

Los desmembrados¹

IDALIA SAUTTO

Cuando nos acercamos a la obra “El desmembrado” de Orozco, siempre hay una suerte de desfallecimiento de las palabras ante ella; algo del orden de lo oscuro, que no nos permite acercarnos, como si ésta no perteneciera a lo lumínico. Este lado sombrío se abre aún más en los cuerpos desfigurados que componen esa parte de la obra de Orozco, perteneciente a un mundo depredado; así también, los pocos rostros que podemos ver, se nos revelan de pronto como en el límite —que los romanos llamaron “Limes” y que denotaba sí, la frontera, pero también, aquel “otro lado” que se asomaba penosamente detrás de lo revelado presagiando el orden de lo no-sabido— en ese punto neutro donde se produce el horror.

“El desmembrado” —óleo de piroxilina sobre masonite fechado en 1947, que se encuentra en el Museo Nacional de Arte— fue una obra realizada dentro de la serie de pinturas “Los teules” para la exposición que se montó en El Colegio Nacional con el tema de la Conquista de México, descrita por Justino Fernández como: “la impresión de un inmenso dolor humano, pues en efecto, es el dolor, y el horror de un lado y del otro [...] nunca se había pintado o hablado así de la conquista”.²

En “Los teules”, Orozco hace una clara referencia a la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, en donde se narra cómo fue que los indígenas comenzaron a llamar a los españoles “teules”:

E viendo cosas tan maravillosas e de tanto peso para ellos dixeron que no osaron azer aquello ombres umanos, sino teules, que así llamavan a sus ídolos en que adoran; e a esta causa desde allí adelante nos llamaron teules, qu'es como he dicho, o dioses o demonios; y quando dixere en esta relación teules en cosas que an de ser mentadas nuestras personas, sepan que se dize por nosotros.³

Así fue cómo el nombre de “teules” fue adoptado por todas las comunidades de indígenas con las que tuvieron relación los conquistadores; y en especial, fue

¹ Artículo publicado en Catálogo de la exposición “Los desmembrados según Orozco, por Roberto Cortázar”, Museo Nacional de Arte, INBA, 2009.

² Justino Fernández, *Textos de Orozco*, México, UNAM, 1983, p. 146.

³ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*: manuscrito Guatemala/Bernal Díaz del Castillo; edición crítica de José Antonio Barbón Rodríguez. México, D.F.: El Colegio de México: Universidad Nacional Autónoma de México: Servicio Alemán de Intercambio Académico; Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005, p. 115.

Moctezuma quien les dio esta calidad de “dioses” o “ídolos”: “Y ansimismo nos llevaron aposentar a aquella casa por causa que como nos llamaban teules e por tales nos tenían, qu’estuviésemos entre sus ídolos como teules que allí tenía”.⁴ En la serie “Los teules” se muestran batallas, cuerpos en guerra, mutilaciones y el culto que los indígenas rendían a los antiguos dioses mas no a los *teules*; de ellos sólo podemos observar el resultado de sus acciones. En este caso, podemos decir que los *teules* están ausentes; es decir, ordenan la batalla y las mutilaciones fuera de cuadro.

En la *Memoria de El Colegio Nacional* sobre la exposición de 1947, las obras que aparecen son: "En la laguna", "Cabeza española asaetada", "Cabeza de español", "Naborias", "Indígena", "Máscara", "Cadáver", "Cabeza", "Guerreros indios" y "Sacrificio humano". La obra que conocemos como "El desmembrado" aparece ahí bajo el título de "Cadáver"⁵. En el Archivo documental del Museo Nacional de Arte⁶ (MUNAL)⁷ la ficha de adquisición de esta obra aparece bajo los dos nombres: "El desmembrado" o "Cadáver".

Esta pintura nos habla ya desde su nombre, “El desmembrado” representa un cuerpo en cortes, vivo y con movimiento. De hecho, es el movimiento que se genera en el tronco, lo que hace imposible saber de dónde se ha desmembrado la cabeza y la genera la duda de que uno de los brazos sea parte aún del cuerpo.

