

Vlady y *La Capilla* *Freudiana* I: Notas sobre lo inconsciente en el arte

Resumen La teoría psicoanalítica bien podría servirse del estudio del extremo opuesto de la vida anímica de los neuróticos, es decir: de la dinámica psíquica del artista creador. De ahí la importancia de conocer las relaciones que se han establecido entre el psicoanálisis y el mundo de las artes. La particularidad de la obra de Vlady –y en especial de su mural *La Capilla freudiana*– permitiría, desde una óptica crítica, comenzar a vislumbrar el camino a seguir; sobre todo mostrando los desaciertos que se han cometido al estudiar su obra.

Palabras Clave Arte — Psicoanálisis — Vlady — *Capilla freudiana*

Tonatiuh Gallardo Núñez

No te metas en dibujar,
ni en saber vidas ajenas;
que en lo que no va ni viene
pasar de largo es cordura.

Urganda, La Desconocida

I

Las relaciones que se han establecido entre el psicoanálisis y el mundo de las artes son tan profundas y complejas que, actualmente, ya se podría afirmar que éstas conforman un *campo de investigación* propiamente dicho. Ahora bien, sin ánimo de hacer un recuento exhaustivo de todos estos esfuerzos epistémicos –pues en este momento sólo busco mostrar los diversos meandros que componen el complejo laberíntico de la intersección entre el psicoanálisis y las artes– podría comenzar estableciendo ciertas indicaciones en el mapa que puedan servirnos para orientarnos en él.¹

A muy grandes rasgos, este campo tendiente a la interdisciplina se podría dividir en seis regiones o derroteros de investigación que han ido surcando el terreno a lo largo de más de un siglo.

En primera instancia se encuentran las psicobiografías que, prácticamente, remiten a los trabajos donde los analistas han buscado hacer uso de sus conocimientos para comprender la vida anímica de los creadores para, a su vez, utilizar dichos resultados en la interpretación de sus obras. Aquí el modelo ha sido el famoso texto de *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* de Sigmund Freud (1910).²

El segundo punto de intersección han sido los intentos por encontrar en las obras de arte una especie de corroboración de las tesis psicoanalíticas puestas en duda por la comunidad científica –artificio que bien se le conoce como *crédito epistémico*–; se arguye para el caso que, más allá de lo que la comunidad analítica ha propuesto y

1 Quedaría pendiente para un momento posterior el realizar un concienzudo estado del arte de este campo de investigación.

2 Freud, en este sentido, no fue para nada un precursor; se le adelantaron varios médicos y psiquiatras que, a raíz sobre todo de la enfermedad de Friedrich Nietzsche, buscaron acuñar su nombre en la historia de la cultura desarrollando el campo de las patografías –biografías organizadas a partir de la mirada médico-psiquiátrica–. La referencia paradigmática es el texto pionero de Paul Julius Möbius *Über das Pathologische bei Nietzsche* (1902).

que llegara a parecer inverosímil a la mirada de los legos, los artistas de alguna u otra forma ya lo intuían y lo habían adelantado en su quehacer. En *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen Freud* lo establece sin más:

[...] los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia (Freud, (1907 [1906]), p. 8).

El tercer punto de intersección general entre la teoría psicoanalítica y las artes se puede delimitar con todos aquellos intentos artísticos que algunos analistas han llevado a cabo para mostrar sus teorías sobre el ser humano; aquí se desarrollan obras, novelas o puestas en escena con el objetivo explícito de ejemplificar los postulados psicoanalíticos. Un caso de esto último fue el libro que Georg Groddeck publicara en 1921 bajo el título *El buscador de almas. Una novela psicoanalítica*.

El cuarto derrotero de investigación –y aquí ya comienza el camino a mostrarse más enrevesado– radica en intentar comprender o dar explicación al fenómeno creativo de los artistas desde el arsenal teórico que estructura el saber psicoanalítico; en este caso, el libro de Otto Rank *Art and Artist* (1932) es el que más fama ha obtenido; aunque, en realidad, fue Charles Baudouin en 1929 con su libro *Psicoanálisis del arte* quien inaugurara este trecho (sin embargo, no sería sino hasta la publicación de Ernst Kris *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952) que se podría pensar que se concretaría parte del resultado esperado). Un apéndice de este cuarto grupo –muy cercano al primero, cabe mencionar– estaría conformado por todos aquellos intentos que han buscado resaltar el componente patológico del acto creativo; el emblemático texto de Hans Prinzhorn *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales* (1922) se posiciona como la atalaya en este caso. A su lado se encuentran aquellos intentos que, más bien, hacen hincapié en que lo patológico de la creación no se reduce al campo de la enfermedad mental; sino que se encuentra englobado por la concepción que Freud desarrolla en su *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901). La compilación de artículos de Hanns Sachs que lleva por título *The Creative Unconscious* (1942) apunta justo a este lugar. Otra subdivisión en esta categoría es representada por todas aquellas investigaciones que buscan echar luz sobre la función terapéutica del acto creativo; por ejemplo, la conferencia que en el MACBA ofreciera Suely Rolnik en 2001 bajo el título *¿El arte cura?* o, más hacia nuestros días, el texto de Fernanda Negrete *The Aesthetic Clinic* (2021) donde ilustra lo anterior a partir de lo que establece como «sublimación femenina».

Un quinto tipo de investigación –ahora sí ya de lleno interdisciplinar– lo encontramos en el libro que edita George Hagman: *Art, Creativity, and Psychoanalysis* (2017); texto que recopila ensayos reflexivos sobre el quehacer de psicoanalistas que, a la vez, también son artistas; o el de Danielle Knafo, *Dancing with the Unconscious: The Art of Psychoanalysis and the Psychoanalysis of Art* (2012), donde se busca iluminar el campo del psicoanálisis desde aquello que las artes pueden brindarle, y viceversa.

