

---

# Vlady Permanente: el catálogo de los demonios (registro de exposiciones)

TONATIUH GALLARDO NÚÑEZ

El ejercicio de curar una exposición implica, necesariamente, un proceso de investigación; por lo tanto, toda muestra es un producto que tendría que observarse a la luz de la historia. En el caso de Vlady, las exposiciones que fueron desplegándose desde la segunda mitad del siglo pasado muestran la lógica que fue guiando a los curadores a enfocarse en ciertos aspectos de su producción artística. En el Palacio de Bellas Artes comenzaría esta travesía a partir de la fascinación que el erotismo ejerció en la obra vladiana; de ahí se abriría paso a la entraña estética de Vlady: *la pintura*. La discusión que el artista sostuvo en este respecto con Teresa del Conde llevó a que esta última diera un paso más y suscitara en el Museo de Arte Moderno (MAM) una exposición posterior que se centró, en cambio, en el dibujo y la línea. Llegados a este punto, el siguiente paso fue mostrar su producción gráfica en el Museo Nacional de la Estampa (MUNAE) y, tras ello, meses después de la muerte de Vlady, generar nuevamente en Bellas Artes la exposición retrospectiva más importante hasta el momento de nuestro artista. Es este contexto el que permite entender la importancia de la exposición *Demonios revolucionarios*, llevada a cabo en el Centro Vlady de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) a finales del 2015, donde la curadora Silvia Vázquez Solsona tomara la batuta y comenzara esa labor titánica de desentrañar la iconografía vladiana. La reciente publicación de la investigación curatorial que dio pie a dicha exposición permite, por lo tanto, sembrar un vestigio más del paso de Vlady por la cultura.

Abstract

The exercise of curating an exhibition necessarily involves a research process; therefore, every exhibition is a product that should be viewed in light of history. In the case of Vlady, the exhibitions that have unfolded since the second half of the last century demonstrate the logic that led curators to focus on certain aspects of his artistic production. This journey began at the Palacio de Bellas Artes with an exhibition that focused on Vlady's fascination with eroticism. From there, the focus shifted to Vlady's aesthetic essence: painting. The discussion that the artist had on this matter with Teresa del Conde led her to take a step further and generate a subsequent exhibition at the Museo de Arte Moderno (MAM) focused, on the contrary, on drawing and line. Having reached this point, the next step was to showcase his graphic production at the Museo Nacional de la Estampa (MUNAE) and, months after Vlady's death, once again, to create the most important retrospective exhibition of our artist at Bellas Artes. It is within this context that we can understand the significance of the *Demonios revolucionarios* exhibition held at the Centro Vlady of the Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) at the end of 2015, where curator Silvia Vázquez Solsona took the lead and embarked on the titanic task of unraveling Vlady's iconography. The recent publication of the curatorial research that gave rise to that exhibition, therefore, allows us to set another trace of Vlady's passage through culture.

*Es en su obra donde está de cuerpo y espíritu  
presente el artista,  
es allí donde alcanza o no un sublime nivel, lo  
demás...  
son informaciones para el espectador.*

Justino Fernández (1945, p. 2)



Claudio Albertani, Silvia Vázquez Solsona  
(Compiladores) (2021).  
*Vlady. Demonios revolucionarios.*  
Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

---

I

El libro *Demonios revolucionarios*, editado en formato digital por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) en 2022, abre la puerta a que un público más vasto pueda tener acceso a la investigación curatorial completa que la historiadora del arte Silvia Vázquez Solsona realizó para darle forma a la exposición que, bajo el mismo nombre, se llevó a cabo del 3 de septiembre al 20 de noviembre de 2015 en el Centro Vlady. En este sentido, y como todo catálogo de exposición, no solo se erige como un vestigio de aquella muestra curatorial constituyendo así un registro perenne de lo sucedido; sino que permite observar detalladamente los recorridos de la investigación que llevó a cabo Vázquez Solsona y que, debido a las restricciones espaciales y los recursos económicos limitados, no pudo desenvolverse en su totalidad. De ello resulta que, con este nuevo libro, los que visitamos en su momento la exposición podemos adentrarnos en la entretela que sirvió de guía para el tejido curatorial que presenciamos y, a su vez, permite al público nuevo enterarse de lo que ya se había estado realizando al respecto de la obra de Vlady antes de que las muy merecidas luces cayeran sobre el artista en estos dos últimos años. Sin embargo, para poder comprender y apreciar la importancia de la investigación de Vázquez Solsona y su realización en la susodicha exposición, es menester hacer un breve recorrido por las muestras más significativas que se han realizado de la obra de Vlady; importancia que se hace notar, sobre todo, porque han dejado tras de sí un catálogo que permite revivirlas a la distancia<sup>1</sup>.