La superficie del cuadro es continua y en ella podemos observar que hubo una base de preparación con pintura café y cómo después, Orozco comenzó a pintar con piroxilina en un mismo tono. La piroxilina, básicamente, se reduce a ser nitrato de celulosa y fue ocupada por Siqueiros desde la década de los treinta, cuando se comenzó a utilizar en la industria automotriz. La piroxilina que utilizó Orozco —muy probablemente— está modificada con aditivos y cargas para hacer la pintura más manejable y lograr empastes gruesos. Se trata de una paleta con no más de tres tonos, que se combinan, a veces, para marcar luz y sombra; y en otras ocasiones, parece ser el mismo color diluido con algún químico. Predomina el rosa, el rojo y el anaranjado;

⁴ *Ibidem.*, p.222.

⁵ "La exposición tuvo lugar del 10 de octubre al 5 de diciembre de 1947. A la exposición concurren 3, 385 personas aproximadamente". Citado en *Memoria de El Colegio Nacional*, Tomo II, México, Edición de El Colegio Nacional, 1948. El PDF de esta *Memoria* se encuentra [en línea]: <<http://www.colegionacional.org.mx>>. [Consulta 20 de agosto, 2009].

⁶ Agradezco a la subdirectora de curaduría del MUNAL Dafne Cruz Porchini haberme permitido revisar el expediente de la obra.

⁷ La obra pertenecía a la colección Carrillo Gil después fue adquirida por la familia Orozco, y en 1982 pasó, junto con otras obras de Orozco, a la colección del Museo Nacional de Arte en donde actualmente se encuentra. Citado en "Expediente de obra José Clemente Orozco" del Archivo Documental del Departamento de Estudio del Acervo, Museo Nacional de Arte.

amarillo en algunas pinceladas. El ángulo superior izquierdo se pintó con algún solvente que dio como resultado un púrpura que se fue diluyendo con la misma pincelada suelta. En la parte del brazo hay empastes de pintura que presentan craqueladuras y es ahí donde mejor podemos notar la textura de la obra. En las terminaciones del cuerpo hay cierto escurrimiento, gotas que se sobreponen como una última capa de pintura y que Orozco deliberadamente dejó ahí.

La pincelada de Orozco es visible en todo el cuadro, va de un lugar a otro dejando huellas y en muchos trazos es como una caligrafía, unos grafemas inscritos en el cuerpo. La figura está integrada con el fondo y para ello, diluye la piroxilina y traza los pliegues del cuerpo con el mismo tono que usa en él. La luz que cae sobre el cuerpo proviene del ángulo superior izquierdo y las sombras que hay en el rostro son, al mismo tiempo, los trazos que dan contorno a la figura, con líneas gruesas y curvas.

El cuadro se divide en dos planos bien integrados, casi podríamos decir que no hay separación. La figura desmembrada está delineada como si se tratara de un dibujo enorme. El tiempo del cuadro es el momento mismo en que se efectúan los cortes en el cuerpo; es el espacio que hay entre un corte y otro. Parece evidente que primero se ha quitado la cabeza y que después sigue el resto del cuerpo, aunque el orden bien podría ser invertido, primero las piernas y después la cabeza. “El desmembrado” no está del todo mutilado falta separar las antepiernas y los brazos del tronco; aquellas están abiertas y los brazos, junto con el resto del cuerpo, hacen un movimiento afectado, como si las partes lucharan por mantenerse unidas.

El cadáver está siendo desmembrado al mismo tiempo que está cayendo en pedazos hacia la plataforma del propio cuadro. La cabeza del hombre ha sido diseccionada por fragmentos que comienzan a caer hacia fuera; mientras ésta deviene en pedazo de carne, no se puede saber si esa boca grita, si esas fosas nasales respiran, o si esas cuencas abiertas ven. La cabeza que se abre y deja escapar parte del organismo, es la única parte del cuerpo que se descompone. Lo que queda es el “resto” de algo que alguna vez estuvo y que no podrá apresarse nunca por entero. Este resto será el resultado histórico, por tanto repetido, de toda experiencia pictórica. La paradoja es que aquel desmembrado inasimilable es el que permite a la totalidad funcionar y aparecer en su completud.

