



Recibido: noviembre, 2022

Aceptado: diciembre, 2022

Publicado: diciembre, 2022

Vlady y el Eros de la Revolución

Vlady and the Eros of Revolution

Silvia Noemi Vázquez Solsona

E-mail: silviavazquez89@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1620-6711>

Universidad Nacional Autónoma de México

Tonatiuh Gallardo Núñez

E-mail: contacto@tnth.mx

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0828-7301>

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México

Este trabajo está depositado en Zenodo:

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7484331>

Cita sugerida (APA, séptima edición)

Vázquez Solsona, S. N. y Gallardo Núñez, T. G. (2022) Vlady y el Eros de la Revolución. *Disenso. Crítica y Reflexión Latinoamericana*. 5(II), pp. 1-25.

Resumen

Nacido en Petrogrado en 1920, Vlady vivió en carne propia todas las contradicciones de la Revolución Rusa; de ahí que no fuera para nada extraño que el tema de la 'revolución' hubiera impregnado tanto su pensamiento como su obra artística. Entender el proceso revolucionario desde la perspectiva de Vlady resulta por tanto valioso al menos por dos motivos: pasa por la experiencia, y es tratado artísticamente. Cabe advertir que el arte, como documento histórico, necesariamente implica un abordaje particular; pues la materia de sus contenidos se distancia de lo que la historia pueda ofrecernos. En este sentido,

centrarnos brevemente en algunas escenas del mural Las Revoluciones y los Elementos que Vlady plasmó en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada nos permitirá no sólo entender la visión que Vlady construyó sobre la revolución; sino que también nos llevará a comprender el papel que el amor –tanto en su vertiente sacra como profana– juega al interior del proceso revolucionario. Para Vlady, el erotismo amoroso será el principio y fin de la Revolución total; esa que toma en consideración no sólo los factores económico-materiales, sino también los subjetivos. De ahí la importancia de esa otra revolución un tanto ignorada: la revolución freudiana.

Palabras clave: Vlady; Eros; Revolución; Historia del arte; Pintura; Iconografía.

Abstract

Born in Petrograd in 1920, Vlady had a firsthand experience of all the contradictions that pervade the Russian Revolution. Hence, it is not surprising that the theme of 'revolution' had permeated both his thought and artistic work. Understanding the revolutionary process from Vlady's perspective is therefore valuable for at least two reasons: it passes through experience, and it is treated artistically. It should be noted that art, as a historical document, necessarily implies a particular approach; and this because the matter of its contents distances itself from what history can show us. In this sense, briefly focusing on some scenes from the mural Las Revoluciones y los Elementos that Vlady painted in the Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada will allow us not only to understand the vision that the artist put together about the revolution; it will also lead us to comprehend the role that love –both in its sacred and profane facets– plays within the revolutionary process. For Vlady, love and eroticism are the beginning and end of the total Revolution; that which takes into account not only the economic-material factors, but also the subjective ones. Hence the importance of that other somewhat ignored revolution: the Freudian revolution.

Keywords: Vlady; Eros; Revolution; Art history; Painting; Iconography.

Dilige, et quod vis fac

San Agustín

I. Introducción. Fragmento epistémico-metodológico

Al entrar en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada (BMLT) –en el número 29 de la calle República de El Salvador en el Centro de la Ciudad de México–, en el sotocoro del lado derecho nos recibe un cuerpo femenino desnudo de entre tres y cuatro metros de alto; éste levita frente al espectador, tiene el rostro cubierto y los brazos extendidos hacia atrás mientras entre las manos sostiene un arma de fuego (fig. 1). La misteriosa figura lleva un título no menos intrigante: “La inocencia terrorista”, y forma parte de un mural de dos mil metros cuadrados que el artista Vladímir Kibálchich Rusakov tardaría casi diez años en pintar: *Las Revoluciones y los Elementos* (1973-1982). Gracias a una entrevista que Jean-Guy Rens le realiza a Vlady en agosto de 1997 sabemos que dicho retrato “representa a una joven terrorista de la Liga 23 de septiembre, muerta por la policía en un estacionamiento con sus compañeros” (Rens, 2005, p. 100). Siete años más tarde, en un recorrido que hiciera por el mural, el pintor aporta más indicios sobre la enigmática figura:

La terrorista representa la crueldad de la historia. Se llamaba Alejandra y la conocí de casualidad.

Una muchacha guapa, llena de vida; cola de caballo, falda ancha y huipil. Un día me la fusilaron en el estacionamiento de Filosofía y Letras de la UNAM. Después me enteré de que había participado en un intento de secuestro a la hermana del presidente José López Portillo, Margarita (Vlady, 2011, p. 18).