## II

Después de “la primera gran exposición de Vlady” (Rens, 2005, p. 69) en 1947 en la sala Paul Rivet del Instituto Francés de América Latina (IFAL) —y de la cual no tengo conocimiento de catálogo alguno<sup>2</sup>— no será sino hasta 1963 que la Galería Misrachi le dedique una exposición individual a nuestro artista<sup>3</sup>; una que le abrirá las puertas al mundo cultural y artístico mexicano, sobre todo, porque fue Anita Brenner quien prologó el catálogo con grandes elogios. “Creador original y fuerte, con una gama de dominio técnico que ya apunta a la maestría”; “imposible de ser apreciado por los merca-fabricantes debido a su tamaño amenazador”:

No cabe duda [...] que atrae, hipnotiza y se graba inolvidablemente muy adentro de la sensibilidad de todo mundo; reconociendo o no, la inconfundible marca de fuego de un pintor que con esta fase de su obra ya definitiva, gana una identidad que ya pocos le discutirán: la de la palabra “gran” (Brenner, 1963, p. 2).

---

<sup>1</sup> Cabe aclarar que la existencia de un catálogo, en sí misma, no es motivo suficiente para valorar con alta estima una exposición; sin embargo, sí establece cierta medida de la calidad del empeño depositado en la muestra. Por su parte, existen catálogos de exposiciones de Vlady que aquí no tomé en consideración pues, desde mi perspectiva, no abonaron algo particular o novedoso a la investigación que se ha hecho de la obra del artista.

<sup>2</sup> Sin embargo, sería de interés reconstruir este evento desde las apariciones que tuvo en la prensa.

<sup>3</sup> Ello sin tomar en consideración la muestra individual que inaugurara Vlady en la Galería Prisse el 11 de diciembre de 1952 (Fuente, 2016, p. 436).

Con esta exposición Vlady obtenía, por primera vez, un reconocimiento institucional como artista; no por nada, cinco años después —en 1968— nuestro artista realizaría otra exhibición individual, una de mucho mayor envergadura. En esa ocasión sería el Palacio de Bellas Artes quien le abrió las puertas a Vlady con una muestra de los dibujos eróticos que hubo de realizar durante esa década. “Fue la primera exposición dedicada por completo a un erotismo abierto y explícito que se presentó en México” (Iturbe, 2006, p. 18), nos recuerda Mercedes Iturbe. El éxito fue tal que, en 1971, la Editorial Juan Pablos publicó un “libro con el mismo material y un ensayo de Salvador Elizondo” (Iturbe, 2006, p. 18). Así, podemos entonces encontrarnos con un registro de lo que se vivió en aquella exposición: un despliegue de cuerpos entrelazados por la peculiar línea que Vlady ya había desarrollado; organismos que se doblagan, materia y ritmos que se tuercen, pliegues que se extienden y distienden. Una teatralidad desmedida y afectada de entidades que se derriten o condensan prefigurando el drama fundamental que encarna el Eros; y todo resumido en una imagen: “El drama de la lucha del cuerpo contra la muerte” (Elizondo, 1971, p. 14). No está de más entonces resaltar que fue justamente el *erotismo*, este tema tan fundamental en la obra de Vlady —pilar de su sensibilidad—, lo que llevó por primera vez a Bellas Artes; y que fue este lo que forjó el inicio de su proyección más allá de las galerías de arte.

Tuvieron que pasar dieciocho años para que Vlady regresara al recinto cultural más importante de México; esta vez, empero, con una “singular muestra pictórica”: *Vlady. Exposición metodológica* —la descripción es de Teresa del Conde—. Singular, pues “correspondía a las inquietudes más insistentes y actualizadas de Vlady”; mismas que, en dicho momento, no obedecían “a un propósito antológico, cronológico o iconográfico, ni a un guion convencional” (Conde, 1986, p. 3). Vlady no era ya aquel joven de veintisiete años que, emocionado, observaba el éxito de su primera exposición individual en el IFAL; tampoco era ya aquel hombre que atendía con admiración los cambios y revoluciones que el mundo experimentó durante la década de los sesenta. Vlady, ya con 66 años, se había enfrascado por completo en crear un estilo y generar una práctica artística integral. Durante los casi diez años en que se sumergió en los muros de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada para dar vida a su conjunto mural *Las revoluciones y los elementos*, Vlady tuvo para sí dos mil metros cuadrados de paredes y lienzos que le permitieron experimentar profundamente cada rincón que esconde el universo de la pintura. Fue justo este magno esfuerzo creativo y de manufactura —a contrapelo del *dictum* siqueiriano “No hay más ruta que la nuestra”<sup>4</sup> y de la “pintura contemporánea”, (*i.e.*, la “mala pintura”, la que utiliza pigmentos industriales)— lo que le permitió a nuestro artista encontrar y entregarse por completo a su campo de batalla en el ámbito artístico, la única revolución por la cual nunca dejó de combatir expresamente: la de la “restauración de la mirada” (Vlady, 1996, p. 125). La pintura-pintura<sup>5</sup>. De ahí justo la importancia de esta *Exposición metodológica* que,

<sup>4</sup> Esta es una tesis que Vázquez Solsona sostiene en el libro próximo a publicarse por la UACM: *Vlady: Tríptico trotskiano. El héroe trágico del siglo xx*.