Los trazos que hay en cada una de las partes, son los pliegues del cuerpo que está cayendo descuartizado e iluminado al mismo tiempo; es la luz la que nos indica que aquellos pedazos transcurren frente al testigo o espectador; frente a los *teules*. El

cuerpo, en la obra de Orozco, se hace carne, se desacraliza; rompe con la armonía de la superficie y de la forma en un ser amenazado por su propia indefinición. No se sabe a quién se desmembra, como tampoco se sabe en qué orden. Este estado nos habla de una violencia que apunta al tema de la Conquista porque está en el marco de "Los teules"; sin embargo, también podemos hablar de una violencia ejercida al cuerpo a lo largo de la historia.

Orozco ya había pintado antes un cuerpo roto, un "Despojo humano" (1925)-aunque la comparación sea sólo por la figura que se representa, ya que la técnica y los materiales son diferentes de un cuadro a otro. No obstante, en "El desmembrado" la figura humana está próxima a convertirse en despojo, pero su tiempo presente, donde "está siendo todavía desmembrado", se lo impide. Lo que vemos es la ruptura física, el corte en el momento de la acción. La historia detrás del cuadro nos remite a la violencia que sólo un hombre puede ejercer hacia otro hombre: la mutilación

"El desmembrado" apunta más a la idea moderna que tenemos de hombre como dominador y dueño del mundo, y ese hombre se nos revela como algo ominoso. Con estos datos no podemos dejar de evocar aquello que Freud llamó "lo extraño inquietante" o "lo siniestro". No obstante, antes de Freud, Schelling definió la noción de "extrañeza inquietante": "se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz".⁸ Sin embargo, lo complejo del término alemán lo ha hecho acreedor de un amplio y significativo estudio cuando nos referimos a fenómenos psicológicos que tienen que ver con lo pavoroso:

La palabra alemana "*unheimlich*" es, evidentemente, lo opuesto de "*heimlich*" (íntimo), "*heimisch*" (doméstico), "*vertraut*" (familiar); y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque *no* es consabido (*bekannt*) ni familiar. Desde luego, no todo lo nuevo y no familiar es terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso.⁹

Este concepto —extremando la significación— designa también algo más que lo oculto: se refiere a lo encubierto, a lo peligroso. La construcción del concepto de *unheimlich*, que define Schelling, se trata de algo que se manifiesta cuando debería estar oculto y que muestra la otra cara de lo familiar, volviendo estas vivencias siniestras algo inquietantes y sobrecogedoras.

⁸ Sigmund Freud, *Obras completas, obras* (1917-1919) XVII, Argentina, Amorrortu editores, 1999, p. 225.

⁹ *Ibidem.*, p. 220.

Así, en la obra de Orozco, sobre todo en aquellas en las que lo ominoso aparece mucho más marcadamente y tiene como centro de la interpretación al hombre, pero un hombre despedazado. ¿Es el hombre, entonces, lo “pavoroso”?

De todas maneras los otros significados del término tales como peligro, lo fuerte, lo violento, lo digno de temerse, y ante lo cual sentimos recelo, nos vuelcan hacia una situación mucho más compleja. Es en esta complejidad donde encontramos la mirada del pintor, es en este umbral donde cada pincelada se vuelve familiar y desde ahí emerge lo ominoso ¿No es, pues, esto lo que se nos revela en los cuadros del autor? ¿No es el tema mismo de la obra lo que siempre acusa eso “real maravilloso” y, al mismo tiempo, “terrible”? ¿No es lo violento, en su obra, lo que rechazamos y, al mismo tiempo, nos subyuga?