Por último, un trecho poco explorado en este ámbito sería no con respecto a lo que acontece en el artista creador; sino con relación a la dinámica anímica de aquellos

que son los receptores de la obra de arte. Anton Ehrenzweig en su libro *Psicoanálisis de la percepción artística* (1953) justamente comienza a intentar esclarecer el juego de fuerzas presente en el espectador.³

Dicho lo anterior es fácil dar cuenta que los objetivos, métodos y alcances que pueda tener una lectura psicoanalítica de lo que acontecer alrededor del mundo de las artes puedan discrepar y apuntar a direcciones que, incluso, llegan a contrariarse. Hablar de psicoanálisis y arte, entonces, remite a toda una serie de cuestiones que podrían no encontrarse en un mismo horizonte, ni tener en la actualidad la misma incidencia práctica. De ahí que este campo de investigación no sólo resulte fructífero; sino que todavía represente una tierra asaz fértil para la exploración psicoanalítica. Así como Freud, en su momento, confeccionó los cimientos del psicoanálisis a partir de su propio laboratorio de la neurosis –el diván analítico–, no cabe duda de que la teoría psicoanalítica se vería beneficiada y robustecida cuando se investiga el extremo opuesto de la vida anímica de los neuróticos, a saber: la dinámica psíquica del artista creador.

Ahora bien, el objetivo de presentar, a muy grandes rasgos, cómo se ha ido estructurando el campo conformado por la intersección del psicoanálisis y las artes fue construir un horizonte que permita analizar la puesta en práctica de indagaciones puntuales que se han llevado a cabo en esta materia; es decir, su objetivo fue crítico. Pues es sólo contraponiendo las investigaciones que actualmente se realizan a contraluz del estado del arte del campo al que pertenecen que se puede definir la pertinencia y/o eficacia de las primeras. Lo cual no sólo permitiría su evaluación (sacando a la luz sus defectos y vicios); también posibilitaría un abordaje didáctico a partir no de ejemplos o modelos a seguir, sino de ejemplares negativos, es decir: una pedagógica que ilumina a partir del error y el desacierto. De ahí que centrarme en un ejemplo concreto me permita esclarecer y ordenar fenómenos que, teóricamente, pueden parecer resueltos; pero que en la práctica se desenvuelven como a través de un paisaje brumoso

II

Vladimir Kibalchich Russakov, nacido en Petrogrado en 1920, residió en México desde 1941 hasta su muerte en julio del 2005 en la ciudad de Cuernavaca. Pintor, grabador, muralista, dibujante y, sobre todo, maestro de varias generaciones de artistas que, gracias a él, redescubrieron el oficio de la verdadera pintura –la pintura-pintura, como reiteraba Vlady–; profesión más semejante a la práctica alquímica de los sabios y eruditos del pasado que de la producción cultural contemporánea. Dentro de su vasta obra se encuentra un mural de alrededor de dos mil metros cuadrados en la actual Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, ubicada sobre la calle República de El Salvador, en el centro de la Ciudad de México; éste lleva por título: *Las Revoluciones y los Elementos*. La materialización de esta monumental obra que le llevó al artista nueve años concluir dio comienzo en los muros de la pequeña capilla lateral de la nave central; ahí Vlady realizó «un trabajo íntimo, personal. Decidí pintar a Freud y la revolución sexual». La nombró *Capilla freudiana*; una obra llena de color, violencia y erotismo que resulta tanto más

3 Esta breve semblanza de las investigaciones que se han realizado está conscientemente sesgada; se ha dejado de lado lo que los artistas y creadores han escrito acerca de la psicología o metapsicología de la creación artística, o de su recepción. Por ejemplo, la obra escrita de Richard Wagner (en especial: 1840, 1850-1851, 1860) es de gran importancia para comprender cómo es que el artista concibe su actividad.

enigmática por ser uno de los productos del «autoanálisis salvaje» que el artista realizara. “El psicoanálisis me enseñó a lidiar con mi locura” –nos dice el pintor. “Todos tenemos algo de locura, pero yo la asumí gracias a los murales” (Vlady, 2011 p. 12). La importancia artística, plástico-material y conceptual de estos murales es una tarea aun por realizar; las dificultades no son pocas, pues se requiere tanto de una formación robusta en el campo de la historia del arte, como una compenetración profunda con el psicoanálisis y la vida y obra del artista. El presente texto solamente buscará sembrar la semilla que espero florezca en algún momento del futuro próximo; antes de que apreciaciones rudimentarias de la obra de Vlady, justo como la que servirá de guía para las páginas que siguen, inunden el imaginario colectivo aplastando cualquier posibilidad de apreciar la potencia artística y estética de nuestro artista⁴, por un lado, y continúen desvirtuando la práctica psicoanalítica que Freud comenzara a concebir a finales del siglo XIX, por el otro.

III

En el 2018, en un libro editado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público de México, el diseñador gráfico Óscar Molina publicó una parte de las conclusiones que extrajo de su itinerario por los muros de la susodicha capilla en un texto que intituló: *Hurgando interiores: Vlady y la Capilla freudiana. Un acercamiento iconológico*.

De inicio, resulta un tanto chocante que Molina utilice el verbo «hurgar» para denotar su acción como investigador. Esto no sólo porque ‘hurgar’, según rastreos etimológicos, bien podría provenir del latín vulgar *furicare*, derivado de *fur*, ‘ladrón’ (de donde también vendría ‘hurtar’), sino sobre todo porque, en última instancia, este *furicare* se encuentra emparentado con *forrogai*, vocablo que surge de una onomatopeya construida a partir del hozar del cerdo (Corominas & Pascual, 1984, p. 431). En fin, independientemente de cómo es que Molina caracteriza su quehacer, esta breve digresión etimológica deja de ser una simple apostilla cuando se relaciona con la forma tan peculiar –por decirlo de alguna manera– en la que el diseñador gráfico establece la clave y el tono de su escrito:

Identificar las fuentes del psicoanálisis a la vez que las de la literatura universal, fusionadas con la tradición visual emanada de la historia del arte que dieron origen a las obras de Vlady, fue la labor de los análisis que ofrecemos a continuación, los cuales queremos iniciar con una invitación no sólo a ver, sino que, como el *voyeur*, miremos profundamente (Molina, 2018, pp. 298-299; el énfasis es mío).