El «fusilamiento» sucedería el domingo 15 de junio de 1975. Laura Castellanos, en la crónica que realiza sobre la historia de las guerrillas mexicanas del siglo pasado, rescata la nota periodística que Rafael Moya García escribiera para *El Universal* el 18 de junio de ese mismo 1975: “Alejandra recibió once balazos, diez

de ellos por la espalda y uno en la cabeza" (citado en: Castellanos, 2008, p. 256). El «fusilamiento», entonces, fue una ejecución a quemarropa; la autopsia reveló que «el disparo en la cabeza fue dado a un metro de distancia», nos dice Castellanos. A partir de ese suceso se hizo público que *Alejandra* era en





Figura 1. Vlady, *Las Revoluciones y los Elementos [La Inocencia Terrorista]*, 1972-1982, fresco y pintura al temple, 2000 m². Colección: Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Fotografía: Ricardo Alvarado.

realidad el seudónimo que utilizaba Teresa Hernández Antonio, militante de la susodicha Liga Comunista; Teresa tenía 23 años de edad cuando el policía le disparó en la cabeza a corta distancia.

Este evento es el centro alrededor del cual gravita el documental “Alejandra o la inocencia de Vlady” (Medina, 2017), cuyo subtítulo deja entrever una pretensión epistémica bien determinada: *Un cuadro, una guerrillera, un México desgarrado*. Uno esperaría entonces que la investigación de la cual parte el documental tejiera un hilo conductor que, del análisis de la imagen que Vlady plasma en el sotocoro de la BMLT, se tramara un relato que lograra entrelazar el análisis de dicha obra con la vida de la guerrillera que le sirvió al pintor como inspiración, para concluir con una reflexión sobre las implicaciones que emergen de esa conjunción; y todo ello para arrojar una luz nueva sobre el aludido momento histórico de nuestro país. Nunca sucedió.

El documental comienza con la imagen de *La inocencia terrorista*. De ahí se siguen entrevistas con familiares y camaradas de Teresa Hernández Antonio; se esboza todo un ambiente de resistencia y de lucha, se muestran algunas de las atrocidades cometidas por el Gobierno mexicano durante la Guerra Sucia y se erigen testimonios, actos y sucesos aterradores. En dicho sentido, el guión documental logra atrapar al espectador y mostrar una pequeña parte de la obscuridad de ese México de las décadas de los sesenta y setenta; sin embargo, la obra de Vlady se desdibuja detrás del relato que se despliega.

Entonces, ¿para qué fijar la mirada en el artista si la narrativa del documental termina por ignorar el contenido de la obra? ¿O es que acaso se piensa que el arte es un documento como cualquier otro (un periódico, una imagen, una huella fosilizada)? ¿No hay nada en específico que pueda mostrarse al historiador cuando decide fundamentar su investigación en una obra de arte en vez de abocarse a leer notas periodísticas? O, lo peor del caso, ¿el enigma en el que Vlady se esmeró con tanto ahínco y realzó con gran maestría técnica se reduce, simplemente, a sacar a la luz un retazo de historia para unirlo al lienzo? ¿Acaso el arte no contiene nada más que un nombre y una fecha? Como se verá, el problema del documental no radica tanto en su realización como en los medios y los alcances de la investigación histórica que se encuentra detrás.¹

¹ Cosa que no habría de sorprender pues, según los créditos del documental, Claudio Albertani fue quien realizó la investigación histórica que guió el reportaje. Aquí cabría entonces recordar sus propias palabras: "soy un historiador a secas, no un historiador del arte" (Albertani, octubre 6, 2022). Algo que bien se puede inferir del hecho de que Albertani haya intitulado "Iconografía" al apartado donde se muestran toda una serie de ilustraciones fotográficas y de obras de Vlady en la edición al español que hace de los *Carnets (1936-1947)* de Víctor Serge (2021).

Ya desde mediados del siglo XIX, mientras concebía la escritura de su libro *La cultura del renacimiento en Italia* (1961), Jacob Burckhardt caería en la cuenta de que, para lograr su cometido, requería de al menos dos pilares fundamentales: la historia de la civilización -propiamente hablando-,² y la historia del arte. Dicho de manera más clara: lo que el historiador suizo buscó realizar con sus investigaciones fue llenar los vacíos que horadaban la trama que se ensamblaba desde la primera, con el conocimiento que surgía al tomar en consideración la segunda; i.e., la práctica artística dejaba de ser un mero divertimento y se convertía en un registro histórico. Sin embargo, es un grave error suponer que dicho documento artístico es o funciona como cualquier otro; las formas o los medios expresivos de las obras de arte y, por lo mismo, la materia de sus contenidos se distancia de lo que pueda decirnos un artículo periodístico, o una crónica.³ Víctor Serge –padre de Vlady– lo expresa con claridad cuando se refiere al fundamento epistémico de su quehacer literario:

El trabajo histórico no me satisfacía por completo; además de que exige medios y una calma de la que probablemente no dispondré jamás, éste *no permite mostrar suficientemente a hombres vivos, ni desmontar su mecanismo interior, ni penetrar hasta su alma*. Cierta luz sobre la historia misma no puede lanzarse, estoy persuadido de ello, sino por la creación literaria libre y desinteresada, es decir exenta de la preocupación de vender bien [...] Yo concebía, concibo todavía lo escrito como necesitado de una justificación más fuerte, *como un medio de expresar para los hombres eso que la mayoría vive sin saber expresarlo, como un medio de comunión*, como un testimonio sobre la vasta vida que huye a través de nosotros y de la que debemos intentar fijar los aspectos esenciales para aquellos que vendrán después de nosotros. Yo estaba así en la línea de los escritores rusos (Serge, 1951, p. 284; énfasis añadido, la traducción es nuestra).

