

Solidaridad, dolor y resistencia: el mural de Sofía Bassi y sus colegas rupturistas tras las rejas*

Solidarity, pain and resistance: the mural by Sofía Bassi and her fellow activists behind bars

DINA COMISARENCO MIRKIN¹

Resumen

El texto analiza el mural creado en la cárcel de Acapulco (México) por la pintora surrealista Sofía Bassi, con la colaboración solidaria de sus colegas del movimiento La Ruptura: Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Rafael Coronel y Francisco Corzas. El trabajo comienza con un breve recuento de la vida de la artista y su trágico desenlace a partir del asesinato de su yerno —del que se auto-culpó, aunque alegando siempre que fue un accidente. Posteriormente se realiza un minucioso análisis iconográfico de cada una de las secciones del mural, con especial atención a las temáticas particulares y comunes, así como a la utilización de referencias artísticas intertextuales, y a la incorporación de retratos y autorretratos, especialmente de la misma Bassi y de su hija Claire. Se presta especial atención a la sección titulada *La calumnia*, creada por Bassi, contextualizando la obra a partir de fuentes pictóricas y filosóficas, y principalmente de la extraordinaria defensa de su hija durante todo el proceso. Finalmente se reflexiona sobre el arte como forma de superación del do-

lor, la denuncia y la resistencia colectiva, así como sobre la importancia del mural colectivo en la historia del arte mexicano, tanto por su potente denuncia en contra de los abusos de poder y de la fragilidad de la justicia en México de los años sesenta, así como por su defensa de los derechos humanos en general, y de las mujeres en particular.

Palabras clave • arte carcelario, denuncia, estudios de género, muralismo, resistencia, Sofía Bassi

Abstract

The text analyzes the mural created in the Acapulco prison by the Surrealist painter Sofía Bassi, with the supportive collaboration of her colleagues from La Ruptura movement: Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Rafael Coronel, and Francisco Corzas. The paper begins with a summary of the life of the artist and of her tragic fate following the murder of her son-in-law, for which she took responsibility, but always claiming it

¹ DINA COMISARENCO MIRKIN | Doctora en Historia del Arte; especialista en arte mexicano del siglo XX, estudios de género y muralismo. Instituto de Bellas Artes y Literatura • <https://orcid.org/0000-0002-7089-0657> • dina.comisarenco@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 26 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 15 de abril de 2026.

* Quiero agradecer al fotógrafo Marco Pacheco por introducirme al mural colectivo de Sofía Bassi y sus colegas artistas, y a la Fundación Sofía Bassi por compartir de manera tan generosa las fotografías incluidas en el presente artículo.

Citar este artículo como: COMISARENCO MIRKIN, D. (2026). Solidaridad, dolor y resistencia: el mural de Sofía Bassi y sus colegas rupturistas tras las rejas. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 92-103. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2426

was an accident. It then offers a detailed iconographic analysis of each of the mural's sections, paying particular attention to their individual and shared themes, the use of intertextual artistic references, and the inclusion of portraits and self-portraits, especially of Bassi herself and her daughter Claire. Special attention is given to the section entitled *La calumnia*, created by Bassi, contextualizing the work with the artist's pictorial and philosophical sources, and above all highlighting her extraordinary defense of her daughter throughout the process. Finally, the text reflects on art as a means of overcoming pain, protesting, and social resistance, as well as on the importance of the collective mural in the history of Mexican art, both for its powerful denunciation of the abuses of power and the fragility of justice in 1960s Mexico, and for its defense of human rights in general, and of women's rights in particular.

Keywords • prison art, protest, gender studies, muralism, resistance, Sofía Bassi

Sólo los grandes artistas como Sofía se superan en el dolor de la cárcel.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Introducción

En 1969, un grupo de artistas asociados con el movimiento actualmente conocido como La Ruptura —Alberto Gironella (1929-1999), José Luis Cuevas (1934-2017), Rafael Coronel (1932-2019) y Francisco Corzas (1936-1983)—, junto con la pintora surrealista Sofía Bassi (1913-1998), realizaron un mural colectivo (figura 1) en la celda de la cárcel de Acapulco (México), donde la artista se hallaba prisionera desde hacía alrededor de un año.

En la historia de la pintura mexicana, fueron varios los artistas, que privados de su libertad, continuaron creando obras sobresalientes en el encierro. Por ejemplo, el mural *La piedad en el desierto* (1942) de Manuel



Figura 1 | Sofía Bassi frente al mural de su celda, 1969. Foto cortesía de la Fundación Sofía Bassi.

Rodríguez Lozano, la novela *El apando* (1969) de José Revueltas, y las numerosas pinturas realizadas durante sus encarcelamientos en Taxco (1930) y en Lecumberrri (1960-1964) de David Alfaro Siqueiros. Aunque inscrito en esta dramática pero también destacada tradición del arte carcelario, el mural colectivo a cinco manos de Bassi y sus compañeros rupturistas no ha recibido hasta la fecha la atención crítica que merece.