Sería un tanto ingenuo de mi parte pensar que Molina –quien en la tesis que realizó para obtener el grado de Doctor en Historia del arte «analiza a través del tiempo los significados y usos de los objetos sacros» (Molina, 2012, p. iii)⁵ no tuviera en mente

4 En sentido opuesto, para investigaciones y trabajos críticos que sí logran aprehender la complejidad plástico-material de Vlady, remito a las obras de Jean-Guy Rens (2005), Roberto de la Torre Salcedo (1982) y Silvia Vázquez Solsona (2018 y 2020). Desde el punto de vista artístico, i.e. práctico-técnico, puedo referir a la obra de Cecilio Baltazar, Arturo Lazcano, Octavio Moctezuma, Gabriel Prida y Roberto Rébora.

5 “Panofsky señala que el objeto de la iconología es precisamente ‘El descubrimiento y la interpretación de estos valores «simbólicos» (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) [...]’” (Molina, 2018, pp. 298; el énfasis es mío).

el origen y desarrollo de los sentidos que se condensan en una palabra tal como *voyeur*; sobre todo en un texto que no sólo se desenvuelve a través de las premisas psicoanalíticas, sino que tiene como marco metodológico la obra de Erwin Panofsky (Molina, 2018, pp. 297-299). Ahora bien, más allá del sentido etimológico implícito, el término *voyeur* también trae consigo una serie de imágenes herederas del higienismo europeo y que alcanzarían su culmen en el manual *Psychopathia Sexualis* de Richard von Krafft-Ebing, para quien el *voyeur* comparte la misma etiología del frotteur (frotador), sobre todo, en su acepción de «violador de estatuas»:

In modern times, the 'Journal L'événement' of 4th March, 1877, relates the story of a gardener who fell in love with a statue of the Venus of Milo, and was discovered attempting coitus with it. At any rate, these cases stand in etiological relation with abnormally intense libido and defective virility or courage, or lack of opportunity for normal sexual gratification.

The same thing must be assumed in the case of the so-called 'voyeurs' [...] (Krafft-Ebing, 1939, p. 525).⁶

Desde esta perspectiva resultaría un tanto extraño que Molina, sin muestra alguna de vergüenza, invite al lector a, como él, ser un *voyeur* y seguirlo en su peregrinaje por las asociaciones que le despierta el mural; o bien de tanto andar hurgando en las profundidades su mirada se atrofió y, habituada a la obscuridad, ya no alcanza siquiera a divisar las implicaciones de sus palabras, o bien ya estaríamos entrando de lleno en el territorio de Krafft-Ebing.

Sea como fuere, Molina intenta excusar las alusiones perversas de esta invitación suya al *voyeurismo* a partir una frase de Vlady que, cabe acotar, malinterpreta: “«Los cuadros terminan por tener su propia vida, se escapan de uno como hijos rebeldes y autosuficientes [...] Interrogarlos es un placer perverso»” (Vlady, 1996 citado en Molina, 2018, p. 297). Sin embargo, la frase completa de Vlady dice: “Los cuadros terminan por tener su propia vida, se escapan de uno como hijos rebeldes y autosuficientes. A penas uno los reconoce. Interrogarlos es un placer perverso” (Vlady, 1996, p. 37). Resulta entonces necesario aclarar que este «placer perverso» que surge de la «interrogación de los cuadros» no aplica al espectador; sino al artista que los realizó. Cuando Vlady habla de «placer perverso» lo hace con respecto a su propia obra, a los sentidos o significados que emergen de ella cuando él mismo observa su creación;⁷ no aplicaría a aquellos otros que, más bien, buscan andar «queriendo saber vidas ajenas» –obviando la advertencia de la sagaz hechicera.

En fin, más allá de perder tiempo en suposiciones sobre si Molina fue consciente o no de las implicaciones de sus palabras, o de que tuviera alguna idea o no de las escarpadas andanzas de los higienistas y psicopatólogos europeos durante los siglos XVIII y XIX;

6 «Actualmente, en el 'Periódico El Evento' del 4 de marzo de 1877, se relata la historia de un jardinero que se enamoró de una estatua de la Venus de Milo y fue descubierto intentando realizar el coito con ella. Sea como fuere, estos casos se encuentran en relación etiológica con una libido anormalmente intensa y una virilidad o valentía defectuosas, o con la falta de oportunidad para la gratificación sexual normal. Lo mismo debe suponerse en el caso de los así llamados 'voyeurs'».

7 Esto incluso es fundamental para comprender cómo es que Vlady entiende la creación artística: encontrar en los cuadros algo que él no sabía. Ver: Riley (2005).

el diseñador gráfico nos aclara la cuestión cuando concede que su conocimiento de la teoría psicoanalítica resultaba en efecto insuficiente para realizar la labor que por alguna misteriosa razón se encomendó.⁸ O al menos eso se puede inferir a partir de una nota al pie en la primer página de su escrito donde Molina declara: “Agradezco las observaciones de Araceli Ramírez Santos en torno a los postulados psicoanalíticos contenidos en el presente ensayo” (Molina, 2018, p. 295). ¿Qué concepción de psicoanálisis sostendrá la licenciada Ramírez⁹ que sus observaciones se limitaron prácticamente a remitir a Molina a textos que tendría que leer?¹⁰ Es decir, para Ramírez, ¿los postulados psicoanalíticos pueden comprenderse a partir de la mera lectura de libros? Porque es por demás consabido que para Freud esto no era el caso.¹¹ ¿Qué clase de abordaje del psicoanálisis puede entonces realizarse en semejantes condiciones? Bueno, el texto de Molina resuelve la cuestión.

Le ahorraré al lector la pena de una revisión exhaustiva de todos los desaciertos que hasta en materia terminológica cometió Molina a lo largo de su texto (y esto incluso –o a pesar de estar– bajo el amparo de Ramírez); me centraré solamente en un párrafo que condensa el desatino más elemental y que, además, podría proponer como paradigmático de esta manera de hacer investigación: me refiero específicamente a lo que el diseñador gráfico sostiene con respecto la *teoría de la libido* freudiana. Molina nos explica:

En la conformación de su teoría psicoanalítica, Freud introdujo varios conceptos que le sirvieron para detallar las dinámicas en [sic] la vida sexual de los individuos, uno de los más trascendentes es el de libido. Este término define [sic] la base química en la excitación sexual, la cual sería diferente de la energía que forma parte de los procesos anímicos generales de los seres humanos [...] Al separar la energía libidinosa de otras energías psíquicas, Freud consideró que “los procesos sexuales del organismo se diferencian de los procesos de nutrición por un quimismo particular.” [...] La libido es ese impulso [sic] por satisfacer los deseos sexuales; energía al servicio de la vida, en contraposición con la pulsión de muerte (Molina, 2018, p. 235).