La idea del hombre moderno se pierde con el mito de éste y se recrea siempre en el límite de la historia; aquel hombre que ha dejado de ser el centro del universo, que no tiene un origen divino y que no es racional. Ese hombre, transgrediendo el límite, es lo que representa Orozco en "Los teules" y fuera de ellos; el significante, aquello que se repite desde la mano del pintor, es la mutilación del hombre por el hombre.

Podemos estar persuadidos de que la visión de Orozco niega el hecho de que —por difícil que pueda ser el acceso al cuerpo como un campo independiente— nosotros estamos encarnados y contenemos los parámetros de una entidad biológica y que esta experiencia, aunque mediatizada por la cultura, es fundamental para nuestra existencia. Los cuerpos tienen una realidad concreta y material, una biología que, en parte, viene determinada por una dialéctica entre naturaleza y cultura. Este reconocimiento del cuerpo como un objeto natural no desemboca forzosamente en un biologismo; sin embargo, si el cuerpo cuenta con su propia realidad física, fuera o más allá del discurso, ¿cómo podemos teorizar esta experiencia? Quizá sólo sea una semántica del poder, un eco de las rupturas y las escisiones que se hacen en el ser humano.

Creo que estamos ante una escritura pictórica, ante eso que dice y es dicho. Una puesta en escena en el teatro de la conciencia que, en el ámbito de la representación, podría “hacerlas hablar” para presentarlas ante los otros. Así, con sus propias experiencias, Orozco puede trasladar al ámbito de la lengua escrita lo que éstas le han dicho con la paleta, con el trazo, con el signo trágico del desmembramiento.

Pero la escritura no es, solamente, el “relato” de las experiencias vitales: ella misma es una experiencia de vida. Porque quien escribe cuando nosotros escribimos es el cuerpo con sus fuerzas que siempre son, al mismo tiempo, las fuerzas de los otros que se intersectan con las propias. Entonces no se escribe con el cuerpo, sino que es éste el que escribe y se escribe. Deshacerlo, destazarlo, “desmembrarlo” es volverlo a lo más brutal de la vida.

En Orozco encontramos lo siniestro dentro de una mirada con estrabismo en el mural “La Catarsis” o, también, en la mirada que es atravesada por una flecha en “Cabeza flechada” y, por supuesto, en el óleo “El desmembrado”, donde la única mirada que puede ordenar el caos es la del espectador. “El desmembrado” es justo aquello que debiendo permanecer oculto, se ha manifestado en el territorio donde se inscribe el doble, que es una máscara de horror. Eso ominoso es lo que podríamos llamar un atravesamiento del semblante por lo inexpresable.

Hay en toda esta visión orozquiana contraposiciones violentas que le permiten construir la imagen del mundo actual, intensificando la realidad de ese mundo hasta llegar a poner a la intemperie sus fondos más radicales. [...] No se trata de denunciar nada; no hay propaganda, ni tesis política o social; no hay pro o contra; hay postración, presentación desencarnada y brutalmente sincera de la realidad en su íntima y paradójica estructura.¹⁰

La ley intrínseca de Orozco, es decir, la visión que él tiene de la historia, del suceder en el orden de las cosas sólo existe a través de la retícula de una mirada, de una atención que se plasma en la textura de la pintura misma. Este pensamiento tiene importantes consecuencias metodológicas: Como espectadores, no llegamos a una experiencia pura del orden. Ese cosmos, que supone ser la base positiva sobre la que se construyen las teorías, es instaurado por las prácticas discursivas que forman el *a priori* histórico de un momento cultural.

Esa disposición de las cosas varía según los diferentes momentos de la cultura occidental. En México, particularmente Orozco, siente un desprecio profundo por ese hilván de acontecimientos, por ese suceder de las cosas que se justifica desde el poder y se ratifica en la exaltación de la historia, puesta en términos pictóricos.