Las distintas partes del mural a cargo de cada uno de los miembros del grupo —*El suplicio* de Gironella, *La justicia* de Cuevas, *La jaula* de Coronel, *Un pintor protegiendo a su modelo* de Corzas, y *La calumnia* de Bassi— denuncian algunos de los abusos de autoridad en México durante la década de 1960. A través de las potentes imágenes, la obra trasciende la situación carcelaria puntual por la que entonces atravesaba la artista, para generar reflexiones profundas en torno a la vulnerabilidad de la condición humana en relación con las arbitrariedades del poder, la opresión, y las limitaciones

de la justicia, que lamentablemente continúan siendo problemáticas contemporáneas.

Sofía Bassi

La artista nació en Ciudad Mendoza, Veracruz (México), bajo el nombre de Sofía Celorio Mendoza. Muy joven se casó con el aristócrata belga Hadelin Diericx y tuvo dos hijos: Hadelin y Claire Diericx. Después se divorció y contrajo segundas nupcias con el doctor Jean Franco Bassi, con quien procreó a Franco, su tercer hijo. De Jean Franco adoptó el apellido Bassi con el que es conocida en el mundo del arte.

Admirada por su belleza y espiritualidad, y miembro de la alta sociedad mexicana, Bassi estudió filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México durante dos años, pero finalmente se dedicó a la producción artística a través de la literatura y la pintura. Entre los textos de su autoría se encuentran *El color del aire* (firmado con el seudónimo de María Sacramento); *El hombre leyenda*; *Siete cuentos inciertos*; *Bassi... prohibido pronunciar su nombre* (fig. 2), sobre su experiencia en la cárcel (este texto será citado aquí varias veces), y una autobiografía novelada sobre su vida artística, pensada para publicarse como el segundo tomo de la obra anterior, pero que aún permanece inédita.

A los cincuenta años, en plena madurez, Bassi descubrió el surrealismo y de forma autodidacta comenzó a pintar (fig. 3). En 1964 realizó su primera exposición individual; al año siguiente lo hizo en la Galería Plástica de México, y posteriormente continuó exponiendo en galerías y museos nacionales e internacionales de gran prestigio como la Lys Gallery (Nueva York), La Maison de L'Amérique Latine (París), el Museo Selma Lagerlöf (Estocolmo), el Museo de Arte de Tel Aviv y la Galería de la Presidencia de la República (Ciudad de México).

En 1968, en medio de su ascendente carrera, Bassi, quien hasta ese momento había vivido una vida acomodada y exitosa en el seno de la alta sociedad mexicana, se entregó a la policía de Acapulco culpándose por el asesinato del conde Cesare D'Acquarone, esposo de su hija Claire. Aunque la artista siempre sostuvo que la muerte de su yerno había sido un trágico accidente, ya que, afirmaba, la pistola se había disparado sola y en ráfaga—, Bassi fue encarcelada y finalmente juzgada como culpable.

El accidente

Cuando Bassi se entregó a las autoridades (fig. 4), en la prensa surgieron varias hipótesis sobre lo que real-

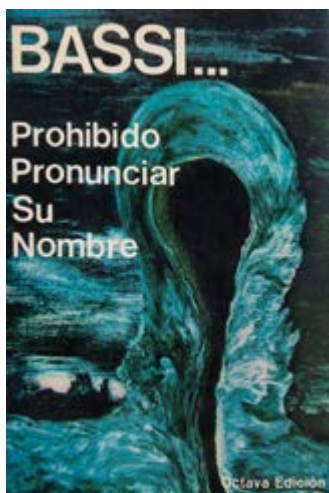


Figura 2 | Portada del libro *Bassi... Prohibido pronunciar su nombre*, 1978.



Figura 3 | Sofía Bassi pintando una obra en su ballete. Foto cortesía de la Fundación Sofía Bassi.



Figura 4 | Sofía Bassi tras las rejas. Foto cortesía de la Fundación Sofía Bassi.

mente había ocurrido, basadas principalmente en lo que la misma artista refería como calumnias que, según su punto de vista, fueron originadas por el abogado que durante todo el proceso se mostró en su contra y particularmente en contra de su hija Claire. En su autobiografía, Bassi se refiere a dicho abogado litigante de la familia del conde como “Averno,” y lo caracterizaba precisamente como “el calumniador” (Bassi, 1978: 97). Recordemos que en la mitología clásica, el averno corresponde al concepto de inframundo o infierno, que es lo que Bassi sufrió en aquel entonces a raíz del accidente y que *la calumnia* es precisamente el título de la sección del ciclo mural realizada por la artista.

Entre dichas hipótesis, una muy frecuente y que a Bassi preocupaba mucho, era la posibilidad de que hubiera sido Claire quien realmente hubiera accionado el gatillo de la pistola que acabó con la vida de su esposo. En su texto, Bassi se refirió a su yerno como “un don Juan incorregible” (Bassi, 1978: 98); también existía el rumor de que ejercía violencia doméstica en contra de su esposa. Se especuló que aquel fatídico día, Claire había descubierto al conde abusando de su hermano menor. Aunque Bassi siempre defendió la versión del accidente que ella cometió de forma inintencional, estos rumores ponen de manifiesto los contextos de opresión y de violencia que todavía sufren muchas mujeres y niños y que, en aquella época, resultaba impensable denunciar y perseguir judicialmente.