La obra de arte, entonces, no es un documento cualquiera; si bien, al formar parte de un momento histórico, sirve como un registro, el contenido no es meramente informativo o descriptivo. Habría por tanto que recordar que el proyecto histórico de Burckhardt buscó fusionar el desenvolvimiento de la civilización con el arte para así poder robustecer el relato que se hacía de lo humano. La investigación

2 Dentro de la cual habría que resaltar, como un tema aparte, el ámbito religioso.

3 "Fruitful cooperation between the historian and the art historian can be based only on a full recognition of the necessary differences between their approaches, not, as is often implied, on the pretence that these approaches are basically the same" (Haskell, 1995, p. 10).

histórica que guió la realización de “Alejandra o la inocencia de Vlady”, por lo contrario, no sólo se ciñó a uno de estos dos itinerarios; sino que acentuó el sesgo al confinar a un segundo plano el análisis de imagen que hicieron de la obra de arte que, de por sí, resultó deficiente.

Todo pareciera indicar que la investigación histórica en la que se basó el documental supone que la *La inocencia terrorista* de Vlady es una mera ilustración de un momento histórico y, por lo mismo, que lo que el artista buscó hacer fue retratar a Teresa Hernández Antonio. Cuando Vlady es muy claro: "La terrorista representa la crueldad de la historia" (Vlady, 2011, p. 18); es decir, no es Teresa Hernández Antonio, sino el personaje pictórico de su mural, la *terrorista*. Construido éste, eso sí, desde la *idea* de Alejandra; no desde la *persona real* de Teresa Hernández Antonio pues, de principio, utilizó varios modelos para generar dicha representación.⁴

Esta sinrazón condujo a los realizadores a una situación incómoda en el documental. Cuando Claudio Albertani lleva a los familiares a ver por vez primera el «cuadro de Teresa», la respuesta lo deja en silencio. «¿Por qué está desnuda? ¿Por qué tiene el rostro cubierto?». Le preguntan sorprendidos los familiares. «Ahora hay que ponerle el rostro a una persona tan importante como ella», afirma con razón Gloria Sarmiento Salgado, madre de David Jiménez Sarmiento, esposo de Teresa Hernández. «Con dos manos hacia atrás, ¿para qué?», le pregunta Jaime Laguna, ex militante de La Liga 23 de septiembre y actual Director del Archivo del periódico Madera. «Le hubieran puesto la *inocencia revolucionaria*, no la *inocencia terrorista*», prosigue. «Pues ahí está Alejandra, ¿la recuerda usted así? ¿Así recuerda a Teresa?»; le pregunta a Gloria Sarmiento. «Pues yo la recordaba vestida y bonita [risas]. Y su rostro angelical porque era una persona muy, muy inteligente, pero, a la vez, con todo el mundo era muy sociable, muy tierna, y pues era muy jovencita [...]», contesta sin dudar.

Suponer que *La inocencia terrorista* retrata a Teresa Hernández Antonio no sólo pierde de vista la profundidad pictórica del lienzo; sino que tergiversa por completo la obra en cuestión y deja a la pintura tambaleándose en un sitio que no le corresponde. Pues esta desatinada interpretación de la obra

4 "No pinté *La inocencia* para llamar la atención por 'desplante de pintor atrevido'. / Si el tema llama más la atención que la calidad del cuadro, perdí. ¿pero, es porque el cuadro no tiene esta calidad, o porque usted no sabe apreciarla? / El desnudo no es naturalista, es inventado con varios modelos. Es aterrador lo insípido que es un desnudo de modelo. Sin modelo no se puede, pero hay que sacar del modelo lo que uno sabe y quiere ver" (Vlady, 1996, p. 99).

convierte a Vlady en un mal pintor que ni siquiera puede realizar un retrato y, más aun, lo muestra como un artista desheredado de la estirpe revolucionaria a la que perteneció, insensible ante los horrores históricos del país que lo acogió.

El lenguaje pictórico de Vlady es mucho más complejo que eso; es más, trasciende la imagen. Algo que ni el historiador ni la dirección documental pudo comprender;⁵ pues de haberlo hecho, habrían desentrañado uno de los enigmas que rodean a *La inocencia terrorista*. Pero dado que sus mentes estaban tan atadas al evento histórico concreto del cual se enteraban; no pudieron ni siquiera escuchar lo que los familiares de Teresa Hernández Antonio tenían que decir al respecto. Cuando su hija, Teresa Jiménez Hernández, comienza a dar testimonio de qué le acontecía al conocer esa otra historia de su madre que había estado medianamente oculta, confiesa:

Ahorita estoy conociendo a una Teresa que me cuesta trabajo ligarla, que es mi mamá, porque estoy conociendo a la Teresa hija de, sobrina de, prima de, parte de un movimiento, esposa de; sus ideales, la chica alegre que era, estudiosa, inteligente. Y admiro que ella haya tenido esos valores y todo; y *que el amor la haya llevado a participar en un movimiento social* (Medina, 2017; énfasis añadido).

