady describe esta escena de la siguiente forma:

Toda esta película es donde empiezan por aquí, hay... el *hall*... el *hall*⁰ yo creo que es un poco aparte de todo. Está en el libro que ustedes van a hacer y vamos a fotografiarlo, pero ahí son cabezas de capítulos o de partes ¿no? [...]

Digamos, abres un libro y lees las tres primeras partes como se llaman, no, es una especie de *i* [índice]. Uno es lo que está atrás, son libros como pájaros, como lechuzas, como mariposas entrando en la biblioteca. Es obvio, y poco, demasiado obvio, pero dentro de esta obviedad hay siempre cosas raras, ¿no? Por ejemplo, hay un libro que no puede volar porque está apuñalado. Era más o menos la época del libro de Solzhenitsyn, no de... Bueno también Solzhenitsyn; pero... de Pasternak. El *Doctor Zhivago* que para nosotros los rusos fue un enorme libro; que no es gran cosa. Y Solzhenitsyn, por supuesto.

Entonces los libros apuñalados (Vlady, 2004).

A diferencia de esta explicación, encontramos lo siguiente en la edición del libro del FCE:

El sotocoro es una idea aparte. Aquí hay unos encabezados del libro que soplan color y vuelan como pájaros o mariposas. Es un tanto obvio, pero hay cosas raras: libros con cadenas, libros sin cadenas. Este libro es *El doctor Zhivago* de Pasternak. Lo apuñalaron los burócratas (Vlady, 2011, p. 15).

En las palabras de Vlady podemos encontrar pistas sobre cómo podríamos abordar el mural para lograr realizar un análisis que dialogue con las intenciones del artista; las cuales nos permiten tomar en consideración tanto las sensaciones e ideas desde las que nacieron estas imágenes encarnadas en su pintura, así como las significaciones posteriores que Vlady les fue dando a estos temas. Todos estos elementos son importantes para el análisis de obra. Aunque Vlady acota en las entrevistas que algunas atribuciones simbólicas de las que va desarrollando son *a posteriori*, a los investigadores nos permite realizar un rastreo de cómo estas ideas que surgen –aparentemente– tras terminar el mural van añadiendo capas de significación a las obras o, mejor dicho, nos permiten mirar cómo el autor va identificando las fuentes desde dónde surgen todas estas inquietudes vitales y fantasías plásticas que trabajó a lo largo de toda su vida.

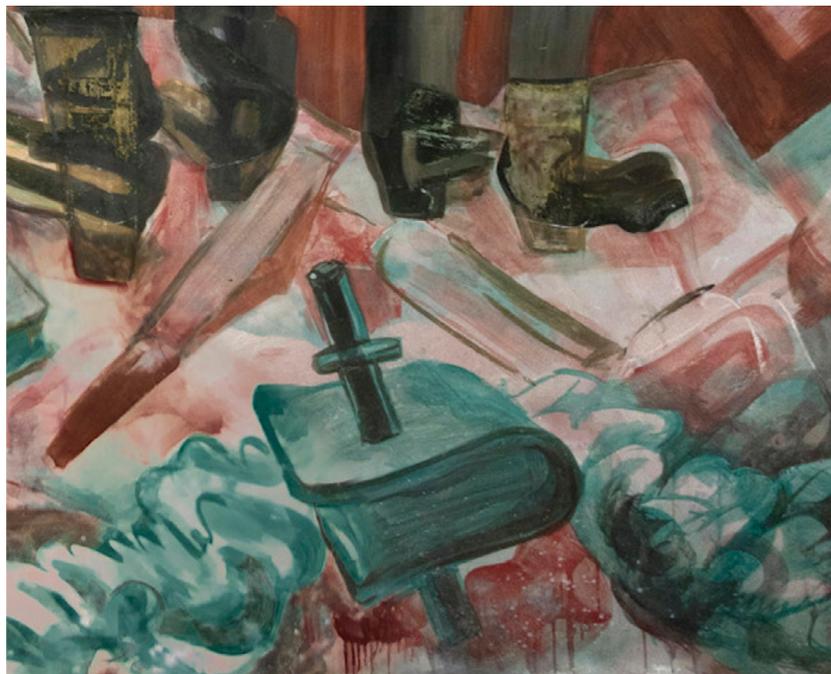
En las grabaciones podemos apreciar que Vlady buscaba establecer un diálogo entre el programa pictórico de su mural con el lenguaje cinematográfico y con la literatura. El pintor acota: «el *hall* yo creo que es un poco aparte de todo [...] son cabezas de capítulos o de partes»; es decir, no es «una idea aparte» como edita Albertani. Se debe de pensar en la pintura del sotocoro como un libro que nos ofrece una serie de «capítulos»; o como un film que nos presenta una «parte» del todo fílmico que será esencial para el desarrollo de la película. Es a partir de estos destellos luminosos de una serie instantes capturados en la pintura de Vlady que surgirá el desplegado narrativo de esta obra mural; mientras esto sucede, el pintor nos advierte que estas escenas se deben pensar con cierto cuidado al hacerlas dialogar con los temas y formas que se encuentran en la nave central, el coro y la capilla.

Podemos ver en las diferencias que existen entre las palabras de Vlady y la edición que de ellas hizo Albertani que, este último, no sólo simplificó los contenidos planteados por el pintor; sino que con ello tergiversa sus sentidos. Un claro ejemplo de esto es la omisión del libro de Solzhenitsyn en la descripción de lo que se encuentra en esa sección del mural.

En primer lugar, Vlady define el *Doctor Zhivago* como una novela de la siguiente forma: «para nosotros los rusos fue un enorme libro, que no es gran cosa». De estas palabras podemos desplegar el siguiente razonamiento: para Vlady el valor de la obra no está en la fineza literaria que lo sostiene, ya que para él «no es gran cosa». Lo que Vlady está rescatando sobre la novela es la importancia que tuvo para el pueblo ruso; pues este texto permitió mostrar la vida cotidiana del periodo histórico que atravesó la biografía del pintor, y lo hace por una doble vía. Por un lado, la temática que se desarrolla en esta novela se desenvuelve entre la Primera Guerra Mundial y el periodo soviético. La obra, por tanto, permitió que el mundo pudiera asomarse a los horrores derivados de la guerra civil y de la institucionalización del estado obrero tras el triunfo de la Revolución de Octubre. Por otro lado, podemos ver esto mismo fuera de la novela, a través de los mecanismos de coerción que ejerció la URSS contra aquella creación literaria.

Ahora bien, cabe notar que la descripción que hace Vlady del «libro que no puede volar porque está apuñalado» no es unívoca; no «es *El doctor Zhivago* de Pasternak», como afirmó Albertani. Y, a lo largo de las entrevistas grabadas de las visitas a la biblioteca con las que se realizó la edición de 2011, el pintor tampoco menciona la sentencia: «Lo apuñalaron los burócratas». En cambio, lo que realmente dice es: «los libros apuñalados» (a pesar de que la figura del libro apuñalado es solo una) (fig. 2).

Figura 2: Vlady, *Las revoluciones y los elementos* [libro apuñalado] 1972-1982, fresco y pintura al temple-óleo, 2000m 2.



Fuente: Archivo fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM. Nota: Colección Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Fotografía: Ricardo Alvarado (2021).