8 Lo cual no evitó que el diseñador gráfico se lanzara sagazmente a interpretar psicoanalíticamente a Vlady. *Muy en el tono de los textos que había leído*, Molina llega a afirmar que en uno de los dibujos del pintor bien se puede apreciar “su propio horror frente a la oralidad” (Molina, 2018, p. 311). ¿Qué significa eso? Sólo el diseñador lo sabrá.

9 A pesar de que Ramírez se ostenta como Maestra en Teoría Psicoanalítica por el Centro de Investigaciones y Estudios en Psicoanálisis, CIEP (institución que, o bien no existe, o bien carece del reconocimiento oficial para otorgar títulos de Maestría –a menos que por CIEP se refiera al ya extinto Centro de Investigaciones y Estudios Psicoanalíticos–) y que también se diga investigadora del Centro de Vlady (ver: Ramírez & Betanzos, 2022); en el Registro Nacional de Profesionistas del Gobierno de México solamente se aparece su cédula profesional de licenciatura. Aunado a ello, su contrato en el Centro Vlady de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México la estipula como parte del personal administrativo, no como investigadora (ver: <https://uacm.edu.mx/portals/6/padrones/2021/definitivos/VLADY_padron_admin.pdf> [Recuperado el 25 de septiembre 2022]).

10 Libros que, dicho sea de paso, al menos dos Molina adquirió en ediciones que violan los derechos reservados de la editorial Amorrortu –muy en el tono de su escrito, podría suponer– (ver: Molina, 2018, pp. 299 y 329).

11 “Si los representantes de las diversas ciencias del espíritu han de aprender el psicoanálisis a fin de aplicar sus métodos y puntos de vista a su material, no les bastará atenerse a los resultados que se consignan en la bibliografía analítica. Se verán precisados a comprender el análisis por el único camino practicable: sometiéndose ellos mismos a un análisis” (Freud, 1926, p. 233).

Ahora bien, independientemente de que «las dinámicas sean *de* la vida sexual y no *en* la vida sexual de los individuos», y de que «un término no *define* sino *designa*...»; el gran problema radica en que para Molina –y por tanto, para Ramírez– «la libido sea un *impulso*». Bien sabemos que no es el caso. El término libido remite meramente a una «medida o *quantum* de la excitación sexual –energía– al interior del aparato anímico modelado por Freud» (Freud, 1905, pp. 198-199); el impulso, en dado caso, sería conceptualizado por el psicoanalista vienés como *pulsión* –aunque, en realidad, lo hace en términos de ‘empuje’ o ‘esfuerzo’ (*Drang*) (Freud, 1915, pp. 105-134). El diseñador gráfico carece entonces del discernimiento necesario para entender que *libido* y *pulsión* son dos conceptos que, si bien relacionados, remiten o sacan a relucir fenómenos distintos.

En primera instancia podría parecer que la confusión proviene del hecho de que Molina ciñe su investigación del concepto de libido a las dos páginas que sobre el tema Freud escribió para la edición de 1915 de *Tres ensayos de teoría sexual* (cuya primera edición data de 1905);¹² sin embargo, el error no sólo radica en semejante torpeza, en última instancia, es consecuencia de la escasa cultura general que el diseñador gráfico ostenta. Freud escribe: “Hemos establecido el concepto de la *libido* como una fuerza susceptible de variaciones cuantitativas” (Freud, 1905, p. 198; énfasis en el original); sin embargo, Molina infiere de ahí que la libido es, entonces, «un impulso». Craso error; ‘fuerza’ e ‘impulso’ son dos conceptos que remiten a fenómenos distintos –más aun en el ámbito físico, campo desde el cual Freud está hablando. La confusión no sólo radicaría entonces en no poder distinguir la *libido* de la *pulsión*; sino en tampoco advertir la diferencia que existe entre la *fuerza* y el *impulso*. Este despropósito llevó al diseñador gráfico a una inconsecuencia que bien podría esquematizar de la siguiente manera:

- a. La libido es una medida o *quantum* de la energía sexual –Freud lo dice tal cual, y Molina lo repite.
- b. No obstante (a), para Molina, la libido también es un *impulso* que busca satisfacer los deseos sexuales –y, por tanto, no de otro tipo.
- c. En el cuerpo humano, y en su aparato anímico, no sólo existen mociones pulsionales sexuales; también el hambre y la sed producen un empuje que apunta a su satisfacción.
- d. Dado (c), Freud establece que «los procesos sexuales del organismo se diferencian de los procesos de la nutrición por un quimismo particular»;

12 Molina pierde así de vista que dicho agregado Freud lo realiza comandado por las álgidas discusiones que en ese momento mantenía con Carl G. Jung y que, por lo tanto, éstas marcaron los acentos de su escrito. Por otro lado, la explicación que articula el diseñador gráfico también ignora el hecho de que la obra freudiana siguió un desarrollo y que, por lo mismo, fue modificando sus concepciones a lo largo del tiempo. En este sentido, Molina es completamente ciego al hecho de que un momento clave en este proceso reside en la introducción oficial de su segunda tópica en 1923 con la publicación de *El yo y el ello*; y si menciono lo ‘oficial’ de este cambio fundamental es porque, desde un año antes, ya lo había discutido al interior del campo y, sobre todo, puesto en relación con las concepciones que antes mantenía de su teoría. La representación del aparato psíquico freudiano desde el punto de vista de su segunda tópica implicó cambios en la manera en la que concebía, entre otras cosas, su teoría de la libido. De ahí que, si Molina hubiera leído también el artículo de enciclopedia *Teoría de la libido* de 1923 [1922] y no sólo las dos páginas que sobre el tema Freud escribe en 1915, habría tenido una imagen más cercana a lo que el psicoanálisis sostiene en este respecto. No ahondaré en estas cuestiones teóricas; por el momento simplemente me atenderé a los textos que Molina supuestamente leyó.

por tanto, para Molina, Freud «separa la energía libidinosa de otras energías psíquicas» –lo cual, de hecho, ya está contenido en (a).

e. Sin embargo, como de (c) se infieren mociones pulsionales no sexuales, y estas mociones o impulsos remiten también a la libido –debido a (b) y no obstante a (a)–; la existencia de impulsos no sexuales cuya energía se diferencia de la sexual por un quimismo particular también aplicaría, por alguna extraña operación del intelecto, a la libido misma en tanto que impulso y, por extensión mediante un non sequitur, a su cualidad energética.