<sup>5</sup> Una anécdota de Arnold Belkin sobre Vlady resulta de interés para el caso: “Siendo un pintor de la historia, de epopeyas y leyendas, un intérprete de lo literario, a Vlady le preocupa, le obsesiona (según sus propias palabras) sólo la forma y el color. Una vez en una mesa redonda dijo: “No quiero hablar de política. No quiero hablar de temas sociales. Quiero hablar únicamente de cómo un azul se conjuga con un verde”. Vlady habla de la forma,

si bien el tan atinado nombre se lo diera Leonardo da Jandra, la selección de obras fue del propio Vlady (Conde, 1986, p. 1). Pues en ella se pudo observar, ciertamente, un *método*; pero también, una *postura*, una *ética* y una *estética* con respecto al “quehacer pictórico”—, como lo nombra César Lorenzano (1985, p. 6). Esta vez en Bellas Artes, Vlady expuso los últimos óleos que había estado trabajando, “resumen y concreción final de una propuesta plástica que le mantuvo ocupando prácticamente toda su vida”. En esta exposición de 1986 nos topamos de frente con el ímpetu y el cuidado que Vlady le imprimió al color o, mejor dicho, “a la fisiología de los colores y su interacción viva” en tanto que elementos de la naturaleza. Lo que se desplegó frente a la mirada de los asistentes no fue más que la “lógica implícita en la pintura misma” (Lorenzano, 1985, p. 6). La *Exposición metodológica* desveló así el corazón de la *epistemología pictórica* de Vlady; en palabras de Lorenzano:

Vlady expone en Bellas Artes el resultado de sus investigaciones plásticas. Expone para decirnos explícitamente que así pinta él, que así se ha pintado, que así se debe pintar para lograr lo que se busca: una buena pintura. La imagen solo se justifica si está bien hecha; la anécdota es secundaria, intrascendente frente a la objetividad de un objeto de buena factura. Para decirnos esto, él, que sabe que la pintura no es discurso sino subjetividad que deviene materia organizada, estructurada, procede mostrándonos obras inmensas, complejas, en las que el dibujo, los escorzos, las tonalidades, el equilibrio compositivo, la violencia emocional de las imágenes, chocan e impresionan profundamente, remitiendo a un diálogo interminable con otras obras de arte, en una incesante intertextualidad (Lorenzano, 1985, p. 8).

Todo esto, condensado en la obra alrededor de la cual gira la exposición: el inmenso *Xerxes* (Lorenzano, 1985, p. 10) —que requeriría toda una investigación particular—.

La *Exposición metodológica*, entonces, fue una muestra que, por un lado, sacó a relucir lo que significa “pintar con furia” (Conde, 1986, p. 3). Por el otro, sin embargo, fue también una *exposición pedagógica*, pues le advirtió al espectador de la necesidad de “ejercitar ese modo privilegiado de percepción que requiere la pintura para ser apreciada” (Conde, 1986, p. 4); es decir, caminar y *detenerse a observar con el cuerpo* toda la vorágine de imágenes y sensaciones que generan las pinceladas cargadas de texturas, o las profundidades de las incontables veladuras; la fuerza del gesto pictórico, performático en su ejercicio, o lo etéreo del tiempo encapsulado detrás de los barnices. Ahí habría uno podido darse cuenta de que el color se percibe con el olfato, y que la pintura moldea no sólo mirada, sino el gusto; pues tanto las resinas como los minerales resuenan con nuestro paladar al mismo tiempo que nuestros brazos y piernas se cuadran al ritmo de las pinceladas.

Después de esta magna exhibición pictórica, Vlady no regresaría con una exposición individual de semejante envergadura sino hasta poco más de un mes antes de que concluyera el milenio. Del 23 de noviembre del 2000 al 4 de marzo del 2001, en la Sala Antonieta Rivas Mercado del Museo de Arte Moderno (MAM), se llevaría a cabo la exposición *Vlady. El modelo interior*; la curaduría, en esta ocasión, estuvo a cargo del pintor Tomás Parra. A diferencia de la *Exposición metodológica*, por ejemplo, esta muestra fue

---

del ritmo, le obsesiona el color, la luz, pero pinta la historia, pinta el ser humano existencial, pinta la tragedia” (citado en: Colorado, 2000, p. 29).