El *amor* se presenta así como una de esas claves que permite ligar a Teresa Hernández Antonio, no sólo con la lucha social, sino con la Revolución; sobre todo tal y como ésta fue comprendida por Vlady y plasmada en su mural de la BMLT. *La inocencia terrorista*, por tanto, no sería un mero dato histórico, menos aún una nota roja de periódico amarillista; representa la posibilidad de amalgamar la historia mexicana de las disidencias con los procesos revolucionarios más nobles, aunque también los más cruentos que se presentan en el mural, por lo que es una de las claves iconográficas centrales para lectura de *Las Revoluciones y los Elementos*.

5 Pues, independientemente de la formación, para acercarse a las obras artísticas se requiere de sensibilidad.

II. El umbral de las Revoluciones, o la Asunción terrorista⁶

Al abordar un proceso histórico desde una imagen artística resulta fundamental tomar en consideración la composición, los materiales, el tamaño de la obra, su ubicación, la gama cromática, los bocetos preparatorios, así como tomar en cuenta los textos e ideas que el autor compartió sobre su obra y, sobre todo, realizar un análisis minucioso de los simbolismos ocultos o abiertamente enunciados que se hallan en su contenido formal. En el caso de *La Inocencia Terrorista*, por su parte, no se tiene que perder de vista que ésta no es «un cuadro»; sino la escena de un mural. De ahí que su sentido no pueda encontrarse al aislarlo del conjunto; sino que se despliega cuando se toma en consideración que *La Inocencia Terrorista* es una parte de la narrativa de *Las Revoluciones y los Elementos*.

Ahora bien, desde esta perspectiva, podemos entender lo que implica que este fragmento de la pintura mural no sea un fresco; sino un panel empotrado cuyo soporte se conforma por un bastidor de madera y lino que fue colocado en la pared del recinto y pintado con la técnica veneciana (óleo-temple resinoso)⁷. En los archivos que se consultaron del CENCROPAM se establece que *La Inocencia Terrorista* antes de ser un lienzo era un fresco pintado directamente sobre el muro; pero por la ubicación física y la humedad de la zona donde se encuentra dicho muro se llenó de salitre. Vlady entonces decidió volver a pintarlo, pero ya no utilizó el muro; sino que empotró el lienzo, de forma que la obra pudiese protegerse de las filtraciones de agua que acompañan a los muros del recinto. En la exposición de 2006 que se realizó en Bellas Artes a la muerte de Vlady, este panel fue desmontado y trasladado al palacio; se permitió así que los visitantes de la BMLT pudieran apreciar la pintura al fresco que, con el mismo tema, se encuentra sepultada por aquella obra (fig. 2).

Esta acción de sepultar una obra bajo otra es una constante en la obra de Vlady y supone un discurso material cifrado. Pensar la obra del artista como una serie de capas o estratos de pintura que resguardan significados posibilita encontrar un sentido que va más allá del momento presente en sus obras; pues sus

⁶ Una parte de esta sección y la siguiente se basó en el trabajo de maestría de Silvia Vázquez Solsona (2020).

⁷ En la actual investigación doctoral de Silvia Vázquez Solsona se analizan detenidamente las implicaciones simbólicas de los materiales utilizados por Vlady.

significados se configuran a partir de la continuidad y discontinuidad de los distintos motivos y temas que añade y borra de sus lienzos. Es decir, los bocetos, los estados previos de la obra y las versiones ocultas a la mirada –como *La Inocencia Terrorista* pintada al fresco– añaden significaciones al resultado final de la pieza; aunque estos no sean visibles al ojo, son una huella que permanece. De ahí que establecer un diálogo entre el mural sepultado y la pintura al temple-óleo resinoso, y su relación con el resto del discurso del mural, sea de gran importancia para poder extraer el sentido de *La Inocencia Terrorista*.⁸



Figura 2. Vlady, *Las Revoluciones y los Elementos* [*La Inocencia Terrorista*, fresco subyacente al panel], 1972-1982, fresco y pintura

⁸ Lamentablemente, para los motivos del presente artículo, el análisis propiamente material tendrá que dejarse de lado; y debido a la extensión permitida, solamente se mostrarán de manera sucinta algunas conclusiones del análisis formal de la pieza.

En la versión subyacente, vemos en la parte inferior derecha un grupo de siluetas humanas disparando contra un esqueleto que tiene una disposición corporal parecida a la de *Alejandra*; esta figuración es una reinterpretación de *Los Fusilamientos del 3 de Mayo* de Francisco Goya (fig. 3). Es bien sabido que esta obra precursora del movimiento romántico operó como una especie de enaltecimiento político de las víctimas españolas caídas a manos de los franceses. Goya convirtió a esta masa masacrada, sin rostro ni nombre, en un símbolo de la resistencia del pueblo al margen de sus líderes; pues la figura del mártir alimentaba la sed de justicia social en el imaginario de sus espectadores. Goya pintó una narrativa dialéctica de la resistencia, la sublevación y la «revuelta» (ver: Jesi, 2014) mostrando el mecanismo de coerción y represión cuyo objetivo en primera instancia fue sofocar el movimiento revolucionario a través de la muerte; este es el punto que conecta el discurso de Vlady con el de Goya.



Figura 3. Francisco Goya, *El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos"*, 1814, óleo, 268 cm x 347 cm. Colección: Museo del Prado. Imagen: Wikipedia.