Un tiempo después, Claire intentó suicidarse, y se cree que en ese momento habría dejado una nota en la que se confesaba como la verdadera autora del asesinato del conde. Sin embargo, en esa oportunidad, Claire sobrevivió, aunque perdió la vista, y dicha nota desapareció. Bassi continuó en la cárcel y siempre sostuvo la versión de que la muerte del conde se había tratado de un accidente por su parte y que ningún miembro de la familia —y mucho menos Claire— había estado implicado directamente en el dramático suceso.

La artista creyó que su convicción sobre su propia inocencia encontraría eco en la justicia mexicana, pero varios factores se concatenaron en su contra, especialmente a raíz del contexto histórico de 1968, cuando por las Olimpiadas, los ojos del mundo estaban pue-

tos en el país, situación a la que se sumaron prejuicios de clase tanto a favor como en contra de los implicados, y puntualmente, por la participación de “Averno,” quien contribuyó decisivamente a la condena de la artista. Bassi fue declarada culpable y sentenciada a cumplir once años de cárcel. Sin embargo, tras cinco años de encierro, y a raíz de los cambios de gobierno en el país y de las autoridades judiciales en Acapulco, así como a la presión ejercida por sus amigos artistas e intelectuales, y por los medios de comunicación (que de forma paulatina comenzaron a apoyar su causa), Bassi fue liberada en 1972.

Si bien en la actualidad resulta imposible determinar lo ocurrido con absoluta certeza, esta dramática historia, que resuena con temas de violencia de género y de abusos sexuales de menores, refleja la desesperación y el impulso de muchas mujeres para actuar en contra de sus agresores, tanto en defensa de sus propias vidas como de las de sus hijas e hijos o hermanos, frente a un sistema judicial patriarcal que a lo largo de la historia no ha hecho lo suficiente para prevenir, investigar y sancionar las graves violencias ejercidas en contra del género femenino y de las y los niños.

En la cárcel (E.L.C.)

En la cárcel, Bassi —apodada por Carlos Denegri, su amigo y periodista del diario *Excélsior* como “la dama blanca” (Bassi, 1978: 82) porque siempre se vestía con este color para simbolizar su inocencia— recibió, como regalo de su amigo, el artista Alberto Gironella, el libro de Paul Eluard, *La pasión de pintar* (1936). Desde ese momento recuperó su propio fervor por la pintura. Escribió entonces que “el deseo de crear se apoderó de [...ella] con dimensiones insospechadas, pues de ahí en adelante nada [... la] detendría [... pues la] pintura era un elixir que [... ella] querría apurar hasta el fondo de [... su] vocación, para no [...morirse]” (Bassi, 1978: 65).

También vale la pena recordar que, en palabras de la artista, sus series *Cristos*, *Cajas del tiempo*, *Quijotes*, *Caracoles* y *Mutantes*, tienen las iniciales “E.L.C.” jun-

to a su firma, indicando que fueron hechas “en la cárcel”. Bassi escribió que dichas obras se caracterizaban por representar sus sueños “*poéticos, fantásticos, cósmicos*”, y que, para hacerlos,

Ubicaba las figuras sobre brumas de irrealidad; paisajes flotantes entre la tierra y el cielo; personajes esfumados, también volando como nubes [...]. Trazaba perfiles femeninos que sin proponérmelo resultaban parecidos a Claire, a mi esposo, a mí misma; rostros angustiados por la tragedia enorme que vivíamos (Bassi, 1978: 92).

En prisión, Bassi realizó el mural que aquí nos ocupa —muy relacionado con su hija Claire—, y otro en la Preparatoria Dos de Acapulco titulado *Primero mi patria, luego mi vida* (1970), dedicado a Vicente Guerrero, héroe de la Independencia mexicana. Este mural —en el que también incluye un rostro que recuerda al de su hija— fue trasladado a la técnica del mosaico veneciano por artesanos que dirigió desde su celda. En prisión recibió la comisión de realizar pinturas para la filmación de la película *Trampa para una niña* (1969), dirigida por Ismael Rodríguez, y para la escenografía de la obra teatral *Adriano VII* (1970), escrita por Peter Luke y dirigida por Ignacio Retes.

Otro hito fundamental en su carrera artística en prisión fue la exposición de las obras que produjo durante sus dos primeros años de encierro en el Club de Periodistas de la ciudad de México en 1970. Bassi escribió que, para la muestra, los organizadores

hicieron una reproducción de mi celda, incluyendo el mural, con una fidelidad extraordinaria. La puerta estaba allí, idéntica; por ella transitaba el público que iba a ver la exposición. Un fotomural con mi rostro, en blanco y negro, hacía también acto de presencia. El licenciado Israel Noguera Otero me había concedido permiso de pronunciar una conferencia telefónica desde el interior de la cárcel. Mi voz sería escuchada en el Club de Periodistas, amplificada por los magnavoces que distribuyeron estratégicamente en el auditorio (Bassi, 1978: 155).

La exposición se acompañó con un programa de conferencias sobre la pintura de la artista a cargo del escritor Salvador Elizondo, y los artistas David Alfaro Siqueiros, Roberto Páramo, José Luis Cuevas y Alberto Gironella.