Este razonamiento abre la puerta a toda una serie de disparates que, en el caso del diseñador gráfico, se cristalizan en un pleonismo que escribe sin el más mínimo atisbo de rubor: “libido sexual”¹³ (Molina, 2018, p. 306). Podría incluso afirmar que la mera representación quijotesca de una «libido no sexual» en la mente de Molina lo condujo directamente al desatino fundamental desde el cual erige su texto; en una nota al pie de la segunda página de su escrito, el diseñador gráfico escribe:

13 Al revisar el presente texto, Andrés Beytía sacó a relucir un dato que me había pasado desapercibido, a saber, que una de las referencias que Freud tuvo en consideración en lo que respecta a sus investigaciones sobre la libido fue el libro *Untersuchungen über die libido sexualis* [Investigaciones sobre la *libido sexualis*] de Albert Moll (1897). Dicho comentario posibilitó que encontrara una vertiente por demás interesante en lo que respecta a la historia y desarrollo de las concepciones freudianas que aquí solamente señalaré, pues sus resultados me alejarían de los objetivos que mantengo para el presente texto. En primera instancia, no resulta trivial el hecho de que el término ‘*libido sexualis*’, a pesar de mostrarse en el título del libro de Moll, aparece solamente en tres ocasiones en las casi novecientas páginas que conforman la obra (en las páginas 149, 200 y 598). Ahora bien, puedo suponer que esto es así porque el objetivo de Moll no fue enfocarse en la *libido sexualis*; sino «aclarar el significado que pueda achacársele a las *Geschlechtstriebes* [pulsiones sexuales]» (Moll, 1897, p. 1). Ahora bien, si, en efecto, el propósito de las *Untersuchungen...* era «corregir el común malentendido de moralistas, teóricos de la degeneración y psicólogos asociativistas en lo que respecta a la sexualidad infantil» (Sulloway, 1979, p. 301); podría suponer que la estrategia de Moll fue partir del difundido término de *libido sexualis* para concretar su significado fuera de toda ambigüedad dentro del marco que posibilitaba la matriz de sentidos asociada al término *Geschlechtstriebes*. Para ello, desde el comienzo mismo, Moll establece que el concepto de *Trieb* puede dividirse en dos grandes campos. El primero, asociado a los trabajos de Wilhelm Wundt, donde la pulsión se entendería como «un esfuerzo anímico que apunta a expresarse en una acción corporal cuya meta sería la consecución de placer o la disminución de displacer»; pero que, en el ser humano, y a diferencia de los animales, éste puede modificar sus metas: «el logro de la cultura, para Wundt, no estaría posicionado en liberarse o superar los esfuerzos pulsionales nocivos para la civilización, sino en su diversidad». El segundo campo de sentido asociado al concepto de ‘pulsión’, por lo contrario, «denota una disposición mental que insta a un individuo a realizar, una y otra vez, el mismo tipo de acciones; sin que pueda mediar el juicio y donde la supresión de la acción es imposible». Es decir, la pulsión, en este segundo sentido, es «una disposición mental que conduce a acciones incontenibles» (Moll, 1897, pp. 1-3). El libro de Moll se dedicará a pensar la pulsión solamente en este segundo sentido. Ahora bien, más allá de que la postura de Freud pareciera estar más cercana a la de Wundt que a la de Moll, es interesante notar que, para este último, no existiría una diferencia entre *libido sexualis* y *Geschlechtstriebes* –es más, en el índice de materias de su *Das Sexualleben des Kindes* [La vida sexual del niño] de 1908 la entrada de ‘*Libido*’ remite a ‘*Geschlechtstrieb*’ (Moll, 1908, p. 303). Si «los logros de Freud en el campo de la sexología son, por un lado, una síntesis de de las ideas que ya estaban presentes alrededor de 1900 y, por el otro, una contribución en términos de innovaciones psicoanalíticas y transformaciones conceptuales» (Sulloway, 1979, p. 318); podría afirmar que la diferencia entre ‘libido’ y ‘pulsión’ fue una consecuencia de la investigación freudiana. Es decir, que es sólo a partir de Freud que el término ‘libido sexual’ reverbera como un pleonismo; para Moll no existiría tal diferencia. Como se podrá apreciar, el viejo adagio que sostiene que quien desconoce la historia está condenado a repetirla; funciona también para el ámbito de la historia de las ideas. Molina, al querer explicarnos un término que le es ajeno; terminó por degenerar en posturas hace más de un siglo superadas –y todo esto sin tomar en cuenta que el concepto ‘libido sexual’ presupondría una ‘libido no sexual’; cuya suposición fue justamente lo que terminaría por separar a Freud y a Jung.

En el borrador de una carta fechada el 17 de noviembre de 1975, Vlady menciona que desde dos años atrás se había “dedicado por entero a pintar murales al fresco”, llevando ejecutados más de trescientos metros, de los cuales “más de la mitad constituyen un conjunto en una capilla bellísima; el tema es ‘la revolución freudiana’ [...] Aunque en *Las revoluciones y los elementos*, libro cuya preparación data de 2003, el autor se haya referido al tema de la capilla como “la revolución sexual” [...], considero que es más correcto hablar de “revolución freudiana”, **pues los temas que abarca el psicoanálisis y que ilustra el pintor van más allá de cuestiones sexuales** (Molina, 2018, p. 296; énfasis en el original, negritas añadidas).