Como ya había anotado Jean Guy Rens:

[...] los héroes de Vlady están destinados a convertirse en verdugos para preservar las conquistas de la revolución, o en mártires para permanecer fieles a la dignidad humana. La línea de demarcación entre los héroes, los verdugos y los mártires es borrosa, cambiante, sujeta a las pasiones históricas y las debilidades humanas, al pasar insensiblemente un mismo individuo de un bando a otro (Rens, 2005, p. 35).

Consciente o inconscientemente, en esta versión de la obra el arma de fuego que empuña *Alejandra* apunta hacia las víctimas del fusilamiento; en la versión final lo hace en dirección del autorretrato del pintor.

Es menester también resaltar que el modelo iconográfico del cuerpo de la inocencia tiene una relación formal con el religioso que aparece en el primer plano del grupo que está por ser fusilado en el cuadro de Goya: un hombre hincado con sus manos entrelazadas en una postura de plegaria. Hay un grabado del pintor aragonés intitulado *Por una navaja* (fig. 4); dicho grabado alude a la desproporción del acto represivo por parte de los franceses durante la guerra, los cuales condenaban a muerte a todo aquel que hallaran en la calle portando cualquier tipo de arma. En el grabado vemos a un clérigo ahorcado que, podemos suponer, fue parte de las víctimas inocentes que no colaboraron con la resistencia; pero que de igual forma resultaron masacradas por el simple hecho de portar una navaja. Este personaje se relaciona con el religioso de *Los Fusilamientos del 3 de Mayo* –y del cual suponemos que viene el modelo iconográfico de la inocencia. Este personaje goyesco termina por convertirse en un mártir, pero no es el mártir heroico que extiende sus brazos, seguro de morir como símbolo de la inocencia de sus actos (como el personaje de camisa blanca), en su postura lo que miramos es miedo y dolor; es además la esperanza de la pervivencia tras la muerte, la plegaria que alza su voz al encuentro con lo divino.

Otra de las principales diferencias entre la narrativa del muro subyacente y el que podemos observar actualmente montado es el personaje antropomorfo que se encuentra en la parte superior del primero; éste sostiene una horca y la dirige hacia la cabeza de la mujer desnuda. Dicha figura se encuentra velada en la última versión de este fragmento del mural; sin embargo, resulta esencial analizar la función de esta

primera idea, ya que nos permite hacer otro abordaje explicativo del por qué *Alejandra* fue representada con el rostro cubierto.



Figura 4. Francisco Goya, *Por una nabaja*, 1810 - 1814, Aguafuerte, 157 mm x 208 mm. Colección: Museo del Prado. Imagen: Wikipedia.

El encubrirle el rostro no se trataría entonces solamente de la protección de la identidad en las actividades subversivas como bien se señalan en el documental; tampoco se agota en la pertinente interpretación de Mariano Grimaldo cuando apunta: “La cabeza no muestra la cara, cubierta por una capucha, que al despersonalizar el rostro universaliza el tema” (Grimaldo, 2005, p. 177). En las fotografías históricas de ahorcamientos podemos ver que es una práctica habitual tapar el rostro de alguien que será colgado; esto tiene una doble intención: una pragmática y la otra simbólica. Por un lado, se cubre al sentenciado para no ver la gestualidad sufriente del moribundo; por el otro, se permite observar el acto de “justicia” sin evidenciar el horror de la muerte.

Es preciso mostrar que a pesar de que desaparece el personaje que extiende la horca hacia el cuello de la mujer, el significado permanece; lo que vemos al fondo de la versión final de la pintura de *La Inocencia*

Terrorista son los elefantes plasmados en el muro poniente del mural y también la escalera de espiral que nos permite subir al coro de la biblioteca; sobre estas figuras, Vlady anota: “Los ritmos mismos de la escalera se disparan y mandan un latigazo, que a la vez es un fuste, una horca [...] Y es la crueldad. Lo pétreo” (Vlady, 2011, p. 35). Estos elefantes “se pelean con la crueldad” (Vlady, 2011, p. 41), que es al mismo tiempo la horca, mientras uno de los paquidermos “quiere sujetar la crueldad. El otro quiere que la crueldad domine” (Vlady, 2011, p. 42). Es esta permanente lucha entre los vencedores y vencidos que corrompe el alma humana, y aunque la imagen del personaje con la horca desaparece como tal, la figura de los elefantes sujetando la *cuerda cruel* permite una especie de permanencia de ese significado.

Por otro lado, la figura del elefante que carga sobre su lomo un arco de triunfo en la versión final de *La Inocencia* conversa con una escultura con el tema del cruce militar de los Alpes que realiza Aníbal sobre su elefante dos siglos antes de nuestra era; esta escultura se ubica en el Parque de las Monstruosidades en Bomarzo (fig. 5). El *cruce de los Alpes* ha sido recurrente en la historia de la pintura desde la Revolución Francesa, ya que sólo Aníbal, Carlo Magno y Napoleón pudieron salir victoriosos de la complicada empresa de cruzar dichas montañas. Podría parecer una historia completamente alejada de la vida de Teresa Hernández Antonio; sin embargo, hay que recordar que la historia de invasión de Francia a España es justo bajo las órdenes de Napoleón, hecho histórico que posibilita el movimiento de independencia en la Nueva España, abriendo paso a la independencia mexicana y con ello al Estado nación, la distribución social del trabajo, el surgimiento de clases sociales y por lo tanto el origen de la lucha rebelde; es toda la estirpe revolucionaria en la cual Teresa Hernández inscribe su nombre y su particular historia, la cual va mucho más lejos de lo expresado en el documental.