Otro momento importante en la vida carcelaria de la artista fue la filmación del documental *Bassi en la cárcel*, dirigido por los norteamericanos Jeff y Carlos Penichet, por el que en 1972 obtuvieron un premio cinematográfico.

En prisión, Bassi realizó una importante labor social, especialmente dirigida a los hijos pequeños de las presas, que gracias a su intervención y apoyo económico pudieron continuar con su educación mientras sus madres cumplían sus condenas. También hizo el pago de fianzas, medicinas y alimentos para los reclusos enfermos, así como gastos de nacimientos, bautizos y entierros de algunos de sus parientes; apoyó la construcción de una nueva enfermería y llegó a comprar pipas de agua cuando ésta escaseaba en la abrasadora cárcel de Acapulco (Bassi, 1978: 84-85, 93 y 110).

El mural a cinco manos

La obra (fig. 5) fue creada por Bassi y sus amigos y colegas en dos paredes de la pequeña celda de la prisión de Acapulco donde la artista estaba reclusa. Se llevó a cabo en dos etapas. La primera contó con la participación de Gironella, Cuevas y Bassi, y se concluyó en cerca de diez horas de trabajo, cubriendo una superficie de ocho metros cuadrados que previamente habían enjarrado algunos de los reclusos. En la segunda etapa se incorporaron los otros dos destacados pintores: Coronel y Corzas, quienes pintaron dentro de la misma celda en la segunda pared contigua a la primera y de dimensiones un poco más reducidas.

Bassi recordaba que, cuando terminaron el trabajo de la primera etapa, en la prisión reinaba un ambiente festivo, pues —en sus propias palabras— algunos de los internos que participaron en la preparación de las paredes pedían como recuerdo “¡Un pincel, un pincel [...]!”; un grupo de ocho niños coreaba “¡Sofía, Sofía,

ra, ra, ra [...]!” (Bassi, 1978: 126) pese a la tácita prohibición carcelaria de pronunciar el nombre de la artista. Esta consigna tácita dio origen al título de su autobiografía.

Bassi caracterizó la temática del mural colectivo refiriéndose a cada una de sus secciones con las siguientes palabras:

Alberto Gironella había pintado la maledicencia titulado su obra *El Suplicio*, tema inspirado en el martirio chino Leng Che [sic] mediante el cual a una persona se le van desgarrando lentamente sus órganos, uno por uno. A la izquierda pintó al Niño de Vallecas, de Velázquez. José Luis Cuevas pintó *La Justicia* simboli-

zándola con figuras quijotescas donde sobresalía una que era su propio rostro. La mano derecha de la figura principal señalaba la puerta, como diciendo: *¡si existe la justicia, saldrás por ahí!* Su autorretrato lo tuvo que pintar con el pincel atado a un palo de escoba, para alcanzar la terminal del muro, que llegaba hasta las vigas de la celda. Yo pinté *La Calumnia*, porque era el tema que más me llegaba al alma en aquellos días amargos en que *Averno* volcaba todo su veneno para que mi asunto se complicara. Los tres estábamos rendidos de cansancio pero felices por haber concluido en una sola jornada aquel mural que tanto significaba para mí [...]. Más tarde llegarían otros dos pintores, también muy importantes, Rafael Coronel y Francis-



Figura 5 | Sofía Bassi, *La calumnia*, en colaboración con Alberto Gironella, *El suplicio*; José Luis Cuevas, *La justicia*; Rafael Coronel, *La jaula*, y Francisco Corzas, *Un pintor protegiendo a su modelo*, 1969. Originalmente ubicada en la Cárcel Municipal de Acapulco, actualmente se exhibe en el auditorio Juan Álvarez del Palacio Municipal de Acapulco. Foto cortesía de la Fundación Sofía Bassi.

co Corzas, a continuarlo en otro muro del diminuto cuarto. Coronel denominó su pintura *La Jaula* y Corzas llamó a la suya *Un pintor protegiendo a su modelo* (Bassi, 1978: 126-127).

Cuando las autoridades concluyeron que Bassi había cometido un homicidio voluntario, la sentenciaron a cumplir once años y seis meses de cárcel. La indignación entre los intelectuales, los artistas y la prensa se multiplicó, pues consideraban que el veredicto y la sentencia eran un atropello en contra de la justicia. Los coautores del mural acordaron entonces modificarlo en señal de protesta. Recordaba Bassi dicha decisión con las siguientes palabras:

—Yo pintaré *La injusticia* sobre las figuras en que caractericé *La justicia* —dijo José Luis.

—Y yo amplificaré *El suplicio*; lo haré grande, enorme, hasta donde el techo lo permita —gritaba Gironella—; lo pintaré más trágico, más aberrante...

—¡Tú, Sofía, repintarás *La calumnia* con más profundo dramatismo!

—Pintaremos de negro las puertas de tu celda —dijo José Luis—, y una mano con el índice apuntando hacia ella señalará la libertad (Bassi, 1978: 131).

Estas modificaciones no se llevaron a cabo, y por fortuna, cuando la antigua cárcel fue demolida, la celda de Bassi y el mural sobrevivieron. En 1970, el escritor Agustín Yáñez, entonces secretario de Educación Pública, ordenó la restauración del mural —en palabras de la especialista y nuera de la artista María Teresa Trouyet, “una obra invaluable de la plástica mexicana” (Trouyet, 2023: 87)— y su posterior colocación en el nuevo Palacio Municipal, erigido en el predio donde antes había estado la cárcel.