Vlady, al mirarlo, termina por describir a la figura en plural; no se trata de una narrativa demencial ni, mucho menos, de algo que la edición necesitara corregir. Evidentemente la figura no apunta a ser una crónica, ni una ilustración de un hecho. Para Vlady no se trata de un solo libro –de ser el caso pudo haber elegido anotar el título–; por lo tanto, la figura se convierte en un *símbolo* de la forma en la que sistemáticamente el poder totalitario ha apuñalado, quemado y destruido un sin fin de obras literarias, filosóficas y políticas. Algo que no pudo ser comprendido por el politólogo italiano.

Por otro lado, no resulta ocioso resaltar que lo primero que viene a la mente del pintor al describir la figura del libro apuñalado es el nombre de Alexandr Solzhenitzyn; nacido dos años antes que Vlady. Solzhenitzyn fue un escritor e historiador cuya pluma siempre fue congruente con la postura de disidente soviético que sostuvo. En 1945 fue detenido por criticar a Stalin y acusado de hacer propaganda contrarrevolucionaria; fue sentenciado a ocho años de trabajos forzados en diversos campos del Gulag. Tras experimentar en carne propia los horrores del totalitarismo estalinista, escribió su obra más famosa, *Archipiélago Gulag*, en donde expuso puntualmente los abusos del sistema carcelario soviético.

Al realizar un trabajo de esta envergadura, Albertani debió asumir que la edición debía tener ciertos parámetros desde la construcción de conocimiento histórico; sobre todo, a sabiendas de que este texto funcionaría como un documento central para entender tanto el mural de la BMLT, así como la obra de Vlady en general. Pues el mural de *Las Revoluciones y los elementos* contiene y resguarda la mayor parte de las inquietudes temáticas, iconográficas y técnicas que desarrolló como artista a lo largo de su vida. Por lo tanto, este trabajo de edición deja muchas dudas en cuanto a los criterios metodológicos en la forma de abordar la construcción del conocimiento histórico; donde se decide omitir, simplificar y hasta transformar las palabras, metáforas y anécdotas planteadas por Vlady sin que éstas puedan expresar la profundidad que poseen. Nos extraña que al tener el privilegio de trabajar con fuentes primarias y bajo el entendido de que su edición de las grabaciones serviría para rescatar las ideas del artista, Albertani propusiera el texto tal como fue publicado y que burlara los criterios de revisión con aquel manuscrito tan aligerado y obtuso. Algo por demás preocupante, cuando las entrevistas han sido un documento de muy difícil acceso.

Ahora bien, siguiendo el recorrido, Vlady nos propone estas metáforas sobre la pintura mural que nos recibe al cruzar el umbral: «son libros como pájaros, como lechuzas, como mariposas entrando en la biblioteca». Resulta sintomática la omisión de la palabra «lechuzas» en la “transcripción” de la edición del FCE; puesto que debido a la enorme cantidad de modelos iconográficos que Vlady estudió a lo largo de su vida, todas las metáforas visuales que propone nos llevan a lugares particularmente interesantes. Para el caso apuntaremos algunos elementos simbólicos asociados con esta figura.

Es bien sabido que uno de los ejes transversales de todas las obras de Vlady es la mitología clásica; en este sentido, la imagen literaria de la lechuza en diálogo con los libros representados por el pintor puede ser leída como una *condensación simbólica*. La lechuza es un ave rapaz y nocturna que se caracteriza por su inteligencia; debido a ello es que se piensa que, en el panteón griego, se eligió a este animal como el “ave sagrada de Atena, diosa de la razón y la inteligencia” (Macías-Villalobos & Macías-Fuentes, 2015, p. 8). Además de ser la diosa de la sabiduría, Atena era la diosa de la civilización, de la victoria y de la guerra; protectora de la ciudad de Atenas, y además patrona de los artesanos y de las artes. Su correspondiente en la mitología romana es la diosa Minerva.

En el mundo romano, al igual que ocurre con el mundo griego, [a la lechuza] se la considera el ave consorte de Minerva. No cabe duda de que la asociación entre Minerva y una lechuza es un préstamo proveniente de Atenas (Alvar Nuño, 2020, p. 190).

Actualmente sabemos que la lechuza de Atena no era sino un mochuelo (Rodríguez-Noriega Guillén, 2006, pp. 103-11), sin embargo, es importante decir que a lo largo de la historia este error de interpretación pervivió, haciendo que la lechuza forme parte de numerosos modelos iconográficos que acompañan a estas diosas, así como ha sido integrada en textos clásicos bajo el cobijo de la mitología. Podemos entonces entrever el sentido que le permitió a Vlady asociar esta ave con sus libros entrando a la biblioteca; pues es un índice que nos habla de la relación que guardan estos objetos de la cultura con la racionalidad, las artes y la guerra. A su vez, nos permite establecer relaciones entre estas categorías simbólicas consignadas en la metáfora del libro-lechuza con el desplegado temático sobre la disidencia y las revoluciones; poniendo así una luz de esperanza sobre este símbolo mancillado. Empero, a lo largo de la historia no toda asociación con las lechuzas ha sido positiva:

[...] hay ocasiones en las que se percibe como un ave de mal agüero. Así ocurre, por ejemplo, en un fragmento de Menandro en el que el cómico enumera los malos presagios de la naturaleza, entre los que está la visión de una lechuza; o en un epigrama compuesto por Dionisio y recogido en la Antología Palatina, en donde se realza la tragedia ante la muerte de un poeta indicando que hasta las lechuzas se lamentan por su muerte; o en la advertencia que hace Claudio Eliano con respecto a esta ave, poniendo como ejemplo a Pirro, al cual, en el camino a Argos, en donde le esperaba una muerte humillante, se le posó una lechuza sobre su lanza y le acompañó durante todo el camino (Alvar Nuño, 2020, p. 190).

Esto nos llevaría a analizar lo que Vlady acota inmediatamente después del libro apuñalado:

Por supuesto ahí está involuntariamente la... una alusión a mi padre, por supuesto, ¿no? Por cierto, mi padre es un libro que está volando ahí y que tiene sus pies sus... los zapatos, ¿no? Que estaban agujereados. Él murió con los zapatos rotos, ¿no? Y no era un hombre negligente, ni era ningún bohemio; traía un traje de tres piezas, ¿Sí? Un hombre muy pulcro, muy educado, con las manos muy bellísimas. Un hombre muy correcto. Jamás ha pronunciado una mala palabra en su vida [reitera] en su vida; y vivió entre presidiarios en las cárceles... Bueno, ¡impresionante! O sea, este es otro capítulo, ¿no? Pero ahí está mi padre y los libros con cadenas, libros con sin cadenas, en fin... Los libros; ésta es la parte de la entrada.

Y aquí hay dos personajes que leen el periódico. Cada uno lee el periódico dándose la espalda el uno al otro; pero los une la noticia del periódico que es una bestia con las manos maculadas, maculada de manos. La noticia feroz, ¿no? La crueldad del periodismo y de la vida periodística (Vlady, 2004).

Los libros que entran a la biblioteca como lechuzas también pueden ser pensados desde las acepciones simbólicas negativas de la metáfora que establece el pintor; luego entonces podemos pensar que hay en aquellos libros-lechuza un lamento por el fallecimiento de su padre. Recordemos que las obras de Vlady suelen funcionar como imágenes dialécticas o *dialektisches Bild* (véase: Albertani & Vázquez Solsona, 2022), para retomar el término de Walter Benjamin. Según Giorgio Agamben, este término puede pensarse como «constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exacta, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación. Según Benjamin»:

No es que el pasado arroje su luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que la imagen es aquello en que lo que ha sido se une de un modo fulmíneo con él ahora (*Jetzt*) en una constelación. En otras palabras: la imagen es dialéctica en situación de suspensión (*Stillstand* no indica simplemente una detención, sino un umbral entre la inmovilidad y el movimiento) [...]