Más allá de la excentricidad que supone que un investigador se otorgue la licencia para imponer su visión sobre lo que dijo el artista que estudia con respecto a su propia obra; el problema por el momento radica en que Molina no atina en entender el juego de sinonimia que existe entre «revolución freudiana» y «revolución sexual» desde el horizonte de sentido que dibuja el psicoanálisis –y que Vlady sí comprendió muy bien. Y, peor aún, por el razonamiento anteriormente expuesto, supone que el término «sexualidad» en la obra freudiana refiere solamente a «cuestiones sexuales», en el sentido más coloquial o meramente genital del término; error monumental. Molina, entonces, no puede advertir que entre saciar el hambre y el «deleite» hay un abismo tan grande como el que separa al acto sexual del erotismo;¹⁴ sino que tampoco entendió los *Tres ensayos de teoría sexual* –texto que estuvo citando a lo largo de su escrito. Pues parte fundamental de la argumentación que Freud esgrime en sus *Tres ensayos...* radica justamente en “ampliar el concepto de sexualidad” (Freud, 1905, p. 121) comúnmente aceptado; es decir, en defender la tesis de que la sexualidad humana se extiende «más allá de cuestiones sexuales».

Vemos entonces que tanto Molina como «las observaciones de Ramírez» terminan por guiar sus intelecciones a partir de una falsedad tan flagrante que incluso podría afirmar: “Quien pudo cometer este error se permitió ignorar toda la materia” (Lessing, 1766, p. 153).

En fin, si uno ciñera su mirada solamente al texto de Molina que he venido citando me podría objetar que los problemas que yo le achaco a su lectura y comprensión de los postulados psicoanalíticos los tendría también Vlady, pues según el diseñador gráfico, Vlady “se dio a la tarea de leer varios libros sobre psicoanálisis.” (Molina, 2018, p. 307). Sin embargo, esto también es completamente falso. Recordemos lo que de hecho Vlady dijo al respecto:

Lo primero que pinté fue la capilla lateral que, por cierto, es materia de otro libro. *Allí quise hacer un trabajo íntimo, personal*. Decidí pintar a Freud y la revolución sexual. Naturalmente lo hice de una manera que algunos definirían blasfema.

14 “Si un hombre tiene hambre, esa hambre le hará hacer lo necesario para anularla lo antes posible; pero si el alimento le resulta delicioso, ese disfrute *querrá* prolongarse en él, perpetuarse o renacer. El hambre nos empuja a abreviar una sensación; el deleite, a desarrollar otra; y estas dos tendencias se harán lo bastante independientes para que el hombre aprenda a refinar su alimentación y a comer sin tener hambre. / Lo que acabo de decir del hambre, vale también para la necesidad de amor [...]” (Valéry, 1938, p. 18).

Yo lo viví como una suerte de ejercicio de autoanálisis salvaje. Estudié mucho a Freud y a sus discípulos, aunque sea por mi cuenta, como antes había estudiado física y química en lo que se refiere a los minerales y a los cristales, lo cual es básico para la pintura (Vlady, 2011, p. 12; el énfasis es mío).

A diferencia de la infortunada lectura de Molina –que se limitó a revolotear alrededor de algunos términos psicoanalíticos (ya ni siquiera libros)–, Vlady nos comenta que realizó «un trabajo íntimo, personal»; una experiencia que lo condujo a determinar que el «ejercicio de autoanálisis salvaje» que llevó a cabo estaba más cerca de la «vivencia»¹⁵ que de los libros. Resulta desconcertante que a más de un siglo de distancia aun se desconozca (o se desdeñe) que la correcta comprensión de la teoría psicoanalítica tendría que pasar por el tamiz de la «práctica»¹⁶ y la «experiencia»¹⁷; y que los postulados psicoanalíticos no son una serie de lineamientos que puedan aprehenderse incluso al interior de la rigurosa esquematización de la enseñanza universitaria.¹⁸ Llegados a este punto, se me podrá objetar que todo lo anterior sería pedirle de más a un diseñador gráfico que sólo quiso escribir un texto sobre Vlady –aunque éste versara específicamente sobre la *Capilla freudiana*–; sin embargo, considero que el rigor analítico y la ética del investigador tendría que jugar un papel en las decisiones que se toman con respecto a los temas y objetos a estudiar. Escribir por el mero hecho de escribir resulta más perjudicial que guardar silencio.

IV

Ahora bien, los despropósitos de la ética como investigador de Molina no terminan ahí. Desde el punto de vista de la investigación propiamente psicoanalítica, Molina no es capaz de concebir que la obra de Freud bien puede marcar un hito en la historia del arte a partir de la recepción que tuvo en ciertos artistas y que, por lo mismo, habría que observar de manera distinta a los creadores que desarrollaron su quehacer antes de que el psicoanálisis fuera un elemento más de la cultura general, que a aquellos otros que tienen la obra freudiana como referencia. Es decir, el análisis que

15 “Cuando damos a nuestros discípulos instrucción teórica en el psicoanálisis, podemos observar cuan poca impresión les causamos al comienzo. Toman las doctrinas analíticas con la misma frialdad que a otras abstracciones de que fueron nutridos. Acaso algunos quieran convencerse, pero no hay indicio alguno de que lo estén. Ahora bien, exigimos que todo el que quiera ejercer en otros el análisis se someta antes, él mismo, a un análisis. Sólo en el curso de este «autoanálisis» (como equivocadamente se lo llama), cuando vivencia de hecho los procesos postulados por el análisis en su propia persona –mejor dicho: en su propia alma–, adquiere las convicciones que después lo guiarán como analista.” (Freud, 1926, p. 186).

16 “Se calcula que [la formación analítica en los institutos] lleva unos dos años. Desde luego, aun transcurrido ese tiempo se es sólo un principiante, no un maestro todavía. *Lo que falta debe adquirirse por medio de la práctica* y del intercambio de ideas dentro de las sociedades psicoanalíticas, donde los miembros más jóvenes se encuentran con los mayores” (Freud, 1926, p. 213; el énfasis es mío).

17 “Para [el enfermo] tiene una importancia incomparablemente mayor que el analista posea las cualidades personales que lo hagan digno de confianza, y que haya adquirido los conocimientos e intelecciones, así como las *experiencias*, que lo habilitan para cumplir su tarea (Freud, 1926, p. 229; el énfasis es mío).