La iconografía del mural

Para analizar la obra no seguiremos el orden de realización de cada una pared de la celda, sino que atenderemos más bien a las dos temáticas principales que se

desarrollaron en las distintas secciones de ambas paredes: por una parte, el tema de la justicia y de la protección; por la otra, el dolor causado por la calumnia y la privación de la libertad.

En el primer grupo consideraremos las secciones *La justicia* de Cuevas y *El pintor protegiendo a su modelo* de Corzas. En ambas obras, los autores se concentraron en la representación de valores positivos relacionados con la esperanza sobre el amparo de los derechos, la integridad y el resguardo de las personas. En el segundo grupo analizaremos *El suplicio* de Gironella, *La jaula* de Coronel, y *La calumnia* de Bassi, pues los autores hacen referencia al sufrimiento extremo de la tortura física (que también actúa como metáfora de la psicológica), la privación de la libertad y las acusaciones falsas que dañan la reputación de las personas y que pueden tener consecuencias muy graves, como las ocasionadas a la familia Bassi a partir del encarcelamiento y condena de la artista.

La justicia y la protección

La justicia de Cuevas

Cuevas representó una alegoría de la justicia personificada como una figura sedente monumental, con los pies descalzos que la conectan con la figura yacente de la sección contigua de Bassi, donde la artista representó a *La calumnia*, intentando abrazar al policía, representado de espaldas y ubicado en medio de la composición, con su característico uniforme y gorras azules.

La justicia de Cuevas recuerda algunas de las representaciones de Temis, la diosa griega preolímpica de la justicia, pero en lugar de sus atributos iconográficos característicos, como la espada de la ley, la balanza de la equidad y los ojos vendados en señal de imparcialidad, simplemente señala hacia la puerta. En palabras de Cuevas, por tratarse de un elemento simbólico muy significativo en el ciclo mural, pues era “la puerta por la que había entrado [Bassi] para ser encarcelada y la por la que todos aquellos que la queríamos [esperábamos que saliera]” (Cuevas, en Lieberman, 2009).

El rostro misterioso que se asoma en la falda de la

figura recuerda al de las esfinges de las mitologías de la Antigüedad, quienes, como guardianes de lo sagrado y por su asociación con el orden de la autoridad, especialmente con la faraónica, están vinculadas con el sentido de la justicia y de la protección divina.

Posiblemente Cuevas haya tenido presente los murales de José Clemente Orozco en la Corte Suprema de Justicia de la Ciudad de México, en los que el artista, admirado por la mayoría de los pintores de la generación de la Ruptura, si bien criticaba fuertemente a la justicia humana (personificada como una mujer completamente indiferente a la corrupción de los funcionarios que la rodean), en sus imágenes dejaba claro que, sin embargo, creía en un principio universal y trascendente de la justicia metafísica o divina.

Detrás de la monumental figura alegórica se reconoce otra con los rasgos del artista, quien se autorretrató en la penumbra, en espera atenta al desarrollo de los hechos. Cuando fue dictada la sentencia en contra de Bassi, Cuevas expresó —como se menciona antes— que repintaría su alegoría de la justicia como la de la injusticia.

Un pintor protegiendo a su modelo de Corzas

La sección del mural realizada por Corzas, donde el pintor muy probablemente se autorretrató con su caballete, pinturas y pincel en mano, y mirando de frente al espectador, presenta significativas correspondencias con el *Autorretrato en el taller* (1790-1795) de Francisco de Goya (1746-1828), a quien Corzas admiraba. Cabe destacar el hecho de que, en ambos casos, los pintores quedan a la sombra, contrastando así con la luminosidad de sus modelos.

La figura retratada en el primer plano, con un translúcido vestido blanco y rizado cabello negro partido al medio recuerdan la imagen de la Duquesa de Alba, retratada frecuentemente por Goya en varios óleos, grabados y dibujos, y a la misma Bassi, quien, como señalamos más arriba, siempre se vestía de blanco.

Si bien Goya fue un destacado pintor de cámara de la realeza española, sus famosos retratos de la Duquesa de Alba —*La maja desnuda* y *La maja vestida*— oca-

sionaron no sólo que sus contemporáneos cuestionaran la moral de la duquesa, sino que también el mismo artista fuera juzgado por la Inquisición, situaciones que suman elementos contextuales que enriquecen la posible interpretación de la obra en relación con la situación de vulnerabilidad en la que se encontraba Bassi, pese a su posición social privilegiada.

La temática del artista y su modelo también fue recurrente en la obra de otro destacado artista español, Pablo Picasso (1881-1973). En su caso, más como una reflexión del pintor sobre sí mismo, su estudio y el mundo exterior, donde el caballete aparece a menudo como símbolo de la separación o de la unión entre dichos dos mundos. En el mural de Corzas, el caballete marcaría la difusa relación entre el encierro de la cárcel y la libertad, con la que el artista estaba comprometido y por la cual intentaba proteger a su modelo, personificación alegórica de Bassi.