La imagen dialéctica es, pues, una oscilación no resuelta entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento de sentido (Agamben, 2016, pp. 29-31).

Con esto podemos decir que es justamente en el cruce de sentidos que tiene la palabra y la función simbólica del ave para la iconografía el que nos permite ahondar en los significados simbólicos de este vocablo y, por lo mismo, acceder a las numerosas posibilidades de lectura que tiene. Por otro lado, la forma en que se “transcribe” este momento de la grabación en el texto, es poco menos que grosera; veamos:

Aquel otro es un libro con zapatos rotos. Una alusión a mi padre, Victor Kibalchich, mejor conocido como Victor Serge. Él murió con los zapatos agujereados. No era un hombre negligente ni bohemio. Usaba un traje de tres piezas, era un hombre muy educado, las manos bellísimas. En su vida jamás pronunció una mala palabra, y vivió entre presidiarios, en las cárceles, en los campos de concentración. Impresionante, pero materia de otro capítulo.

También hay personajes que leen el periódico y se dan la espalda mutuamente. Los une una bestia maculada: la noticia feroz, la crueldad de la vida (Vlady, 2011, p. 15).

En primer lugar, sentimos la necesidad de reivindicar el tono personal, íntimo y amoroso de Vlady en el momento en el que se refiere a su padre, ya que aquella figura se centra en un recuerdo doloroso (véase: Gorkin, 1957). No habla de este hombre ejemplar a partir de la importancia que tiene como figura histórica. Jamás menciona a su padre como: «Victor Kibalchich, mejor conocido como Victor Serge»; al contrario, lo que hace es resaltar sus cualidades humanas. La única alusión hacia la vida política de su padre fue que «vivió entre presidiarios en las cárceles»; y lo hace para sacar a relucir su temperamento y personalidad.

Cabe acotar que Vlady tampoco menciona en ningún momento que su padre vivió en «los campos de concentración»; cosa que decide inventar Albertani. Es importante resaltar que este producto de la imaginación del editor termina por *espectacularizar* la figura heroica en vez de darle la dignidad que su propia historia posee.¹¹

No está de más recordar que en 1967 el situacionista Guy Debord publicó *La sociedad del espectáculo*; un libro que se compone de 221 tesis a través de las cuales propone un análisis que parte de la idea de que la vida contemporánea está dominada por la espectacularización de la realidad. Para Debord,

el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia. Por el hecho mismo de estar separado, este sector es el lugar de la mirada abusada y de la falsa conciencia; la unificación que este sector establece no es otra cosa que un lenguaje oficial de la separación generalizada (1995, p. 8).

En ese sentido, el espectáculo se caracteriza por la primacía de las imágenes, la superficialidad y la mercantilización de todas las esferas de la vida. Este fenómeno de espectacularización no se limita al ámbito de los medios de comunicación o del entretenimiento; sino que permea en todas las esferas de la vida social, política, económica

11 Resulta necesario para los autores abrir la discusión sobre «los campos de concentración» añadida por Albertani; y eso es así porque en la autobiografía de Serge se hace patente cómo él encuentra claras diferencias entre su exilio en Orenburgo y los campos de concentración del Gulag soviético (véase: Serge, 1951, pp. 323 y ss.).

y cultural. A este fenómeno lo llamó la *sociedad del espectáculo*. Dicha sociedad aliena a los individuos separándolos de su capacidad de acción; por lo tanto, transforma la realidad en una sucesión de imágenes consumibles. El término *espectacularización* de Debord, aquí, puede ser utilizado como una lente que nos permite apreciar que era completamente innecesario sumar frases a lo que Vlady decía sobre su padre. Victor Serge no necesita de inventos o frases añadidas para sostenerse entre los grandes personajes que transformaron la historia del siglo XX;¹² sin embargo, sí podemos ampliar el estudio del personaje histórico a través de la mirada amorosa de su propio hijo, quien pone el acento en las manos «muy bellísimas» de su padre.¹³ Ello puede ser una descripción muy potente cuando pensamos que aquellas manos son las que lucharon por la revolución y que, además, fueron su herramienta estética para mostrar al mundo los horrores del poder totalitario soviético.¹⁴

Ahora bien, como estudiosos y apasionados de la obra del pintor ruso-mexicano nos preocupa bastante las imprecisiones que, tal y como actas administrativas de la *nomenklatura* en el periodo soviético, aquí se acumulan para frenar y eclipsar el pensamiento estético vladiano. Bajo esta edición novelada, la obra de Vlady se convierte en un objeto artístico inaprensible, imposible de situar en su contexto y en un diálogo profundo con los *Cuadernos de Vlady* resguardados por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Si bien este no es el espacio para detallarlo; en gran cantidad de ocasiones, los bocetos que Vlady realizó para el mural contradicen las palabras que podemos leer en el libro del FCE y que hasta hace poco pensábamos eran del artista.

Vlady, «el genio aislado»¹⁵

Si bien podríamos seguir mencionando, página por página, las incalculables diferencias entre la edición del FCE y la voz del pintor; hemos optado por detenernos aquí y resaltar un tipo de censura que nos parece, también, de suma importancia.

Sabemos que debajo de la escalera de caracol, a la entrada de la BMLT, hay una escena del mural pintada por otro artista; el hecho, sin embargo, se menciona al paso

12 Cabe mencionar que no es la primera vez que Albertani utiliza como método la espectacularización, tal es el caso de su “análisis” del cuadro *La escuela de los verdugos*; véase: Vázquez Solsona, 2020.

13 Véase: Serge, MDCCCCLXXVIII.

14 Es sin duda desde el campo de lo estético que la obra literaria e histórica de Serge adquiere toda su potencia.

15 “El problema es que el arte, además de creación individual, es empresa colectiva, y Vlady fue básicamente un genio aislado” (Albertani, 2005, p. 239). Esta ha sido una de las sentencias soltadas al aire por el politólogo italiano que ha reverberado hasta el aturdimiento. Con ella, no sólo Albertani confiesa desconocer toda la producción crítica que se ha desarrollado a partir de la figura del genio en la historia del arte –véase el emblemático artículo de Linda Nochlin (1971)–; sino que maquilla su ignorancia con los productos de su fantasía. Vlady no fue «un genio aislado»; al contrario, estuvo siempre involucrado en discusiones, polémicas y proyectos con los artistas de su generación. Para el caso, la exposición realizada en el Centro Vlady de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México *Vlady y sus contemporáneos* resultaría de interés (véase: MacMasters, 2023, March 29).

en el libro del FCE (Vlady, 2011, p. 48). Más grave que lo anterior resulta que Albertani decidiera censurar también el nombre del pintor Octavio Moctezuma; sobre todo por el especial interés con el que Vlady se refiere a él en las grabaciones.