“una antología retrospectiva de obras de Vlady sobre papel” (Conde, 2000, p. 10); es decir, lo imperante fue el dibujo y la línea. Retratos, autorretratos, imágenes oníricas, escenas eróticas y toda su “fauna fantástica” (Conde, 2000, p. 13) se abrió paso no sólo por medio del carbón, los lápices, tintas y acuarelas, pasteles y gouache; sino que también hicieron su aparición los grabados, las aguafuertes y litografías. Pero ningún lienzo al temple-óleo resinoso<sup>6</sup>. La tesis es manifiesta: la autonomía del dibujo con respecto a la pintura, a la gran obra pictórica. “Para mí todos los dibujos, así sean bocetos, son conclusivos porque dan cuenta de procesos complicadísimos y de intenciones muy diversificadas, que pueden, o no, apuntar a la pintura” (Conde, 2000, p. 10), aduce Teresa del Conde en el texto que presenta el catálogo de la exposición. “Se trata de obras por derecho propio” (Conde, 2000, p. 10), concluye. Todo parecería indicar que del Conde utiliza esta exposición para abonar un argumento más a la discusión periodística que mantuviera con Vlady durante los años ochenta sobre el arte y la pintura —y de la cual la *Exposición metodológica* fue el argumento definitivo de Vlady—. Ahora, catorce años después, del Conde retoma la discusión y, volviendo la obra contra su creador, buscará responderle al pintor sobre la importancia y valía del dibujo, los bocetos y las “técnicas menores” (es decir: no perennes); y todo ello independientemente del universo plástico que se encarna en la trascendencia de la pintura.

Hasta este momento bien se puede apreciar una lógica detrás de las exposiciones individuales que realizó Vlady; lógica que, a su vez, permite también delinearlo como el artista integral que fue. De sus obras de juventud al universo erótico, y de ahí a la pintura-pintura que daría paso al dibujo, las tintas y acuarelas. El siguiente paso ya estaba predestinado: *la obra gráfica*.

Tan sólo tres años después del *Modelo interior*, Vlady regresará a los museos nacionales para profundizar en otra de sus vertientes como artista. El 16 de diciembre de 2004 se inauguró en el Museo Nacional de la Estampa (MUNAE): *Vlady. Trayectorias para un autorretrato*. En esta ocasión, como anteriormente adelanté, los curadores María Eugenia Rabadán y Guillermo Fricke decidieron enfocarse específicamente en la producción gráfica de nuestro artista; sólo que esta vez resolvieron con acierto ampliar el alcance de la muestra y exhibieron a Vlady junto a sus interlocutores: obra gráfica de Blake, Callot, Ensor, Goya, Huet, Rembrandt, Tiépolo, Tiziano y Whistler completó la exposición (Palapa, 2004). La idea rectora fue comprender el desarrollo artístico y creativo de Vlady, articulando su producción con la de otros grandes artistas para mostrar el camino mediante el cual Vlady fue logrando un estilo expresivo propio. La estampa —ese reino intermedio entre el dibujo y la pintura cuyas propiedades permiten la propagación y, al mismo tiempo, la convivencia íntima—<sup>7</sup> surge aquí como uno de los medios predilectos de Vlady; uno donde no solo puede adentrarse en su fantasía, sino también en la férrea disciplina de un artista sometido a la creación. Más dedicado que el dibujo —menos inmediato—, uno puede apreciar el pasar del tiempo y cómo se fue concretando la ma-

<sup>6</sup> Sobre la importancia de la técnica veneciana para la pintura de Vlady, remito a la discusión que se llevara a cabo el 17 de noviembre de 2022 en el Colegio de San Ildefonso bajo el título: Los aportes técnicos y estéticos de Vlady <<https://www.youtube.com/watch?v=rISDSJMXD0>>

<sup>7</sup> En palabras de Vlady: “el grabado es la expresión en sí misma; una especie de travesía hacia la pintura; algo íntimo, privado y sincero” (citado en: Palapa, 2004).

---

durez técnica de Vlady; sobre todo, en los diferentes estados de una misma placa (análisis que bien podríamos pensar como una estratigráfica de la estampa). Sus grabados y aguafuertes son, sobre todo, como reliquias de períodos remotos con capas y capas de tiempo condensado en los claroscuros que despliega en profundidades tan inhóspitas como las que se observan en las *Cárceles* de Giovanni Piranesi.