El dolor

La jaula de Coronel

Se trata de una obra que si bien en una primera aproximación parece compartir con muchas otras pinturas de Coronel una sugerente ambigüedad de símbolos y emociones, al haber sido pintada en el espacio de la cárcel, y tras un examen más detallado, se revela como una profunda reflexión sobre la vulnerabilidad de la condición humana sujeta a los deseos e intereses de quienes detentan el poder.

En el lado izquierdo de la composición se observa la jaula a la que alude el título, clara metáfora de la cárcel y que en la obra aparece colgada de forma inestable sobre una pared despostillada, símbolo de las precarias condiciones del edificio real de la cárcel de Acapulco. El fondo abstracto del mural, con sus colores cálidos y vibrantes, sugiere el calor extremo y asfixiante propios del lugar a los que Bassi refiere frecuentemente en su autobiografía. La jaula, pintada en una pared dentro de una de las celdas reales de la institución carcelaria, juega así con el concepto de la peligrosa porosidad que existe entre las dimensiones de la libertad y del encierro.

Además de la jaula se observa, del lado derecho, una figura masculina de gran tamaño, representada de perfil, suntuosamente vestida, con una túnica semejante a una toga y un exorbitante sombrero negro. Con su forma romboidal parece aludir a los birretes que son utilizados por magistrados, jueces y fiscales, relacionados todos con el ejercicio del poder judicial.

Este personaje sostiene en sus manos una cabeza femenina parecida a alguna de las máscaras frecuentes en la iconografía de Coronel, pero que en este caso, fue muy posiblemente utilizada por el artista como una representación simbólica de la misma Bassi, cuyo destino se encontraba entonces literalmente en las manos de un magistrado, capaz de ejercer todo su poder sobre la indefensa artista, dependiendo de los intereses políticos de personajes que tenían mucho que ganar o perder con su decisión, y completamente ajenos al sufrimiento que causaban en la artista y su familia.

El suplicio de Gironella

Gironella fue un artista con muchas afinidades con el movimiento surrealista. Encontró en el arte español —muy especialmente en el de Diego Velázquez (1599-1660)— los elementos necesarios para representar a la España de Felipe IV y la decadencia de la casa de Austria, con la promiscuidad y la corrupción que la caracterizaron como punto de partida para criticar mordazmente al poder en general. Se apropió de varios de los personajes del repertorio de Velázquez y, sin adoptar el realismo propio del artista español, se propuso revelar la irracionalidad y el sentido trágico de la vida a través de recursos como el *collage* de elementos cotidianos.

En *El suplicio*, Gironella representó el tema del martirio chino, Leng Tch'é o “muerte por mil cortes”, que el artista había conocido por una fotografía incluida en la novela *Farabeuf* (1965) de su amigo, el destacado escritor Salvador Elizondo, quien a su vez, había entrado en contacto con dicha imagen al leer *Las lágrimas de Eros* (1961), de George Bataille.

Gironella adoptó la imagen del suplicio chino en sus obras en reiteradas oportunidades, pero en el lugar del torturado de la fotografía solía ubicar a la reina Maria-

na de Austria, esposa de Felipe IV, madre y regente de su hijo, el enfermizo Carlos II, personajes recurrentes en la obra de Velázquez, explicitando así la continuidad que, con base en sus fuentes de inspiración antes citadas, existen entre la violencia, el erotismo y la decadencia de la corte española.

En el contexto del mural de Gironella, Mariana podría ser un *alter ego* de Claire, la hija de la artista, relacionada a través de su padre y de su esposo con la aristocracia europea contemporánea. El torturador evocaría al abogado apodado “Averno” en la obra autobiográfica de Bassi, quien, de acuerdo con la pintora, fue uno de los principales responsables en difundir la calumnia sobre la posible culpabilidad de su hija. Detrás de la imagen del suplicio se observa un ángel que parece tener una sola ala, quizás como metáfora de la imperfección y la soledad de la condición humana, y que también trae a la mente las palabras de Bassi, especialmente la sección de su autobiografía que tituló “Un arcángel llamado Claire”.

En el lado izquierdo del mural, Gironella representó a un personaje de nuevo inspirado por la obra de Velázquez: el así llamado Niño de Vallecas (c1638). El modelo original de dicha obra había sido Francisco Lezcano, un bufón del príncipe Baltasar Carlos (con quien Mariana estaba prometida antes de su repentina muerte). La función principal del bufón en la corte era la de entretener; según diagnósticos modernos, Lezcano padecía deficiencias intelectuales graves. En lugar de sostener el mazo de cartas propio de la obra de Velázquez, el personaje de Gironella sostiene en sus manos una cámara fotográfica. Podría simbolizar a la prensa de la época, que especialmente en la primera etapa de la dramática historia que condujo a Bassi a la cárcel, y con el afán de entretener al público, no tenía pruritos en difundir todo tipo de rumores y calumnias. Esta figura actúa como puente con la sección de la obra de Bassi.