Estando en el coro de la BMLT, en el audio del recorrido, Vlady comienza a describir su mural desde su pasión por la pintura; se puede escuchar el gozo enorme que encuentra en los colores que logró plasmar en esta parte del recinto arquitectónico. Es uno de los espacios donde su descripción está guiada por la conmoción estética. Por conversaciones con Octavio Moctezuma sabemos que Vlady dijo a sus discípulos que podían pintar algo ahí; no sin antes advertir que el fragmento podía conservarse en la piel del mural sólo si a él le gustaba. De todos sus aprendices: “El único que aguantó la censura. Un muchacho entonces era Octavio Moctezuma [...] y entonces este es un fresco que hizo, ¡hazlo! Lo hizo aquí, ¡en un día lo hizo!... En un día lo hizo... ¡¿Está bonito, no?!” (Vlady, 2004).

Por alguna razón ajena al sentido común, Albertani decide omitir la mención del fresco pintado por Octavio Moctezuma; y esto a pesar de que, en las grabaciones, se puede notar que Vlady aprecia este fragmento tanto como a las manos que lo hicieron; es más, al describirlo, podemos sentir la emoción que despierta en él la pintura de su joven pupilo que hemos decidido nombrar, en este momento: *El Agachado* (fig. 3).¹⁶

Figura 3: Octavio Moctezuma, *Las revoluciones y los elementos* [El agachado] 1972-1982, fresco y pintura al temple-óleo, 2000m 2.



Fuente: Archivo fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM. Nota: Colección Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Fotografía: Ricardo Alvarado (2021).

“El Agachado” se encuentra en el centro del coro; es decir, en un lugar privilegiado para el espacio que habita; y aunque podemos pensarlo como una figura con algunos

¹⁶ El nombre responde al título que dio Octavio Moctezuma al grabado que realizó sobre este fragmento del mural.

aires vladianos, se trata de una iconografía que salió de la inventiva de Moctezuma. En la figura podemos apreciar que existió un fructífero diálogo que viene de las largas horas que él estuvo aprendiendo junto a Vlady sus técnicas y el estilo de su trazo. En la escena que pinta Moctezuma se puede apreciar una observación honesta y atenta de las formas y colores que permitió a sus jóvenes pinceladas dialogar de frente con su maestro –y esto sin dejar de hacer patente que se trataba de su propia mirada. En *El Agachado* podemos observar también la desarrollada sensibilidad del joven pintor hacia el color, el impecable trabajo con la técnica del fresco, así como una iconografía propia que se puede integrar perfectamente a la lectura en conjunto del coro de la BMLT –pero que también se puede separar y analizar como una obra que se sostiene por sí misma. En las cintas se hace patente que Vlady conservó este fresco en sus muros porque en verdad apreció lo que estaba viendo en la superficie pictórica creada por su discípulo, y para cualquier espectador sensible es patente cómo este fragmento es un diálogo a través de los colores, materiales y formas.¹⁷

Corolarios Epigonales

[...] “*la simplificación es peor que el robo*”,
dice el adagio ruso.
Vlady (1996, p. 159).

La operación de tergiversación, simplificación y manipulación que Albertani realiza con el ejemplo con el que comenzamos este texto –a saber, el del *libro del Doctor Zhivago apuñalado por los burócratas*–, en realidad, es moneda corriente en su quehacer. Todo parece indicar que en el editor existe la necesidad –y necesidad– de encontrar un sentido unívoco y bien delimitado a las imágenes que su mirada le permite descubrir en la pintura de Vlady.¹⁸ Es más, recientemente, a partir justamente de la «investigación histórica» del politólogo, se gestó el documental *Alejandra o la inocencia de Vlady* partiendo del mismo error fundamental: suponer que la escena del mural de la BMLT que Vlady intituló *La inocencia terrorista* es un retrato de Teresa Hernández Antonio, alias, *Alejandra* (véase: Medina, 2017). Huelga decir que con ello no sólo se pierde de vista la profundidad de la propuesta vladiana; sino que la malinterpretación del editor ha fijado una tendencia de suponer que Vlady es un pintor de retratos o, peor aún, un mero ilustrador de episodios históricos (véase: Vázquez Solsona & Gallardo Núñez, 2022).

¹⁷ Cabría acotar que esta omisión pareciera no ser algo personal; sino un proceso sistemático de censura que terminó por aislar a Vlady del ambiente artístico que lo rodeaba. A lo largo de las cintas, Vlady nombra también a numerosos personajes y artistas, tales como Gilberto Aceves Navarro; o se detiene a reflexionar profusamente en torno a la pintura veneciana. También se toma el tiempo de mencionar a los investigadores que hasta ese entonces habían trabajado con su obra; hace referencias importantes sobre elementos simbólicos que toma de André Bretón, reflexiona sobre los muralistas mexicanos con relación a su propio mural, y, más importante aún, menciona que existe un film de Regis Debray sobre este mural. Nada de esto aparece en la edición del politólogo italiano.

¹⁸ Lo cual, huelga decir, hace que Albertani posicione el acento solamente sobre las imágenes y pierda de vista la pintura.

Y así, en plena concordancia con el desatinado *desideratum* del Vlady ilustrador,¹⁹ nos encontramos entonces con un texto del diseñador gráfico y doctor en historia del arte Óscar Molina, agregado del programa de Albertani, y partícipe de varios de sus proyectos.²⁰ Bajo el singular título de *Hurgando interiores: Vlady y la Capilla freudiana. Un acercamiento iconológico*,²¹ Molina nos intenta exponer su supuesto «análisis iconológico» justamente a partir de la premisa del Vlady ilustrador. En una nota al pie se le hace fácil afirmar que los temas que Vlady pintó en la *Capilla freudiana* son meras ilustraciones de los temas que abarca el psicoanálisis (Molina, 2018, p. 296). No conforme con esto, un par de páginas más adelante, lo reiterará: “[...] Vlady recurrió a algunas iconografías consolidadas para *ilustrar* parte del pensamiento freudiano” (Molina, 2018, p. 298; el énfasis es nuestro). Y todavía, hacia el final, insiste: “Esta silla es atravesada por unas vigas que se proyectan desde el extremo opuesto de la composición, *ilustrando* el asesinato por parte del pueblo judío o, como Vlady lo llama, *La violencia de los hijos*” (Molina, 2018, p. 341; el énfasis es nuestro).

Por alguna extravagancia metodológica, a pesar de que Molina trabajó con las libretas del pintor –donde nos encontramos con los bocetos, apuntes y pensamientos de Vlady–, decide desoír al artista para continuar con la línea pautaada por Albertani. Pues justamente en el *Cuaderno 131* –donde el tema principal son los bocetos que Vlady realizó como preparación para la *Capilla freudiana* (Vlady, 1972/1973)–, mientras esboza algunas posibles soluciones visuales para el *Narciso*, el *Trono de Edipo* y *Freud*, podemos encontrar la siguiente afirmación del pintor: “Evocación de imágenes obsesivas / No descriptivas ni / ilustrativas.” ¿En qué magnitud puede afectar la investigación de la obra de un artista el partir de premisas arbitrarias? Y, en este mismo sentido, ¿qué validez podríamos esperar de los resultados expuestos por Molina si decide, caprichoso, no hacer caso de las premisas del pintor? Si bien en este momento no nos detendremos en las consecuencias metodológicas que lo anterior acarrea al trabajo con las imágenes; sí buscaremos echar cierta luz sobre lo que dicha falla implica para la investigación específica de los elementos verbales (pues, al ser elementos menos ambiguos que las imágenes, permiten ver con claridad los excesos hermenéuticos a los que se abandona el diseñador gráfico).