Uno de los temas que más ha preocupado a los pintores murales ha sido la historia de México. Unos se han afiliado a alguna de las facciones de historiadores y otros han opinado independientemente. Pero todos se han vuelto expertos opinadores y

¹⁰ Edmundo O'Gorman en "José Clemente Orozco y gran tradición de nuestra América" anexo que retomo de Renato González Mello, “La victoria impía”, en Rita Eder (coord.), *El arte en México: Autores, temas, problemas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, Lotería Nacional, 2001, p. 301.

comentadores de mucha fuerza y penetración. Es realmente admirable. La discrepancia que es evidente en las pinturas es reflejo de la anarquía y confusión de los estudios históricos, causa o efecto de que nuestra personalidad no esté todavía bien definida en nuestra conciencia, aunque lo esté perfectamente en el terreno de los hechos. No sabemos aún quién somos, como los enfermos de amnesia.¹¹

Con otras categorías, lo que podemos advertir es que ésta no es una visión del mundo, o una estructura del pensamiento, sino el conjunto de relaciones capaces de unir, en una época dada, las prácticas discursivas que dan lugar a rastros pictóricos que se manifiestan en Rivera y en Siqueiros, aunque difícilmente en Orozco: “La retórica de Orozco establecía la categoría de lo americano a través de la denuncia, de la puesta en evidencia, de la *develación* y no de la *revelación*, publicando y no elaborando un jeroglífico”.¹²

Lo que ha cambiado es la relación de la pintura con el poder. Lo que hay en “El desmembrado” es la ruptura de toda identidad, el desmembramiento de la persona, la aparición de lo pavoroso hecho realidad. Es el mundo cotidiano de Orozco lo que le revela ese desgajamiento del *ser* mexicano; es ese mundo habitual el que le señala lo que se desgarrar; es ese mundo el que hace que, en Orozco, se incube la necesidad de describir, de impregnar todo aquello que su pincel toca; de ahí lo terrible maravilloso, el enigma que nos presenta la obra, la violencia siempre presente .

Orozco lleva a cabo una disección anatómica de la auto-destructividad humana; ensaya a atrapar la intensidad de la experiencia corporal en esos momentos de dolor y éxtasis que prefiguran la desaparición física y nos enfrentan al cadáver. La muerte, la desaparición de la identidad y el cierre de un discurso, que construye una idea del nacionalismo mexicano, invade así el lienzo de Orozco. El cuerpo se desfigura, se pudre, vulnera la frontera de lo orgánico y los restos lo invaden todo. Lo que Orozco pone en relieve es eso que sobra: ¿qué hacer con los restos? Y lo que cualquier historiador del arte ha contestado de una u otra manera es: Escribir, narrar, porque en el acto de ver perdemos¹³ y en la escritura circunscribimos esa pérdida.

La narrativa en “El desmembrado” apunta a la lógica de lo inercial, pero volviendo siempre al mismo lugar; es aquello que nos suspende en la imagen de un

¹¹ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Era, 1999, p. 73.

¹² Renato González Mello, “La victoria impía”, en Rita Eder (coord.), *El arte en México: Autores, temas, problemas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, Lotería Nacional, 2001, p. 278.

¹³ Zenia Yébenes Escardó, *Figuras de lo imposible, trayectos desde la mística, la estética y el pensamiento contemporáneo*, México, UAM-Cuajimalpa, Anthropos, 2007, p. 202. “Ver es mirar a través de la pérdida”.

cadáver como representación de toda la crítica que lleva a cabo; es el punto culminante de la abyección.

La abyección no es sino la toma de conciencia de las amenazas internas y externas que pueden disolver las fronteras del yo. Las heridas que se infectan, el olor a podredumbre, los cadáveres que se descomponen, tienen el poder de invadir los límites establecidos entre sujeto/objeto, interior/exterior, y hacer problemática su identidad.¹⁴

En Orozco se produce una concepción de la historia, donde se va desmembrando lentamente al sujeto escindido que habita la morada del lenguaje y con él, se destruyen los mitos ya constituidos en los grandes murales; porque si “El desmembrado” mata al sujeto, entonces tendríamos una pintura que pone en escena “un saber sin sujeto”.¹⁵ Fragmentaría aquello que Rita Eder nombró como “un nuevo Apocalipsis revelado en las formas mecánicas, pero a la vez que predice la destrucción del mundo, augura su salvación”.¹⁶ ¿Su salvación? Quizá había mucho de esperanza en ese momento. Hoy, la visión tirana de Orozco aparece en escena sin tapujos ni consuelos.