La Inocencia Terrorista, por tanto, es un panel que rememora varios procesos históricos subversivos a través de la inserción de importantes obras de arte del pasado como el esqueleto de sus modelos iconográficos; es decir, no busca sólo relatar un evento aislado de la historia de la humanidad.

Ahora bien, regresando al lienzo, es importante mencionar que el cuerpo de *La Inocencia Terrorista* sobrevuela una escena que, en realidad, representa el interior de la biblioteca misma. Como ya se había mencionado, en este panel vemos representados los temas que pintó en el fresco poniente (los elefantes que caminan, las escaleras de caracol, incluso vemos una figuración de un fragmento del plafón del techo

del interior de la BMLT); es decir, la intención de Vlady fue hacer una especie de ventana transparente que mirase hacia el interior del recinto. Este trampantojo tiene como finalidad ofrecernos la sensación de que esta mujer está suspendida en el centro mismo del recinto, ascendiendo sobre la historia de las distintas revoluciones (triunfantes y vencidas) representadas en el mural.⁹



Figura 5.
deus in machina,



Figura 6. Vlady, *Las Revoluciones y los Elementos [La Revolución cristiana]*, 1972-1982, fresco y pintura al temple, 2000 m². Colección: Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Fotografía: Michel Zabé y Raúl González.

⁹ Vlady representará en su mural siete revoluciones: la revolución inglesa, la norteamericana, la musical, la cristiana, la rusa, las latinoamericanas y la freudiana.

Por otro lado, la luz que baña desde las alturas el cuerpo de la mujer hace que su piel refleje la luz en tonos verdosos que, por convención visual, leemos como piel putrefacta sin vida. Ahora, si bien *La Inocencia* tiene la espalda arqueada, el rostro mira hacia abajo, como si el cuerpo inerte ya no pudiera sostener su cabeza. El cuerpo femenino irradia luz, pero es dramático y fúnebre al mismo tiempo. De ahí que resulta extraño que Albertani, en una entrevista reciente, afirme que este «desnudo sea erótico» (Amador, 6 de noviembre de 2022, p. 67); ¿cómo una mujer desnuda, con los brazos hacia la espalda como si estuvieran atados, y con el rostro embozado y con signos de putrefacción en la piel puede parecerle al historiador un tema erótico? En fin, si se mira el panel de manera atenta, al lado izquierdo de la mujer se encuentran representadas unas jacarandas que van cayendo; dichas figuras se asemejan a la iconografía del sagrado corazón de Jesús y, por lo mismo, evocan a las figurillas de los exvotos. Cabe mencionar, también, que el tratamiento gestual que Vlady hace de esta imagen la vuelca hacia la iconografía de la ascensión de la Virgen María. Entonces, más que representar a una muchacha asesinada en Ciudad Universitaria de forma erótica, *La inocencia terrorista* condensa todas las atrocidades cometidas por el terrorismo de Estado desde un punto de vista peculiar: el amor que proyecta la madre inmaculada de Dios en el momento en que se eleva por sobre la vida terrenal hacia el Cielo. Aquí habría que recordar las palabras que Marsilio Ficino nos dice en su libro *Del Amor*:

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 [...]

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 [...] 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 (Ficino, 1944, pp. 42 y 43).

Vlady no sólo no era ajeno a la lectura renacentista sobre los tipos de amor; sino que la asume como parte de su bagaje cultural. El panel de *La revolución cristiana* (fig. 6), presentando un Cristo andrógino, muestra que el artista toma como uno de sus referentes el neoplatonismo desplegado en dicho periodo histórico; sobre todo por su vinculación con el pensamiento mágico y la teología cristiana. De ahí que el amor, para Vlady, pueda ordenarse a partir de la distinción *amor sacro*–*amor profano* que guiara los pinceles de los maestros pintores con los que dialoga;¹⁰ pues ésta surge como uno de los núcleos que guiaron el proyecto filosófico del humanismo renacentista. En este sentido, *La inocencia terrorista*, más que una imagen erótica, en realidad, simboliza el *amor sacro* vinculado al martirio, el dogma católico de la *Asunción* aquí despliega todo su poder.¹¹ Y así, cuando mediante el trampantojo que Vlady nos propone podemos representarnos en la fantasía a esta *Inocencia* como un espectro que nos acompaña a recorrer las distintas revoluciones que el artista pinta en su mural, habría que experimentarlo como una presencia que encarna el amor sacro; una presencia que, en plegaria libertadora, inunda con su manto luminoso a todas las víctimas y los mártires que las revoluciones han ido sembrando.

III. La pareja alada: el Eros de la Revolución

El *amor sacro* que brota de la presencia de *La inocencia terrorista* nos guía por los murales de la BMLT hasta llegar al frontispicio de la nave central; sin embargo, ella no es el único hilo conductor. Desde la capilla lateral, donde Vlady plasmó *La revolución freudiana*, surge otro haz que se funde con el de la

¹⁰ La obra de Tiziano *Amor Sacro y Amor profano* (1512–1516) es un ejemplo de esto.