18 “[...] cabe afirmar que la universidad únicamente puede beneficiarse con la asimilación del psicoanálisis en sus planes de estudio. Naturalmente, su enseñanza sólo podrá tener carácter dogmático-crítico, por medio de clases teóricas, pues nunca, o sólo en casos muy especiales, ofrecerá la oportunidad de realizar experimentos o demostraciones prácticas [...] Cabe atender a la objeción de que, con la enseñanza aquí esbozada, el estudiante de medicina nunca podrá aprender cabalmente el psicoanálisis” (Freud, 1919 [1918], p. 171).

Freud realiza de Leonardo (única referencia del diseñador gráfico), o las conclusiones que extrae de Goethe, Shakespeare o Dostoevsky, no podría ser idéntico cuando lo que se observa es la obra de André Breton; o de Vlady, para el caso. Como se podrá observar, Molina no sólo deambula por un terreno que desconoce; sino que, además, lo hace sin ver. Porque si bien el movimiento simbolista, por ejemplo, fue una de las últimas corrientes artísticas que sirvieron de fuente de inspiración para el psicoanálisis –tal y como Freud lo piensa con respecto a los poetas–; el caso del surrealismo sería completamente distinto. Mientras que Freud, en *La interpretación de los sueños* vía Wilhelm Stekel (Freud, 1900, p. 356), se alimenta del simbolismo para incluso corregir cuestiones técnicas con respecto a la interpretación;¹⁹ el movimiento surrealista, en sentido contrario, utiliza la teoría psicoanalítica y su técnica de libre asociación para nutrir su proceso creativo. Y así, la *Gradiva* de Jensen bien podría servir como una instancia que corrobora la teoría psicoanalítica del cumplimiento de deseo; pero la obra surrealista de Salvador Dalí, no (puesto que se realizó *ex profeso*). Si observamos el despliegue teórico que intenté escuetamente resumir en la sección I del presente escrito desde el punto de vista de los «modelos en ciencia» (Giere, 2004), podría entonces afirmar que el modelo que Freud genera para su *Leonardo* no sería de interés cuando lo que se analiza es la obra de alguien como Vlady; mientras que Leonardo no tenía en mente sacar a relucir recuerdos o construcciones de la infancia de manera velada en sus lienzos, para Vlady ello sí formó parte de su proceso creativo. La manera en la que se ha de abordar la obra de Vlady tendría que ser, por eso mismo, distinta.

Ahora bien, en realidad, todo ello ya se había discutido en tiempos de Freud. En la reunión de la Sociedad Psicoanalítica de Viena del 13 de febrero de 1907, con el pretexto de analizar la obra *Frühlings Erwachen* de Frank Wedekind, los asistentes justo ponen a consideración qué es lo que sucede con Jensen –para quien las teorías psicoanalíticas le eran ajenas al momento de escribir su *Gradiva*– en contraposición con el dramaturgo de Hanover. Pues este último, al estar de hecho al corriente sobre las teorías de la sexualidad infantil, su drama no podía ser considerado una creación en términos psicoanalíticos; pues Wedekind simplemente puso en escena *algo que ya sabía*. Alfred Adler, entonces, puntualiza con acierto que una lectura psicoanalítica del arte solamente es posible «cuando el material reprimido encuentra una expresión poética en la obra de arte; pero no cuando ello se hace conscientemente» (Nunberg & Federn, 1962, p. 117). Cosa que Freud reafirmará treinta y un años después cuando Dalí lo visitara en su nueva casa en Londres; el pintor catalán recuerda en sus memorias que, entonces, Freud «pronunció la sentencia de muerte del surrealismo con la siguiente aseveración: En la pintura clásica, yo busco lo inconsciente–en una pintura surrealista, lo consciente» (Dalí, 1942, p. 397).²⁰ Es decir, pensar psicoanalíticamente una obra implica no quedarse en la superficie; el trabajo no apunta a fijar la atención en lo que conscientemente quiso plasmar el artista, sino en averiguar lo que en ese proceso surge sin mediación de la consciencia.

19 A saber: que la interpretación de los símbolos oníricos no sólo se apoya en las asociaciones del soñante, sino que también recae en la pericia del intérprete (Freud, 1900, p. 359).

20 En la carta que Freud le escribe a Stefan Zweig el 20 de julio de 1938 es más específico: “From the critical point of view it could still be maintained that the notion of art defies expansion as long as the quantitative proportion of unconscious material and preconscious treatment does not remain within definite limits” (Freud, 1960, p. 449).

Por lo tanto, observar psicoanalíticamente la *Capilla freudiana* de Vlady fijando la atención en los temas y motivos que Vlady conscientemente desplegó es quedarse en la superficie; en lo *manifiesto*. Lo evidente no hace sino engañar. De ahí que una lectura realmente psicoanalítica de la obra de Vlady y, en especial, de la *Capilla freudiana*, tenga menos que ver con reseñar las fuentes psicoanalíticas que Vlady leyó que de intentar ahondar en justo lo que no resulta obvio. Es decir: ¿qué fue lo que en este *acto de figuración automática*²¹ permitió que Vlady «asumiera su locura»? ¿Cómo es que puede dársele *sentido* a la configuración de formas y colores más allá de lo meramente aparente? ¿Qué *sentido* tienen los *ritmos* que marcan la pauta de sus murales? ¿Por qué Vlady reitera ciertas figuras, y no otras? ¿Por qué recurre a Freud y no, por ejemplo, a su compatriota Lev Vygotsky? ¿Qué se encuentra detrás de sus obsesiones y fantasías? Y, por sobre todo, ¿por qué el espectador no puede evitar ser afectado por la obra de Vlady –tanto en sentido positivo, como negativo–?

Como se podrá observar, la obra de Vlady aun representa un enigma por resolver.

21 “Podríamos decir [...] que la mejor manera de acercarnos a los murales es viéndolos como fotogramas de una película. *Lo cierto es que a mí se me dieron de manera espontánea, incierta*” (Vlady, 2011, p. 19; el énfasis es mío).