En el monumental lienzo que forma parte del frontispicio de la *Capilla freudiana* nos encontramos con una erupción volcánica en ocres y amarillos que resaltan sobre un fondo gris. De esta explosión telúrica salen disparados varios personajes de la *fauna fantástica vladiana* (Conde, 2000, p. 13), al centro, en un verde azulado brillante, *Edipo en su Trono*;

19 Cabe acotar que Vlady sí realizó ilustraciones; pero el contexto en el que se desarrolló en este oficio era por demás restringido.

20 Cabe mencionar que tanto la tesis como el campo de especialidad de Óscar Molina Palestina no son ni sobre arte moderno, ni mucho menos sobre Vlady. La investigación de Molina, en realidad, se ha desarrollado sobre todo en el terreno del arte Virreinal.

21 Para una primera crítica puntual sobre este escrito, véase: Gallardo Núñez, 2022.

debajo de él, conformado por ondulaciones grises, *el cerebro colectivo*; a la izquierda, en tonalidades verdes, *Quetzalcoatl*; y en la parte inferior izquierda, asomando sus rostros como saliendo del *abismo*, nos encontramos a *Marx*, en azul, y a *Freud con una cabeza de martillo* en color ocre. Justo debajo de la cabeza de Freud se puede leer la siguiente exclamación: ¡ADVENGAMOS! (fig. 4).

Figura 4. Vlady, *Las revoluciones y los elementos* [frontispicio de Capilla Freudiana] 1972-1982, fresco y pintura al temple-óleo, 2000m 2.



Fuente: Archivo fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM. Nota: Colección Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Fotografía: Ricardo Alvarado (2021).

Es en el análisis de esta expresión verbal que la necesidad de sostener que Vlady se dedicó, en la Capilla freudiana, a ilustrar las premisas psicoanalíticas se desenmascara como tal; pues a diferencia de la ambigüedad de las imágenes, la mayor precisión del lenguaje enfrentó a Molina con su propia arbitrariedad. Con respecto al ¡ADVENGAMOS!, el diseñador gráfico argumentará:

Esta sentencia está relacionada con una de las propuestas más importantes del padre del psicoanálisis, redactada en su “31a conferencia. La descomposición de la personalidad psíquica” [...]

La clínica psicoanalítica freudiana tiene precisamente la misión de ayudar a “fortalecer al Yo, hacerlo más independiente del Superyó, ensanchar su campo de percepción y ampliar su organización de manera que pueda apropiarse de nuevos fragmentos del Ello. Donde Ello era, Yo debo devenir” o advenir, como señalan algunas traducciones del texto freudiano (Molina, 2018, p. 344).

Curiosamente, Molina no menciona cuáles son esas traducciones... porque no las había.

(Tal vez habría que recordarle al doctor en historia del arte que está trabajando con hechos históricos que tendría que leer a la luz del horizonte de sentido de Vlady. En lo que respecta a las traducciones al castellano de la obra de Freud, para 1973 –que es cuando el artista ruso-mexicano comienza a realizar los bocetos de la *Capilla...* y a leer textos relacionados con su proyecto (Vlady, n.d.)–, solamente existía la traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Es más, esa era la edición que Vlady tenía en su biblioteca; y la cual se abocó a leer.²² En dicha traducción, la 31a conferencia lleva por título: “Lección XXXI. –Diseción de la personalidad psíquica”; y donde la famosa *Wo Es war, soll Ich werden* se traduce así: “Donde era *ello*, ha de ser *yo*” (Freud, 1968, p. 916). Cabe mencionar que la frase que cita Molina –a saber, “Donde Ello era, Yo debo devenir”–, responde a la traducción de José Luis Etcheverry publicada por Amorrortu en Argentina... en 1978; es decir, fecha para la cual Vlady ya había terminado de pintar *La Capilla freudiana*).

Y así, Molina, en vez de rectificar sus premisas para salir del atolladero en el que se encontraba, optó por hundirse aún más en el lodazal. Decide para el caso echar mano de la obra de Laurette Séjourné afirmando, sin argumentar, que «Vlady seguramente conocía el texto» de *El universo de Quetzalcóatl*, donde la arqueóloga nos dice con respecto a la deidad:

[Quetzalcóatl] muestra su voluntad de trascender su condición, es la imagen por la cual se significa el advenimiento del hombre, del ser dotado de un sentido que le permite actuar en función de una realidad invisible, ausente del mundo de las apariencias” (Séjourné, 1962, p. 42; citado en: Molina, 2018, p. 344).

Y así, del *advenimiento del hombre que ha de ser yo en devenir* surge, por alguna extraña razón del intelecto, un *advengamos*.

²² Específicamente, Vlady tenía la edición de 1968 de Biblioteca Nueva; versión que en ese entonces incluía un tercer tomo con otros textos complementarios traducidos por Ramón Rey Ardid. Sin embargo, la referencia que cita Molina se encuentra en el Vol. II, donde sólo están los textos traducidos por López-Ballesteros.

Cabe mencionar que, si Molina se hubiese dedicado a leer los textos básicos sobre la obra de Vlady, habría podido evitarse semejantes acrobacias; pues Jean-Guy Rens, en el emblemático libro *Vlady: De la Revolución al Renacimiento*, nos dice que, mientras Vlady pintaba la *Capilla freudiana*, estaba leyendo el libro *Marx, Freud et la révolution totale* del «herético» Pierre Fougeyrollas (Rens, 2005, p. 34). En realidad, parte del arsenal teórico que el artista tenía en su panoplia para desplegar esta escena del mural; pues además de los textos freudianos, a esta serie habría que agregársele otro libro de Fougeyrollas, *La Révolution Freudienne*, pero también *L'Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze y Félix Guattari y, posteriormente, *L'auto-analyse de Freud* de Didier Anzieu.²³

Cabe acotar que este despliegue historiográfico no resulta ocioso pues, en primer lugar, buscaría corregir las imprecisiones y descuidos a partir de los cuales Molina construye su argumentación. En segundo término, tampoco está de más anotar que antes de que Vlady decidiera llamarle *Capilla freudiana* a ese conjunto de escenas del mural de la BMLT, su primer título fue, justamente: *La revolución freudiana*. Esto indicaría que es la obra de Fougeyrollas una de las que se encuentra en el meollo del proceso creativo vladiano. Y, lo que es más, es justo su libro sobre la *revolución total* el que permite entender no sólo por qué, junto a Freud, nos encontramos con Marx en la parte inferior del frontispicio de la *Capilla...*; sino que a su vez permite echar cierta luz sobre el *cerebro colectivo* y el *Edipo* que también forman parte de la escena. Algo que Molina decide obviar.²⁴

Entonces, es a la luz de la obra de Fougeyrollas que podemos encontrar ciertas pautas del *programa general* que llevó a Vlady no sólo a pintar la *Capilla freudiana*; sino, incluso, la totalidad del mural *Las Revoluciones y los Elementos*.

El libro de *Marx, Freud et la révolution totale* es, en principio, un esfuerzo de síntesis. Fougeyrollas busca, como bien menciona el título, hacer converger lo que de las obras de Marx y Freud permite extraer recursos tanto teóricos como prácticos que abonen a lo que él llama, *la revolución total* que se encuentra en gestación (Fougeyrollas, 1972, p. 197). Cosa que resulta de vital importancia, pues en su visión «la unidad de acción y de pensamiento» es fundamental para la «contribución militante» que apunte a un mejor futuro (Fougeyrollas, 1972, p. 9).