Esta trayectoria expositiva de Vlady culminaría dos años después, en 2006; la sede: de nuevo el Palacio de Bellas Artes. En esta ocasión sería Mercedes Iturbe quien realizara la muestra que intituló: *Vlady: la sensualidad y la materia*. Dicha exposición tuvo como objetivo rendirle “un merecido homenaje al universo plástico de Vlady” (Bermúdez, 2006, p. 9), “permitiendo al espectador recorrer un resumen destacado de la obra del artista resaltando sus pulsiones creadoras” (Iturbe, 2006, p. 13). Para ello, la curadora sostuvo “inolvidables y largas conversaciones” con Vlady; de ahí que Iturbe haya decidido que fuese “la pintura”, de nuevo, la que guiara el guion curatorial. Tras ese contacto íntimo con el artista, Mercedes Iturbe pudo adentrarse y comprender “la pasión esencial que ocupó siempre a Vlady” (Iturbe, 2006, p. 13), no la revolución, tampoco el exilio, la persecución política ni la disidencia; sino la pintura-pintura. La curadora entonces había encontrado “dos temas fundamentales que, a lo largo de la vida de Vlady, habían llenado su mente y espíritu con gran fuerza” (Iturbe, 2006, p. 14): “Por un lado, el oficio y la técnica de la pintura y, por el otro, el erotismo” (Iturbe, 2006, p. 14)<sup>8</sup>. Esta última magna exposición realizada en Bellas Artes fue entonces eso, un evento sin igual donde la pintura de Vlady reverberó en las salas del museo a partir del magnetismo que propagaban los nueve núcleos temáticos que la curadora organizó: a) *Obsesiones y materia*: donde la pintura encarnó las fantasías vladianas; b) *Autorretrato*: un recorrido por sus insistencias; c) *Erotismo*: el universo de su obstinación; d) *Paisaje*: el horizonte de su vertiente naturalista y, curiosamente, también simbolista; e) *Historia y mitos*: su continuo diálogo con la cultura universal; f) *Interpretación de los grandes maestros*: sus coloquios y discusiones; g) *Retrato*: el mundo de sus personajes; h) *Semblanza de vida*: el ancla personal; y, algo hasta la fecha no tratado con detenimiento, su i) *Obra mural*<sup>9</sup>.

El catálogo de *La sensualidad y la materia* ha sido, desde ese momento, la única baliza que ha permitido desplegar todos los caminos artísticos de este gran artista que fue Vlady; pero, y lo más importante, ha sido el único que lo hizo desde el punto de vista que el artista quiso establecer para su obra, es decir: desde su *postura estética*. Llegados a este momento resultaría difícil pensar qué habría sido necesario agregar a esta historia para poder abonar algo más al estudio y la investigación de la obra de Vlady; es aquí donde entra a colación el catálogo de los *Demonios revolucionarios*.

---

<sup>8</sup> Dos temas que, cabe mencionar, no contradicen los dos polos que organizan la obra de Vlady: “la fuerza de la introspección y el sentimiento heroico” (Taracena, 1974, p. 9; citado en: Rens, 2018, p. 226).

<sup>9</sup> Que Vlady fue, entre otras cosas, un muralista, nadie lo negaría. Sin embargo, el foco ha recaído sobre todo en esa obra cumbre que resultó ser *Las revoluciones y los elementos*. Esto ha conllevado a que en general se haya perdido de vista su último gran mural realizado al fresco en Managua, Nicaragua: *El despertar de las revoluciones* —incluso, en un artículo reciente, la licenciada Araceli Ramírez sostiene erróneamente que este mural se titula *El arte es herejía* (Ramírez, 2018, p. 193)—. La importancia de este mural realizado en el Palacio Nacional de la Cultura de la capital nicaragüense reside en que este resulta clave para comprender, ahora sí, la idea de revolución que Vlady sostuvo hasta el final de sus días.



Una de las vertientes que habían sido ignoradas de la obra de Vlady fue aquella que apuntara a realizar un análisis minucioso de su iconografía. En su momento, Teresa del Conde se desmarcó de dicha empresa mediante una hipérbole: “Hablar de la iconografía que Vlady ha manejado en sus dibujos consistiría en enlistar un número de temas casi *ad infinitum*” (Conde, 2000, p. 12). La investigación que Silvia Vázquez Solsona realizó, y de la cual la exposición *Demonios revolucionarios* fue uno de los productos, justamente, se propuso comenzar a desentrañar esta labor “casi infinita”. No está de más resaltar, sin embargo, que dicha indagación es de más antigua data.