¹¹ Fue el Papa Pío XII con la constitución apostólica *Munificentissimus Deus* promulgada el 1 de noviembre de 1950 quien decretara la *Asunción de la Virgen* como un dogma.

Inocencia para dar forma a *La pareja alada* (fig. 7).¹² El amor profano emerge así desde la *Capilla freudiana* como un flujo que inunda el frontispicio desde el fondo mismo de las pasiones humanas.

Vlady plasmó a estos amantes en el meollo del panel central de la nave principal; dicha pareja, en pleno



Figura 7. Vlady, *Las Revoluciones y los Elementos [La pareja alada]*, 1972-1982, fresco y pintura al temple, 2000 m². Colección: Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Fotografía: Michel Zabé y Raúl González.

abrazo amoroso, culmina el movimiento hacia arriba que les permite librar la batalla con los personajes monstruosos que intentan impedir su ascenso (fig. 8). Todo parecería indicar que el recorrido por las

¹² A parte del análisis que a continuación se realizara de dicho tema; existe una vertiente alquímica que tendremos que obviar en la presente ocasión.

revoluciones culmina en este punto; pues la pareja se encuentra al centro del frontispicio, rodeada de una caos de representaciones, temas y motivos que la enmarcan.



Figura 8. Vlady, *Las Revoluciones y los Elementos* [Frontispicio de la nave central], 1972-1982, fresco y pintura al temple, 2000 m2. Colección: Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Fotografía: Michel Zabé y Raúl González.

La pareja erótica vladiana del frontispicio tiene como referencia un fragmento del libro de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, específicamente del Canto V del Infierno. Nos encontramos así en el Segundo

Círculo, el lugar donde son castigados «los lujuriosos libertinos que la razón someten al contento». «Ahora empiezo a escuchar», dirá Dante al entrar en este Segundo Círculo:

Ahora empiezo a escuchar, pues me precede,

dolorida quejumbre, y es que llevo

a un lugar do el plañir tiene su sede.

Ese lugar sin luz pisamos luego,

mugidor como el mar que la tormenta

de sus vientos contrarios rinde al juego.

Pues la tromba infernal, siempre violenta,

a las almas arrastra tremolina:

las voltea, sacude y atormenta.

Cuando llegan delante de la ruina,

allí el grito, y el llanto, y el lamento,

con la blasfemia a la virtud divina.

Condenados están a este tormento,

supe, los lujuriosos libertinos

que la razón someten al contento.

Y cuando vemos colar los estorninos

en espesas bandadas cuando nieva,

esta tromba, en voraces torbellinos,

arriba, abajo, aquí y allí los lleva

sin la esperanza, que les dé consuelo,
de ver cesar o disminuir su prueba.
Y al igual que las grullas, en el cielo,
forman graznantes alargada hilera,
vi acercarse y plañir su desconsuelo
una turba arrastrada en ventolera,
por lo que pregunté: «¿Quién, esa gente
a la que el negro viento así lacera?» (Alighieri, 2016: V, 25-51).

Tanto William Blake como Gustave Doré ilustraron este canto de manera similar. Blake representa a las almas en pena siguiendo un patrón de ascenso circular que arrastra irremediamente a los penitentes hacia un lugar que se escapa de la mirada (fig. 8). De igual forma Doré, en la segunda de las seis ilustraciones que realiza para este canto (fig. 9), muestra el violento torbellino de almas ascendiendo de un lugar lejano hacia otro punto que se pierde en la inmensidad. Ambos artistas resaltan la oscuridad de la escena; Blake no duda en mostrar rostros sufrientes, gestos de lamentación y desesperanza; Doré

prefiere evitar ello con tal de mostrar la vastedad de almas desconsoladas. La diferencia con Vlady aquí resulta esencial.



Figura 8. William Blake, *The Lovers' Whirlwind*, Francesca da Rimini and Paolo Malatesta, 1824-1827, Acuarela, 374 mm x 530 mm. Imagen: Wikipedia.