23 Estos últimos cuatro títulos de la biblioteca del artista se encuentran en el archivo de Centro Vlady y pueden ser consultados.

24 Para el caso, no está de más recordar que el *análisis iconológico*, a diferencia del *iconográfico*, es *sintético*; es decir, mientras que la iconografía analiza las imágenes de una obra por separado, es el proceso iconológico el que tendría que sacar a la luz el *sentido integral* (véase: Panofsky, 1970, p. 58). El por qué o cómo fue posible que el diseñador gráfico llamara «iconológico» al análisis que realiza de imágenes aisladas continúa siendo un enigma para nosotros.

En primer lugar, y a diferencia de Molina, Fougeyrollas logra entender que «la significación del Edipo freudiano es diametralmente opuesta a la del Edipo sofoclesiano»: “*Le complexe d’Oedipe est une figure, variable selon les systèmes socio-culturels, de ce que l’on pourrait appeler le mode de production du devenir psychique individuel*” (Fougeyrollas, 1972, p. 203). Esta concepción que Fougeyrollas extrae del *Anti-Edipo* es la que permite comprender no sólo por qué el *Edipo* en el frontispicio de la *Capilla freudiana* tiene un lugar tan central; sino que también permite explicar, como ya antes había adelantado, por qué Vlady pintó a *Marx* junto con *Freud*:

[...] *qu’avons-nous retenu des œuvres de Marx et de Freud? Une théorie de l’activité laborieuse et une théorie de l’activité sexuelle nous permettant de comprendre l’être humain comme un processus d’auto-crédation, un théorie de la lutte des classes et un théorie des conflits générateurs du moi nous permettant d’intégrer à l’auto-crédation de l’être humain en devenir les moments par lesquels passent le cours socio-historique et le cours psycho-sexuel de ce devenir* (Fougeyrollas, 1972, p. 197).

Es decir, la obra tanto de Marx como de Freud resultan fundamentales para la construcción del ser humano del futuro. Proceso que implica necesariamente un trabajo continuo de auto-creación; pero tanto *individual* como *colectivo*—y esto es lo más importante para Fougeyrollas... y podemos agregar: para Vlady. La liberación tiene que ser colectiva; lo individual es “inevitablemente aleatorio, precario y limitado” (Fougeyrollas, 1972, p. 9; la traducción es nuestra). Recordemos al Marx del *Prólogo* a la *Contribución a la crítica de la economía política*—con todo y sus resonancias con la VI tesis sobre Feuerbach—:²⁵ “No es la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia” (Marx, 1990, p. 5). Entonces, la lectura minuciosa de las fuentes de Vlady, así como el estudio de sus libretas, nos permiten pensar que justo lo que está poniendo al centro de *La Capilla freudiana* no es una ilustración de alguna tesis de Freud; sino un índice que apuntaría a desempolvar la idea de que la auto-creación es necesariamente social e individual.²⁶ Por eso Fougeyrollas hace el llamado a una *Revolución Total*, que implica «la auto-creación del ser humano en y a través del trabajo social y la actividad sexual»:

25 “Pero la esencia humana no es un *abstractum* inherente al individuo singular. En su realidad [*Wirklichkeit*], es el conjunto de las relaciones [*Verhältnisse*] sociales” (Marx, 2011, p. 116).

26 De ahí el completo sinsentido de la conclusión que Molina extrae de su análisis del ¡ADVENGAMOS! Pues después de tanta acrobacia teórica, al pasar a la práctica, termina por confundir el carbonato de magnesio con el hidróxido de magnesio y nos dice: “Es precisamente con esta palabra con la que Vlady sella el contenido de la capilla, haciendo una invitación a que advengamos, que como Quetzalcóatl, vayamos más allá de nuestras condiciones y generemos un nuevo ser” (Molina, 2018, p. 344). Es decir, piensa todo el despliegue vladiano en términos meramente individuales; nada más contrarrevolucionario y, por lo mismo, lumpenproletario.

X. Fondamentalmente, la révolution totale n'est rien d'autre que la mouvement par lequel l'auto-création de l'être humain, à l'échelle socio-historique et à l'échelle psycho-sexuelle, se libère des antagonismes encore présents en elle pour se déployer enfin à partir d'une dialectique véculaire, agie et pensée comme illimitée [...]

Mais l'accession à cette nouvelle ère du devenir humain n'est pas réalisable que par la guerre économique, sociale, culturelle, politique et psycho-sexuelle des masses contre les minorités dominantes auxquelles notre préhistoire collective et individuelle inachevée a conféré la triple pouvoir de l'exploitation du travail productif, de l'oppression des aspirations à l'épanouissement et de la répression de l'instinct sexuel (Fougeyrollas, 1972, p. 638)

Es decir, tanto para Fougeyrollas como para Vlady, el proceso revolucionario tendría que apuntar a «la necesidad de una lucha revolucionaria de masas en todos los niveles» (Fougeyrollas, 1972, p. 639). *La revolución será total, o no será.*

Conclusiones

Después del breve recuento que hemos realizado de los primeros resultados que obtuvimos al cotejar las grabaciones originales de Vlady con la edición que Albertani hizo para el libro del FCE, consideramos que sería necesario retomar algunas ideas:

En primer lugar, nos encontramos de frente con un método historiográfico y de edición más que deficiente. A lo largo del texto publicado se cometen tantas faltas y omisiones que, prácticamente, el resultado no se asemeja a lo que el artista buscó compartir. Si a esto le agregamos todo lo que el editor decidió inventar, el resultado se muestra aún más pernicioso. De ahí que el libro *Las Revoluciones y los Elementos* no sólo no sirva para dar cuenta de la profundidad estética y política que Vlady nos muestra al narrar su pintura mural; sino que tampoco sirve para que podamos compenetrarnos con los intereses técnicos y materiales que resalta el pintor. Más de la mitad de las acotaciones de Vlady sobre la pintura, la forma de pintar, las técnicas y su aplicación, fueron omitidas; posiblemente, dado el desconocimiento del editor de la importancia que esto tiene para el mural y, también, por una falta de interés del politólogo sobre las inquietudes estéticas de Vlady, (colores, texturas, materiales, formas logradas, improvisaciones, etc.). De ahí que, paradójicamente, un libro que se pensó como introducción al mundo de Vlady sirva para todo lo contrario.

Este problema se acentúa cuando, por su parte, también existe una falta de rigor historiográfico y metodológico en los que intentan acercarse a la obra del artista; pues, por una ausencia de pensamiento crítico, dan por sentadas las falsedades que aparecen a lo largo del libro por el simple hecho de estar publicado (cosa que lo legitima frente a la mirada obtusa). La edición novelada que se inventa Albertani de la obra de Vlady la convierte en un objeto artístico inaprensible, imposible de poner en su contexto, y que en

algunos casos llega a verse en franca contradicción con lo que nos podemos encontrar del pensamiento vladiano en las libretas del pintor.