Vázquez Solsona realizó y redactó esta investigación iconográfica entre los años 2013 y 2014 como fundamento para su tesis de licenciatura en Historia de la Universidad Nacional Autónoma de México; trabajo de titulación que viera la luz en 2018 bajo el título: *Vlady: Tríptico trotskiano. Un análisis iconográfico*. Un escrito que no sólo por vez primera se abrió paso entre las formas, los ritmos y colores que durante más de treinta años habían dejado perplejos a los historiadores de arte pues, enigmático y caótico para la mirada no ejercitada, el *Tríptico...* había permanecido lejos del horizonte cultural —en gran parte debido a que se encontraba enrollado y guardado en la bodega del MAM—. El trabajo de Vázquez Solsona, por tanto, posibilitó que pudiéramos adentrarnos no solo en los temas y motivos que con estridencia se estrellan en la mirada del espectador; sino que permitió también comprender la génesis y el desarrollo de algunas de las más emblemáticas iconografías que habitan la obra de Vlady, antes casi por completo inadvertidas. Es decir, el trabajo de desciframiento del *Tríptico...* posibilitó una comprensión más amplia de la obra vladiana. Y es que el trabajo iconográfico no implica, como se podría llegar a suponer, generar un listado de imágenes y su respectiva articulación con las fuentes visuales o literarias que le sirven de base; el análisis iconográfico implica el desvelamiento de un *programa general* que al artista va construyendo a lo largo de su vida<sup>10</sup>. De ahí que haya sido posible extraer conclusiones que se generaron en el análisis del *Tríptico trotskiano* para la totalidad de la obra vladiana. Pues más allá de enumerar los temas y motivos que se encuentran en el *Tríptico...*, el trabajo de Vázquez Solsona fue establecer la genealogía de las iconografías paradigmáticas<sup>11</sup>.

De ahí que la exposición de los *Demonios revolucionarios* sea, como bien dice Claudio Albertani<sup>12</sup> en una nota periodística, “una excelente introducción al mundo del pintor ruso-mexicano; pues aborda las claves para entender no sólo el *Tríptico trotskiano*, sino también obras tan importantes como el *Xerxes* y el conjunto muralístico *Las revoluciones y los elementos* de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada” (Albertani, 12 de diciembre de

<sup>10</sup> Para una discusión epistémico-metodológica en este respecto, véase la *Introducción...* de Gombrich, 1972.

<sup>11</sup> Y, también, de ahí la importancia de mirar el *Tríptico trotskiano* profundamente, pues en su desarrollo y gestación diacrónica encontramos no solo la historia del desenvolvimiento técnico de Vlady; sino que incluso “tendríamos frente a nosotros, en tres lienzos, una obra que condensa la historia de la pintura” —como hizo notar Roberto Rébora, uno de los discípulos del pintor—.

<sup>12</sup> Es importante resaltar que fueron justamente Albertani y Vázquez Solsona quienes redactaron el texto de presentación del catálogo *Demonios revolucionarios*.

2022). Es decir, la investigación de Vázquez Solsona es el primer y necesario paso para toda comprensión iconográfica de la obra de Vlady.

Ahora bien, la amplitud y ambición de la propuesta de Vázquez Solsona se pudo notar en la exposición que se llevó a cabo en Centro Vlady; dividida en cinco bloques, ha sido la única muestra que excedió las dos salas de exposición del Centro (incluso, la oficina de Albertani —entonces encargado de Centro Vlady— fue convertida en un espacio museístico para la muestra)<sup>13</sup>.

En el primer bloque, *La catástrofe y la creación de un lenguaje pictórico propio*, nos lleva de la mano por la manera en la cual Vlady fue gestando la que tal vez sea su iconografía más representativa: *la onda*. Vázquez Solsona construyó un hilo conductor que, partiendo del asesinato de León Trotsky mediante un golpe de piolet, genera un choque expansivo que permite erigir un símbolo con base en un signo tan sencillo como “el trazo de un círculo (o de un medio círculo), aplastado por una T volteada” (Albertani y Vázquez Solsona, 2022, p. 28). Este trazo, a partir de un proceso abstractivo, culminará en uno de los ritmos que dominarán gran parte de la obra vladiana. La tragedia atraviesa así, transversalmente, el proceso creativo de nuestro artista.

En el segundo bloque, *El cerebro colectivo*, Vázquez Solsona desvela la relación que existe entre esta iconografía y la de la *budiónovka* (la gorra emblemática de los militares bolcheviques). A partir de este momento, la iconografía vladiana comienza a mostrar sus complicaciones; pues si bien el *cerebro colectivo* alude al conjunto de las ideas revolucionarias<sup>14</sup>, la *budiónovka* acarrea consigo un “significado ambivalente, ya que en ocasiones se transfigura en el puño que sostiene el piolet asesino, pero en otras evoca la espiritualidad revolucionaria o la tradición religiosa rusa” (Albertani y Vázquez Solsona, 2022, p. 66)<sup>15</sup>.