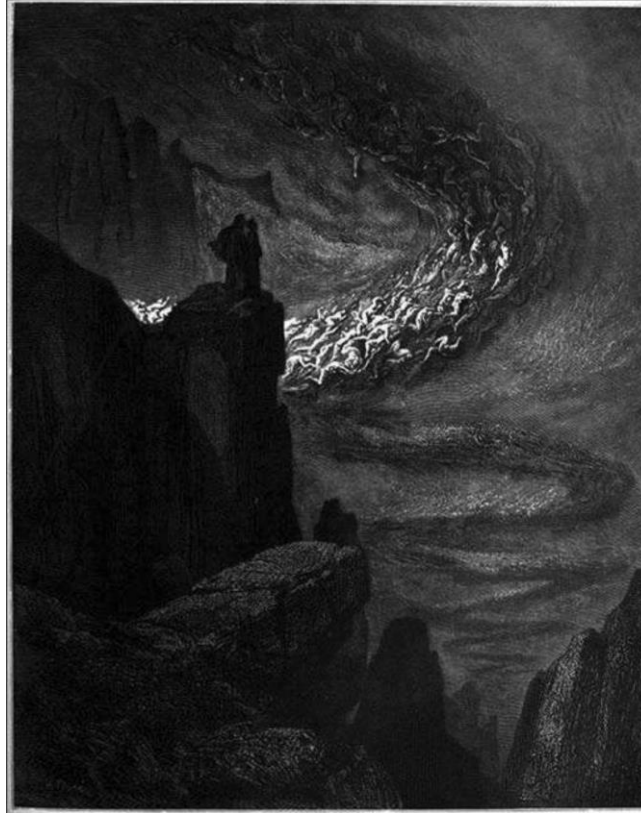


Figura 9. Gustave Doré, *Plate XIV: Canto V: "The infernal hurricane that never rests / Hurtles the spirits onwards in its rapine"*, 1857, Aguafuerte. Imagen: Wikipedia.

Vlady enmarca la escena de los amantes en luz;¹³ no en tinieblas. Y es que el artista no busca ilustrar el Canto V; sino que se apropia de la escena y la utiliza para sus propios fines. Para Vlady el *amor profano*, carnal, no representa un pecado capital, todo lo contrario; el erotismo forma parte integral del nuevo ser humano que se conforma en el movimiento revolucionario. Para el pintor, «la Erótica es una ciencia exacta»; como bien apuntó Salvador Elizondo (1977, p.10). El erotismo es una vía de conocimiento, tanto de uno mismo como del otro; por ello, lejos de ser castigado, éste es coronado con el ascenso luminoso que se escapa del caos de la revuelta. Vlady, a través de su paso por el psicoanálisis, da cuenta que, más

13 Aquí la imagen del hombre de luz que se encuentra por encima de la pareja resulta esencial. Con ella Vlady simboliza la figura del alquimista trascendente que enuncia las conexiones entre la lógica material y la espiritual; él es el responsable de enlazar las huellas materiales y los vestigios físicos del pasado con la espiritualidad humana con que fueron realizados. En el mural, dicha figura representa al padre del pintor, Víctor Serge, y funciona como especie de Prometeo que entrega el fuego revolucionario a quienes sepan mirarlo.

allá de padecer lo que la herencia y nuestra historia personal ha dejado en nosotros; el ser humano tiene el potencial de incidir sobre ello y sobrellevarlo. Cuando relata cómo fue que pintó la *Capilla freudiana*, el artista nos confiesa: "Yo lo viví como una suerte de ejercicio de autoanálisis salvaje [...] El psicoanálisis me enseñó a lidiar con mi locura. Todos tenemos algo de locura, pero yo la asumí gracias a los murales" (Vlady, 2011, p. 12).

Y así, en la pareja amorosa el pintor engalga toda la inercia y energía cinética y potencial de las representaciones revolucionarias y contrarrevolucionarias en un erotismo amoroso y libertador. La pareja erótica es este momento de unidad, donde la materia, el espíritu y la forma dan sentido al discurso pictórico que Vlady destinó para el tema central de su mural; es la posibilidad de crear una nueva humanidad. La pareja amorosa erotiza la revolución, y sublima el triunfo del amor, representado por una espiral trascendental que representa el flujo histórico, ascendente de la colectividad humana.

Referencias

- Albertani, C. (octubre 6, 2022). *Ocho estampas de Vlady*. [Sesión de conferencia]. Colegio de San Ildefonso. <https://www.facebook.com/ColegioSanIldefonso/videos/432452709016951>
- Alighieri, D. (2016). *Divina Comedia*. Alianza.
- Amador, J. (6 de noviembre de 2022). "Vlady, un siglo: Vigencia artística y revolucionaria." *Proceso*, 2401, pp. 64-67.
- Burckhardt, J. (1961) *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Mentor Books.
- Castellanos, L. (2008). *México armado 1943-1981*. Ediciones Era.
- Elizondo, S. (1977). "Texto para unos dibujos de Vlady." En *Dibujos Eróticos de Vlady*. Juan Pablos Editor.

Ficino, M. (1994). *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*. UNAM.

Jesi, F. (2014). *Spartakus. Simbología de la revuelta*. Adriana Hidalgo.

Grimaldo, M. (2005). "Gravedad que levita." En Rens, J.-G. *De la Revolución al Renacimiento*. Siglo XXI, pp. 172-178.

Haskell, F. (1995). *History and its Images. Art and the interpretation of the past*. Yale University Press.

Medina, F. (Directora). (2017) *Alejandra o la inocencia de Vlady*. [Documental]. UACM.

Rens, J.-G. (2005). *De la Revolución al Renacimiento*. Siglo XXI.

Serge, V. (1951). *Mémoires d'un révolutionnaire: 1901-1941*. Éditions du Seuil.

(2021) *Diarios de un revolucionario (1936-1947)*. UACM, BUAP.

Vázquez Solsona, S. (2020) *Vlady: El Triunfo de Eros y el Fuego Alquímico de la Revolución*. [Tesis de maestría]. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Vlady (1996). *Abrir los ojos para soñar*. Siglo XXI y UNAM.

Vlady (2011). *Las revoluciones y los elementos*. FCE.