Es por lo anterior que, en este análisis historiográfico, nos permitimos la licencia poética de plantear la edición de *Las Revoluciones y los Elementos* como una metáfora del libro apuñalado que Vlady plasmó en su mural; es decir, aquella figura que en el muro de la BMLT se expone atravesada, ahora se presenta ante nuestra mirada como el libro que el propio Vlady propuso para generar interés en su obra mural. Terminado por ser publicado seis años después de su muerte y, lamentablemente, a partir de una edición panfletaria y simplificada que asesta un golpe afilado a las ideas brillantes que sostienen su obra.

Anexo 1

Víctor Salomón (1964-2017)

Fue alumno y asistente de Vlady y su esposa Isabel entre 1986 y 1993. Contaba él mismo:

Al estar realizando la Licenciatura en Artes Plásticas, en La Esmeralda, tenía la idea muy específica de estudiar las técnicas antiguas de pintura, desde las pinturas Bizantinas, llegando a las Renacentistas y teniendo como cumbre la técnica veneciana, al temple-óleo, en capas sucesivas, que tienen Tiziano y Rembrandt. Pero atendiendo también la técnica del fresco (rescatada y utilizada por Diego Rivera en sus murales).

Desafortunadamente, no se enseñan estas técnicas en ninguna parte del mundo; pues han sido desplazadas por procedimientos como el óleo entubado o el acrílico, con los que se gana en comodidad y rapidez de secado. Pero con los que se pierde la transparencia y la corporeidad que caracterizan a la pintura anterior a la Revolución Industrial; y que aún ahora siguen deslumbrando por su colorido único.

Sólo algunos escasos restauradores conocen la manera de pintar antigua y su conocimiento se centra en la restauración y no en la creación de nuevas pinturas.

En las universidades y escuelas de pintura se desconocía por completo la técnica veneciana y la del fresco. Tuve que insistir durante dos años ante Vlady para que me enseñara sus descubrimientos, redescubrimientos y avances en la utilización de los materiales antiguos.

Él sistemáticamente se negaba a atender mis peticiones de enseñanza, aludiendo su preferencia por pintar en soledad, sin tener a nadie a su lado; y menos, en calidad de aprendiz. Yo seguí insistiendo, y gracias a la intervención de algunos amigos comunes —como el pintor Arnold Belkin, a quien yo había ayudado a pintar un par de murales en la UAM Iztapalapa—, fue que finalmente Vlady me aceptó para trabajar en su estudio. Asistiendo diariamente a pintar y a grabar en metal al aguafuerte. Teniendo como condicionamiento asistir diariamente 6 o 7 días de la semana, cuando menos 6 horas diarias, al taller.

De esta forma dejé La Esmeralda para entrar en el mundo desbordante de Vlady; en donde no sólo aprendí la técnica pictórica, sino que también ahondé en el estudio apasionado del dibujo, del color; en paralelo a la reflexión sobre temas históricos, filosóficos, políticos y literarios.

Todo esto desembocó en una colaboración cercana para lograr el ordenamiento de su obra escrita, que es un tesoro aún no estudiado y que abrirá en gran medida la percepción del mundo y del arte de este gran artista. Este material se encuentra en sus cuadernos y libretas que la Universidad [Autónoma] de la Ciudad de México tiene en resguardo.²⁷

Durante la rectoría del Ingeniero Manuel Pérez Rocha, el coordinador de Difusión y Extensión Universitaria de la UACM Óscar González nombró a Salomón responsable del Centro Vlady²⁸ –fundado el 21 de junio del 2007 gracias al esfuerzo colectivo de Claudio Albertani, Carlos Díaz (sobrino de Isabel, esposa de Vlady), Fernando Félix (primer responsable del Centro Vlady), Mariano Grimaldo (discípulo de Vlady) y el mismo Víctor Salomón (Gómez Araiza, 2011, pp. 41 y 42). Del 2008 al 2010, entonces, al frente del Centro Vlady Salomón no sólo realizó exposiciones dentro y fuera del Centro cuya sede se encuentra en Mixcoac, en el número 63 de la calle Goya; sino que se dedicó a organizar y estructurar lo que ahora vendría a ser el archivo y corazón del Centro Vlady. Su afán por permitir el acceso y el estudio de la obra del pintor le llevó a realizar un manuscrito, aún inédito, con la recopilación hemerográfica más importante que del artista que se tiene hasta la fecha.

Referencias

- Agamben, G. (2016). *Ninfas*. Editorial Pre-Textos.
- Albertani, C. (2005) La pintura como acto de resistencia. Recuerdos de Vlady. In J.-G. Rens (2005), *Vlady: de la revolución al renacimiento* (pp. 232-239). Siglo XXI.
- Albertani, C. (2022, Octubre 6). Ocho estampas de Vlady [Sesión de conferencia]. In Vlady Íntimo. Colegio de San Ildefonso. <https://www.youtube.com/watch?v=esltGn7N5tk>
- Albertani, C., & Vázquez Solsona, S. (2022). *Vlady: Demonios revolucionarios*. UACM.
- Alvar Nuño, A. (2020). Nocturnae aves: su simbolismo religioso y función mágica en el mundo romano. *ARYS. Antigüedad: Religiones Y Sociedades*, 8, 187-202. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/ARYS/article/view/5348/0>
- Anzieu, D. (1975). *L'auto-analyse de Freud — et la découverte de la psychanalyse*. [Biblioteca personal de Vlady]. Presses Universitaires de France – PUF.
- Conde, T. d. (2000). El modelo interior. In Vlady, (ed.). *El modelo interior: Sala Antonieta Rivas Mercado del 23 de noviembre del 2000 al 4 de marzo del 2001* (pp. 7-16). Museo de Arte Moderno.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Naufragio.

27 Archivo Dulce Huet.

28 Minerva Franco (en ese entonces Secretaría del Ing. Pérez Rocha); comunicación personal.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *L'Anti-Édipe*. [Biblioteca personal de Vlady]. Les Éditions de Minuit.
- Fougeyrollas, P. (1970). *La Révolution Freudienne. Freud et la philosophie*. [Biblioteca personal de Vlady]. Denoël-Gonthier.
- Fougeyrollas, P. (1972). *Marx, Freud et la Révolution Totale*. Anthropos.
- Freud, S. (1968). Lección XXXI. –Disección de la personalidad psíquica. In *Obras Completas* (Vol. II, pp. 903-916) [Biblioteca personal de Vlady]. Biblioteca Nueva.
- Gallardo Núñez, T. (2022). Vlady y la Capilla freudiana I: Notas sobre lo inconsciente en el arte. *Gradiva*, XI(2), 82-95. <https://gradiva.cl/vlady-y-la-capilla-freudiana-i-notas-sobre-lo-inconsciente-en-el-arte/>
- Gómez Araiza, H. (2011). *Intervención pedagógica para la apreciación del arte, en el Centro Vlady* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Gorkin, J. (1957, marzo). La muerte en México de Víctor Serge. Marxists Internet Archive. <https://www.marxists.org/espanol/gorkin/1957-serge.htm>
- Huet Covarrubias, D. (Anfitrión) (2023-presente). Vlady y su legado [Serie Documental- Podcast]. Radio UNAM. <https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/verserie/399>
- Macías-Villalobos, C., & Macías-Fuentes, D. (2015). *Simbolismo de las aves saturninas en los textos grecolatinos*. Universidad de Málaga. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/10798?s-how=full>
- MacMasters, M. (2023, 29 de marzo). Vlady y sus contemporáneos. La Jornada. <https://n9.cl/7s-vwu>
- Marx, K. (1990). *Contribución a la crítica de la economía política*. Siglo XXI.
- Marx, K. (2011). Tesis sobre Feuerbach (1845). In B. Echeverría (Ed.). *El materialismo de Marx, discurso crítico y revolución: en torno a las tesis sobre Feuerbach, de Karl Marx* (pp. 109-121). Editorial Itaca.
- Medina, F. (director). (2017). *Alejandra o la inocencia de Vlady* [Film]. UACM.
- Molina, Ó. (2018). Hurgando interiores: Vlady y la Capilla freudiana. Un acercamiento iconológico. In Secretaría de Hacienda y Crédito Público (Ed.). *Biblioteca Miguel Lerdo de Téjada. 90 aniversario. Vlady la Revolución en el muralismo* (pp. 295-230). SHCP.
- Nochlin, Linda. (1971) Why Have There Been No Great Women Artists? In V. Gornick, & B. Moran, (eds.). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* (pp. 480-510). Basic Books.
- Panofsky, E. (1970). *Meaning in the Visual Arts*. Peregrine Books.
- Rens, J.-G. (2005). Vlady: de la revolución al renacimiento. In J.-G. Rens (2005), *Vlady: de la revolución al renacimiento* (pp. 19-139). Siglo XXI.
- Rodríguez-Noriega Guillén, L. (2006). Intentando socavar una falsa creencia: la identidad del Ave de Atenea. *Revista de humanidades*, 12, 103-11.
- Santacreu Ruiz, C. (2012). *Algunos cambios en la interpretación de El doctor Zhivago a los 50 años de la concesión del Premio Nobel a Borís Pasternak*. Culture of communication / Communication of culture. <http://hdl.handle.net/2183/13286>
- Secretaría de Hacienda y Crédito Público. (s.f.). *Esquema iconográfico de muros laterales con dibujos y títulos de Vlady*. SChP.