- Baudouin, C.** (1929) *Psicoanálisis de arte*. Buenos Aires: Psique, 1955.
- Coromina, J.; Pascual, J. A.** (1984) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. G-Ma. Madrid: Gredos, 1984.
- Dalí, S.** (1942) *The secret life of Salvador Dalí*. Londres: Alkin Books, 1993.
- Ehrenzweig, A.** (1955) *Psicoanálisis de la percepción artística*. España: Gustavo Gili, 1976.
- Freud, S.** (1900) "La interpretación de los sueños", en *Sigmund Freud. Obras Completas*. Vols. IV y V. Argentina: Amorrortu, 2007.
- _ (1901) "Psicopatología de la vida cotidiana", en *Sigmund Freud. Obras Completas*. Vol. VI. Argentina: Amorrortu, 2007.
- _ (1905) "Tres ensayos de teoría sexual", en *Sigmund Freud. Obras Completas*. Vol. VII. Argentina: Amorrortu, 2007.
- _ (1907 [1906]) "El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen", en *Sigmund Freud. Obras Completas*. Vol. IX. Argentina: Amorrortu, 2007.
- _ (1910) "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", en *Sigmund Freud. Obras Completas*. Vol. XI. Argentina: Amorrortu, 2007.
- _ (1910) "Pulsiones y destinos de pulsión", en *Sigmund Freud. Obras Completas*. Vol. XIV. Argentina: Amorrortu, 2007.
- _ (1919 [1918]) "¿Debe enseñarse el psicoanálisis en la universidad?", en *Sigmund Freud. Obras Completas*. Vol. XVII. Argentina: Amorrortu, 2007.
- _ (1925 [1922]) "Dos artículos de enciclopedia: «Psicoanálisis» y «Teoría de la libido»", en *Sigmund Freud. Obras Completas*. Vol. XVIII. Argentina: Amorrortu, 2007.
- _ (1925) "El yo y el ello", en *Sigmund Freud. Obras Completas*. Vol. XIX. Argentina: Amorrortu, 2007.
- _ (1926) "¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial", en *Sigmund Freud. Obras Completas*. Vol. XX. Argentina: Amorrortu, 2007.
- Freud, E. L.** (ed.) (1960) *The letters of Sigmund Freud*. EUA: Basic Books, 1975.
- Giere, R.** (2004) "How Models Are Used to Represent Reality". *Philosophy of Science*, Vol. 71 pp. 742-752, 2004.
- Groddeck, G.** (1921) *El buscador de almas. Una novela psicoanalítica*. México: Sexto Piso, 2014.
- Hagman, G.** (2017) *Art, Creativity, and Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge, 2017.
- Knafo, D.** (2012) *Dancing with the Unconscious: The Art of Psychoanalysis and the Psychoanalysis of Art*. EUA: Routledge, 2012.
- Krafft-Ebing, R. von** (1939) *Psychopathia Sexualis*. Londres: William Heinemann (Medical Books), 1939.
- Kris, E.** (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*. Nueva York: Schoken, 1974.
- Lessing, G. E.** (1766) *Laocoonte. O sobre los límites de la pintura y la poesía*. México: Herder., 2014.
- Möbius, P. J.** (1902) *Über das Pathologische bei Nietzsche*. Wiesbaden: Bergmann, 1902.
- Molina, Ó.** (2012) "De Sacralización: los objetos sacros a través del tiempo. El caso de la cruz atrial de Santiago Atzacolco". *Tesis doctoral*. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México.
- _ (2018) "Hurgando interiores: Vladý y la Capilla freudiana. Un acercamiento iconológico", en *Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. 90 aniversario. Vladý la Revolución en el muralismo*. México, SCHP, pp. 294-350, 2018.
- Moll, A. (1897) *Untersuchungen über die libido sexualis*. Erster und Zweiter Band. Berlín: Fischer's Medcin. Buchhandlung, 1898.
- _ (1908) *Das Sexualleben des Kindes*. Leipzig: Verlag von F. C. W. Vogel, 1908.
- Negrete, F.** (2021) *The Aesthetic Clinic. Feminine Sublimation in Contemporary Writing, Psychoanalysis, and Art*. State University of New York Press, 2021.
- Nunberg, H. & Federn, E.** (eds.) (1962) *Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society. Volume I: 1906-1908*. Nueva York: International Universities Press, 1962.
- Prinzhorn, H.** (1922) *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. España: Cátedra, 2021.
- Remírez, A., & Betanzos, E.** (2022) "Vladý, el pintor rebelde". *Universita Ciencia*, Año 10, núm. 28, pp. 143-157, may-ago 2022.
- Rank, O.** (1932) *Art and Artist. Creative urge and personality development*. EUA: Norton, 1989.
- Rens, J.-G.** (2005) *De la Revolución al Renacimiento*. México: Siglo XXI, 2005.
- Rolnik, S.** (2001) *¿El arte cura?* Barcelona: MACBA, 2001.
- Sachs, H.** (1942) *The Creative Unconscious*. Cambridge: Sci-Art, 1942.
- Sulloway, F. J.** (1979) *Freud, Biologist of the Mind. Beyond the psychoanalytic legend*. EUA: Basic Books, 1979.
- Torre, R. de la** (1982) *Un nuevo muralismo*. México: Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1982.
- Valéry, P.** (1958) "El infinito estético", en: Valéry, P. (2018) *La invención estética*. Madrid: Casimiro, 2018.
- Vázquez, S. N.** (2018) "Vladý: Tríptico Trotskiano; un análisis iconográfico". Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México, 2018.
- _ (2020) "Vladý: El Triunfo de Eros y el Fuego Alquímico de la Revolución". *Tesis de Maestría*. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México, 2020.
- Vladý** (1996) *Abrir los ojos para soñar*. México, Siglo XXI y UNAM, 1996.
- _ (2011) *Las revoluciones y los elementos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Wagner, R.** (1849) "The Art-Work of the Future", en Wagner, R. (1964) *On Music and Drama*. EUA: Da Capo, 1964.
- _ (1850-1851) "Opera and Drama", en Wagner, R. (1964) *On Music and Drama*. EUA: Da Capo, 1964.
- _ (1860) "Zukunftsmusik", en Wagner, R. (1964) *On Music and Drama*. EUA: Da Capo, 1964.

FUENTES AUDIOVISUALES

Riley, L. (directora) (2005) *Vladý*. Documental producido por Canal 22, México, 2005.