La calumnia de Bassi

En la cárcel, Bassi recibió un libro como regalo de uno de sus amigos (en su texto se refiere a él como “el hom-

bre del bastón”) titulado *La calumnia, relación humana* (1968), del escritor Michel Adam. Sus conceptos, en palabras de la artista, “retrataban a ‘Averno’ en todas sus facetas” (Bassi, 1978: 65). El texto de Adam es sugerente, pues entre otras cosas, señala que el calumniador no se considera igual en términos éticos y morales que la persona a la que ataca y por la que siente envidia, aunque no quiera admitirlo. Por eso, para compensar esa carencia, intenta perjudicar a quien percibe superior. Su objetivo es rebajarle y privarle de la capacidad de elegir y pensar, sentimientos con los que Bassi debió sentirse identificada en aquellos dramáticos momentos cuando, además de la tragedia ocurrida, ella y su familia debieron enfrentar todo tipo de ataques e intentos de difamación ocasionados, en parte, por resentimientos sociales del tipo que describe Adam.

En medio de la desesperación que transmiten las manchas de color de la sección del mural de Bassi se asoma un rostro que, por su parecido con el autorretrato realizado por la artista en 1966 (fig. 6), podría tratarse de su propio rostro, presenciando impotente lo que le ocurre a ella y a su familia, no sólo por el accidente sino también, desde su punto de vista, por culpa de “Averno”, quien, como señalamos, podría estar representado arriba, en la sección de Gironella, torturando a su víctima, así como por la falta de imparcialidad de la justicia.

La calumnia de Bassi se inscribe dentro de una larga y significativa genealogía de artistas que, como ella, habían sido objeto de dolorosas situaciones de difamación y sufrimiento. Uno de los ejemplos más famosos es el del pintor griego Apeles (352 a.C.-308 a.C.), el artista oficial de Alejandro Magno, quien fue acusado por su rival Antifilo de haber ayudado a Teodoto de Etolia a promover una revuelta en Tiro en contra del rey Tolomeo IV Filopato. Según la leyenda, a raíz de esta calumnia, Apeles estuvo a punto de ser ejecutado, pero su inocencia se descubrió a tiempo y se salvó.

Esta experiencia inspiró al artista a realizar una pintura que lamentablemente, como todas sus obras, no se ha conservado, pero que dio lugar a detalladas descripciones literarias, como la realizada por Luciano de Samósata (siglo II) en el texto *La calumnia*, y por León

Battista Alberti (1404-1472) en un fragmento de su tratado *De Pictura* (1435-1436) que, a su vez, dieron origen a nuevas obras pictóricas, particularmente la titulada *La calumnia de Apeles* (1495) de Sandro Botticelli (1445-1510) (fig. 7). Vale la pena señalar que fue reproducida en el libro de Adam cuya lectura, como mencionamos, influyó fuertemente en Bassi y que, gracias a dicha reproducción, debía estar muy presente en su mente.

El tema de la calumnia había sido retomado por el artista italiano no solo como un homenaje a su predecesor de la Antigüedad, Apeles, sino también como una forma de denuncia contemporánea sobre las calumnias sufridas en su propia contra ante su mecenas más importante, Piero di Cosimo de Médici. En la pintura de Botticelli, todas las figuras alegóricas mencionadas por Luciano fueron incluidas: el rey Midas de Frigia representado como el Juez Malo, quien se encuentra ro-



Figura 6 | Sofía Bassi, *Autorretrato*, óleo / masonite, 61 × 41 cm, 1966. Foto cortesía de la Fundación Sofía Bassi.

deado por la Sospecha y la Ignorancia, que susurran malos consejos en sus orejas de asno; la Envidia, figura masculina con hábito de monje, conduce a la Calumnia —la joven a la que están adornando los cabellos la Envidia y el Fraude, mientras porta una antorcha en representación del rumor— y quien arrastra a la Víctima, un hombre prácticamente desnudo que pide clemencia, seguidos por la Penitencia, vestida de negro, y La Verdad, una figura también desnuda como símbolo de que no tiene nada que ocultar, y que señala al cielo con el dedo.

En su obra autobiográfica, Bassi refiere un diálogo entre su primer esposo, Hadelin Diericx, y su suegra. Hablan de “Averno” y de las calumnias que propagó en México y en Italia: “ese individuo sin entrañas hizo publicar en inserción pagada una noticia en contra de Claire y Sofía en un periódico de Acapulco y se lo llevó a Madelaine [la madre del Conde] diciéndole que era la opinión de toda la prensa mexicana” (Bassi, 1978: 101).

En el capítulo titulado “Un arcángel llamado Claire”, Bassi refiere cómo Averno “la acechaba como perro de presa, abordándola constantemente con interrogatorios molestos que no tenían razón de ser. Su insidia era tan insolente y devastadora [...]” que la familia decidió alejarla por un tiempo de Acapulco (Bassi, 1978: 102). A continuación, Bassi describe el intento de sui-

cidio de su hija, y la ceguera que la aquejó desde ese momento. Bassi narra este episodio con emoción y lo califica como el “sacrificio” que su hija estuvo a punto de cometer para salvarla, aunque, como también señalamos, quizás la verdadera historia fuera exactamente la contraria.