Este doble mensaje, o proceso dialéctico, se va volviendo más claro a partir del tercer bloque, *La mujer como artefacto subversivo*; pues si bien la mujer aparece en la obra vladiana como heroína o como un componente necesario para la trascendencia espiritual de la humanidad, muchas veces, también, no aparece sino como un mero *artefacto* supeditado a la mirada masculina.

En el cuarto bloque, *Demonios*, el significado dialéctico que Vlady le imprime a sus iconografías adquiere su representación paradigmática.

Utilizamos los términos demonio y demoniaco en el sentido original griego que no contiene una connotación necesariamente negativa. Según Giorgio Agamben, “los demonios que habitan en cada hombre, hablan de un genio bueno y de un genio maligno, de un Genius blanco (*albus*) y de uno negro (*ater*). El primero nos empuja y aconseja acerca del bien y hacia el bien; el segundo nos corrompe y nos inclina hacia el mal” (Albertani y Vázquez Solsona, 2022, pp. 19 y 20).

<sup>13</sup> Albergó el tercer bloque de la exposición: *La mujer como artefacto subversivo*.

<sup>14</sup> El diseñador gráfico Óscar Molina sostiene que el *cerebro colectivo* es “una iconografía propiamente vladiana”, es decir, que surge de su proceso creativo sin referencia alguna; y que, por lo mismo, sea “probablemente una alusión al *advenegamos* social en donde se aglutina el pensamiento que da pie al nacimiento de la cultura y la posibilidad de una sociedad pensada en colectivo” (Molina, 2018, p. 269). Sin embargo, Molina desconoce las fuentes de las que se nutre Vlady; de haber sido el caso contrario, habría dado cuenta de que, en realidad, el *cerebro colectivo* es una imagen que Vlady toma de su padre; una que aparece en la novela más famosa de su padre, *El caso Tuláyev* (Serge, 1948).

<sup>15</sup> En este bloque también hacen su aparición las iconografías de la *mitra* y el *acéfalo*.

De ahí que, más que demonio, esta iconografía tenga que entenderse como ángel/demonio; “el ángel/demonio bolchevique que esculpe la historia a golpes de hacha” (Rens, 2005, p. 26; citado en Albertani y Vázquez Solsona, 2022, p. 12). “La imagen del ángel/demonio resume así la ambivalencia de Vlady hacia los bolcheviques, su admiración, sin duda, pero también su rechazo al terror revolucionario” (Albertani y Vázquez Solsona, 2022, p. 13)<sup>16</sup>.

El quinto y último bloque, *Soy ateo pero hablo con dios*, representa el universo espiritual de Vlady. Una especie de credo profano, o religiosidad secular, colorea toda la metafísica de la trascendencia humana que nuestro artista sostiene y ancla en las iconografías de las *escaleras* y los *libros alados* “que culminan en un libro del cual salen unos zapatos desgastados que representan la muerte de Víctor Serge” (Albertani y Vázquez Solsona, 2022, p. 201). En este punto se consume “el matrimonio del Cielo y el Infierno”, imagen dialéctica que permite entrar al universo espiritual de Vlady. La síntesis que genera entre el ángel y el demonio, “encarnada en la imagen del bolchevique del mural de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada”, “invita a la reflexión buscando hacer explícito un discurso implícito. Como en Dostoievski y en Nietzsche, la lucha entre el bien y el mal es permanente y el espectador decide cuál es el desenlace final” (Albertani y Vázquez Solsona, 2022, p. 13).

La muestra de los *Demonios revolucionarios*, así, “desde el cielo, pasando por el mundo, hasta el infierno” (Goethe, 1808, § 242), termina su travesía fáustica en la promesa celestial mesiánica donde la complejidad de la obra de Vlady marca el tono y la pauta de cada una de las imágenes; pero siendo el espectador el que tiene, en su mirada, la última palabra.

De esta manera, no me resta sino decir que el catálogo de la exposición de los *Demonios revolucionarios* no sólo viene a llenar un hueco en el estudio de la obra de Vlady; sino que también permite erigir a la UACM como uno más de los recintos que han alojado las investigaciones-exposiciones de Vlady que comenzaran en aquella mítica muestra de 1947, y que continuaran siendo albergadas por espacios culturales de la talla del Palacio de Bellas Artes, el MAM y el MUNAEB. Con la edición de este catálogo, la UACM y, específicamente, el Centro Vlady, se suma a la serie.