- Séjourné, L. (1962). *El universo de Quetzalcóatl*. Fondo de Cultura Económica.
- Serge, V. (1951). *Mémoires d'un Révolutionnaire. 1907-1941*. Éditions du Seuil.
- Serge, V. (1978). *Mains = manos: un poema de Víctor Serge / Víctor Serge; tr. Verónica Volkow*. Martín Pescador.
- Torre Salcedo, R. (1982). *Un Nuevo Muralismo*. Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
- Vázquez Solsona, S. (2020, 2 octubre). Verdugos, justos, herejes y bolcheviques. Pentimentos y disidencias materiales en la obra de Vlady [Sesión de conferencia]. In XLIV Coloquio Internacional de Historia del Arte "El Giro Material". IIES-UNAM. <https://www.youtube.com/watch?v=rCmcwU-Ooe0>
- Vázquez Solsona, S., & Gallardo Núñez, T. (2022). Vlady y el Eros de la Revolución. *Disenso. Crítica y Reflexión Latinoamericana*, 5(II), 1-25. <http://51.222.15.169/index.php/DISENSO/article/view/127>
- Vlady. (s.f.). Currículum de Vlady [VLY/100 Foja 10a]. In *Archivo vertical CENIDIAP*.
- Vlady. (1972/1973). Cuaderno 131 [23 x 15.2 cm, 44 páginas]. In *Colección Centro Vlady*. Los Cuadernos de Vlady. Retrieved Mayo 14, 2024, https://cuadernosvlady.uacm.edu.mx/cuadernos.php?num_cuaderno=131
- Vlady. (1996). *Abrir los ojos para soñar*. Siglo XXI.
- Vlady. (2004). Entrevistas para el libro de Las Revoluciones y los Elementos [No catalogado]. In *Archivo Dulce Huet Covarrubias*.
- Vlady. (2011). *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*. Fondo de Cultura Económica.

§

Editore, Traditore: Vlady and the edition of the book Las Revoluciones y los Elementos

Editore, Traditore: Vlady e a edição do livro The Revolutions and the Elements

Tonatiuh Gallardo Núñez

INBAL | Ciudad de México | México
<https://orcid.org/0000-0003-0828-7301>
 contacto@tnth.mx
 gallarto@gmail.com

Psicoanalista wagneriano. Licenciado en Psicología y Maestro en Filosofía de la ciencia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Candidato a Doctor en Historia y filosofía de la ciencia por la misma institución. Magister en Filosofía, ciencia y valores por la Euskal Herriko Unibertsitatea. Actualmente realiza un Doctorado en Artes en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Silvia Vázquez Solsona

UNAM | Ciudad de México | Ciudad de México | México
<https://orcid.org/0000-0002-1620-6711>
 silviavazquez89@gmail.com

Licenciada en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra en Historia del Arte en el área de Estudios sobre los materiales y las técnicas en el Arte por la misma institución. Candidata a Doctora en el Posgrado de Historia del Arte, también de la UNAM.

Dulce Huet Covarrubias

UNAM | Ciudad de México | México
<https://orcid.org/0009-0006-7938-3914>
dulcehuet@gmail.com

Pianista, pedagoga, guionista y productora radiofónica. Ha creado, musicalizado, producido y conducido series, conciertos en vivo y programas en Radio Educación, Radio-Televisión de Tlaxcala, Opus 94.5, y en el IMER. Actualmente se desempeña como Jefa del Departamento de Discoteca en Radio UNAM; y es responsable de la programación musical de las emisoras A.M. y F.M.

Abstract:

The book *Las Revoluciones y los Elementos* by Vlady was published by the FCE in 2011 based on the recordings of two guided tours that the artist made in 2004. Based on our analysis of this version and its comparison to the original tapes, we realised that the final edition of the book shows a series of errors, omissions, inaccuracies, even inventions and censorships that the editor decided to include in the final version and that end up distorting both what the painter said about his work, and the aesthetic postulates behind it. However, the book *Las Revoluciones y los Elementos* has remained one of the references for the research of Vlady's work. To what extent has the editing of the recordings that captured the artist's own voice as he toured and explained his work obscured the painter's message? What consequences can be foreseen when the most accessible book dedicated to his mural work is written in the manner of a pamphlet that, more than disseminating, simplifies everything expressed by the artist? In the following pages we will seek to begin to settle the matter; concluding with a brief corollary that shows how the editor's bias has continued even in subsequent research.

Keywords: Vlady; Edition; Painting; Mural painting; Revolution

Resumo:

O livro *Las Revoluciones y los Elementos*, de Vlady, foi publicado pela FCE em 2011 com base nas gravações de duas visitas guiadas que o artista fez em 2004. A partir da análise que fizemos dessa versão e de sua comparação com as gravações originais, percebemos que a edição final do livro apresenta toda uma série de erros, omissões, imprecisões, até mesmo invenções e censuras que a editora decidiu incluir na versão final e que acabam distorcendo tanto o que o pintor disse sobre sua obra quanto os postulados estéticos por trás dela. Até que ponto a edição das gravações que capturaram a voz viva do artista enquanto ele percorria e explicava sua obra obscureceu a mensagem do pintor? Que consequências podem ser vislumbradas quando o livro mais acessível dedicado à sua obra mural é escrito à maneira de um panfleto que, em vez de divulgar, simplifica tudo o que o artista expressou? Nas páginas seguintes, tentaremos começar a resolver a questão; concluindo com um breve corolário que mostra como o viés da editora foi mantido mesmo em pesquisas posteriores.

Palavras-chave: Vlady; Edição; Pintura; Pintura mural; Revolução.