Estos pasajes, a la luz de la teoría referida sobre la posible decisión de Bassi de auto-culparse para proteger a su hija, cuyo nombre y libertad peligraban por la intervención de “Averno,” ofrecen una clave importante para interpretar la sección mural de la artista titulada precisamente *La calumnia* en relación con Claire. Resulta fácil observar que la figura principal del mural de Bassi, como muchas de las pinturas de la artista, especialmente las realizadas en la cárcel, tienen rasgos que claramente recuerdan a los de su hija. Su torso desnudo, yacente, flotando en lo que parece ser una dramática caída en el mismo infierno —literalmente el reino de “Averno,” que “constantemente la acechaba”— traen a la mente las figuras de las alegorías de La Víctima y de La Verdad de la pintura de Botticelli.

La máscara que se encuentra cerca del rostro de la figura yacente podría aludir a la calumnia de la que Claire era objeto a los ojos de Bassi, porque una máscara puede ocultar la verdad y también proyectar una imagen falsa que la desfigura. Resulta interesante señalar además que, en el lado izquierdo del segundo mural que Bassi realizó en la cárcel —*Primero mi patria luego mi vida*— hay una figura de cabellos rubios con máscara (fig. 8) parecida a la de *La calumnia* —es decir, a Claire. Se encuentra rodeada por formas ondulantes de distintos colores como las del mural, pero aquí claramente caracterizadas como serpientes, reconocidas universalmente como símbolos del mal, el engaño y el pecado, asociadas con la calumnia en contra de su hija Claire.

Regresando al libro de Adam, vale la pena recordar que para el autor, el calumniador recurre a dos estrategias: manipular el lenguaje y utilizar principios morales como telón de fondo. Estos principios le ayudan a establecer un orden que, en realidad, es inmoral. Su intención es que la víctima pierda todo valor moral y acabe desesperada. La relación entre el calumniador y



Figura 7 | Sandro Botticelli, *La calumnia de Apeles*, temple / tabla, 62 × 91 cm, 1495. Galería Uffizi, Florencia, Italia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_La_calumnia_de_Apeles.jpg

la víctima es completamente desigual: inventa y propaga la calumnia sin que la víctima pueda defenderse. Así logra restringir el público de la víctima y eliminar su prestigio social. Pretende degradarla ante los demás y hacer que experimente impotencia. En definitiva, dice Adam, busca su completo aislamiento, una especie de cuarentena social, su anulación y locura, sentimientos que también encontraron un eco profundo en Bassi, y seguramente en su propia interpretación de las causas del intento de suicidio de su hija Claire.

Reflexiones finales

El encarcelamiento de Bassi, en medio de las sospechas de violencia doméstica cometidas en contra de su hija mayor y del probable abuso sexual perpetuado en contra de su hijo menor ponen de relieve graves problemas sociales que dejan al descubierto el desasosiego que experimentan muchas mujeres, independientemente de su clase social, frente a la indiferencia del sistema judicial, impulsándolas a actuar por su cuenta en defensa de sus propias vidas y/o las de sus seres queridos. En este caso en particular, el dramático accidente y el consiguiente encarcelamiento de Bassi dio lugar a la creación de un mural colectivo por parte de varios artistas destacados que, de forma solidaria con la artista, decidieron denunciar y resistir lo que a sus ojos implicaban las peligrosas limitaciones de la impartición de la justicia en aquel entonces.

El mural colectivo, además de las temáticas seleccionadas por los artistas, encontró unidad a través de la estrategia creativa de los cinco autores al incorporar en cada una de sus obras variadas referencias intertextuales: *La calumnia de Apeles* (1495) de Sandro Botticelli, *Las meninas* (1656) de Diego de Velázquez, los mu-

rales de la Corte Suprema de Justicia (1941) de José Clemente Orozco, obras literarias como *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, y filosóficas como *La calumnia, relación humana* (1968) de Michel Adam.

Es importante mencionar que en las distintas secciones, la y los artistas incluyeron retratos —principalmente de Bassi, Claire y “Averno”— y autorretratos que complementan las reflexiones más o menos abstractas sobre las principales temáticas en relación con el dolor, la cárcel y la justicia, con algunas de las y los actores principales del drama que Bassi, su familia y amigos vivieron durante aquellos años, otorgando al mural una dimensión afectiva significativa y conmovedora.

El original mural, creado por artistas rupturistas y surrealistas tras las rejas revela el enorme poder del arte, no sólo para superar el dolor a nivel individual, sino también para contribuir a las grandes reflexiones éticas del humanismo en relación con los derechos humanos en general, y con los de las mujeres en particular, constituyendo una potente denuncia en contra de los abusos del poder en sus distintas formas y del dolor que pueden causar en la sociedad en su conjunto.

Bibliografía

- Adam, M. (1968). *La calumnia, relación humana*. México: Siglo XXI Editores.
- Bassi, S. (1978). *Bassi... Prohibido pronunciar su nombre*. México: Imprenta Venecia.
- Liberman, J. y H. Cedrun (2009). *Acapulco 68*. <https://www.youtube.com/watch?v=o5cwvpdqBms>. Consultado el 17 de diciembre de 2025.
- Sofía Bassi. *Los continentes del sueño*. México: Imprenta Venecia, 1988.
- Trouyet, M.T. (2024). *Sofía Bassi. Portales a otros mundos*. México: Fundación Sofía Bassi.