## IV

Tras este recuento de exposiciones sería interesante notar que, lógicamente, ahora más que nunca sería necesaria una muestra que lograra acoplar el análisis iconográfico con la propuesta material vladiana; es decir, el paso siguiente en la investigación de la obra de Vlady sería justamente conseguir que tanto el sentido de las imágenes se nutra de la pintura, como la pintura adquiera tesituras desde las imágenes. Generar la sinergia que permita abarcar la totalidad de la postura plástica vladiana sería de gran ayuda para poder, finalmente, apreciar estéticamente a Vlady.



<sup>16</sup> En este bloque se despliegan las iconografías de los jinetes, el Kremlin, los autorretratos mutantes, el profeta armado, los centauros, el uróboros, Xerxes, Prometeo, el uno no camina sin el otro, el Calibán, Mazzepa, y toda su “fauna fantástica” de demonios.

---

## Catálogos

Vlady. Galería Misrachi. México: 1963.

Vlady. *Exposición Metodológica*. INBA. México: 1986.

Vlady. *El Modelo Interior*. MAM. México: 2000-2001.

Vlady. *Trayectorias para un autorretrato*. MUNAE. México: 2004-2005.

Vlady. *La Sensualidad y la Materia*. INBAL. México: 2006.

Vlady: *Demonios Revolucionarios*. Centro Vlady, UACM. México: 2015.

## Referencias

Albertani, Claudio (12 de diciembre de 2022). Los Demonios de Vlady. *La Jornada Semanal*. <https://editsemanal.jornada.com.mx/2022/12/18/los-demonios-de-vlady-6805.html>

Albertani, Claudio y Vázquez Solsona, Silvia (2022) *Vlady: Demonios revolucionarios*. UACM.

Bermúdez, Sari (2006). Presentación. En: *Vlady. La sensualidad y la materia* [Catálogo de exposición]. INBAL.

Brenner, Anita (1963). Prólogo. En: *Vlady* [Catálogo de exposición]. Galería Misrachi.

Colorado, Alfonso (2000). Vlady o la modernidad de la tradición. En: *Vlady. El Modelo Interior* [Catálogo de exposición]. MAM.

Conde, Teresa del (1986). Vlady. Exposición metodológica. En: *Vlady. Exposición metodológica* [Catálogo de exposición]. INBA.

Conde, Teresa del (2000). El modelo interior. En: *Vlady. El modelo interior* [Catálogo de exposición]. MAM.

Elizondo, Salvador (1971). Textos para unos dibujos de Vlady. En: Vlady (1971). *Dibujos Eróticos*. Juan Pablos, 1977.

Fernández, Justino (1945). *Prometeo. Ensayo sobre Pintura Contemporánea*. Porrúa.

Fuente, David (2016). *Rearticulación del campo artístico de la Ciudad de México (1952-1973). Los artistas de «la ruptura» y sus principales espacios: las galerías Prisse, Proteo, Souza y Juan Martín*. Tesis de Maestría. Instituto de Investigaciones Dr. José Luis Mora.

Goethe, Johann Wolfgang von (2013). *Fausto*. Partes I y II. Penguin Random House. (Original publicado en 1808 y 1832).

Gombrich, Ernst H. (1986). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza. (Original publicado en 1972).

Iturbe, Mercedes (2006). La sensualidad y la materia. Carta póstuma. En: *Vlady. La sensualidad y la materia* [Catálogo de exposición]. INBAL.

Lorenzano, César (1985). Pintar es Pintar Bien. En: *Vlady. Exposición metodológica* [Catálogo de exposición]. INBA.

Molina, Óscar (2018). Hurgando interiores: Vlady y la Capilla freudiana. Un acercamiento iconológico. En: *Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. 90 aniversario. Vlady. la Revolución en el muralismo*. SCHP.

Palapa, Fabiola (16 de diciembre de 2004). Exposición invita a transitar por los caminos creativos del grabador Vlady. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2004/12/16/04an1cul.php>

Ramírez, Araceli (2018). Historia para armar: El mural Las revoluciones y los elementos. En: *Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. 90 aniversario. Vlady. la Revolución en el muralismo*. SCHP.

Rens, Jean-Guy (2005). *Vlady. De la Revolución al Renacimiento*. CONACULTA y Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2018). Vlady, la revolución y las manzanas de Cezanne. En: *Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. 90 aniversario. Vlady la Revolución en el muralismo*. SCHP.

Serge, Víctor (1993). *El Caso Tuláyev*. El Equilibrista. (Original publicado en 1948).

Taracena, Berta (1974). *Vlady*. UNAM/DGP.

Vázquez Solsona, Silvia (2018). *Vlady: Tríptico Trotskiano; un análisis iconográfico* [Tesis de Licenciatura]. UNAM: Facultad de Filosofía y Letras.

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