Lo que nos impresiona de esta obra es la imagen de una interpretación de la realidad; no hay nuevo apocalipsis, no hay destrucción del mundo, tampoco hay salvación si lo que se está desmembrando es el cuerpo como territorio de lo que habla y se escribe:

No se trataba entonces de colocar en el mundo una mentira que tuviera la categoría de verdad, sino de mostrar la existencia vital de una realidad que no puede comprobarse en términos racionales pero cuya aceptación transforma la categoría misma de la realidad.¹⁷

Lo que se aniquila es el nombre de ese cuerpo que deja de ser individuo porque el individuo es indivisible, es lo que no se puede predicar en una pluralidad de cosas¹⁸ —o de miembros— y se convierte en sujeto puesto que está sujetado a una

¹⁴ *Ibidem.*, p. 136-137.

¹⁵ Jacques Lacan, “El acto psicoanalítico, 1967-1968”, en *Reseñas de enseñanza*, Buenos Aires, Manantial, 1984, pp.48-49. “Que haya inconsciente quiere decir que hay saber sin sujeto” *Cfr.*, Alfonso Herrera, *Foucault frente al psicoanálisis*, México, UAM-Xochmilco, 2008, p. 373.

¹⁶ Rita Eder, “De héroes y máquinas, reflexiones para una reinterpretación del estilo y las ideas en la obra de José Clemente Orozco”, en *Orozco: una relectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 166.

¹⁷ Alberto Constante, “El incendiado de Turín”, en *La metáfora de las cosas (Nietzsche, Heidegger, Rilke, Freud)*, México, Ediciones Arlequín, 2003, p. 26.

¹⁸ Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 664.

ley, a una sociedad y a sus costumbres, a la propia estructuración de su ser subyugado; porque está atado también a una resistencia y al inconsciente.

Orozco, en este último periodo de su creación, pareciera preguntarse sobre lo que hay detrás de la apariencia, o detrás de la inexistencia de ésta. El pintor sabe que la mayor parte de una pintura siempre es convención, es apariencia y es aquello, precisamente, lo que intenta eliminar de sus cuadros. Busca la catástrofe¹⁹, que la pintura asuma de la manera más directa posible la identidad material de aquello que representa. Su manera de romper con la forma lo acerca más al hombre. Y lo humano, en Orozco, es “lo pavoroso”. No hay ninguna concesión a las acciones que centren a la figura humana en la razón o en el bien, en la justicia o en el orden sino en lo terrible. Esto es el despojamiento de la consistencia imaginaria. Orozco encuentra el ser cuando se desentiende de la apariencia, de la identidad.

Al final, persiste la pregunta ¿qué le interesaba mostrar a Orozco en una obra como “El desmembrado”? Tal vez la ruptura de un discurso y la discontinuidad de éste, o quizá sólo un tejido de palabras que nos narra la historia de los límites entre lo decible y lo visible, aquello que nos mira desde el punto que todo lo organiza y que, en verdad, es ausencia: los *teules*. Ellos son la metáfora perfecta de lo que se nombra, pero queda ausente, y ante lo cual el cuadro mismo se instaura sólo porque los *teules* están nombrados y aparecen en tanto que no están. Los deshechos que vemos no son suficientes porque ya no nos devuelven una verdad, y entonces hay que revelar lo que está supuesto, lo que estructura el orden del espacio. Como quiera que sea, la pintura de Orozco encarna uno de esos caminos que arrasan con todo lo que teníamos fundado por la razón y, al mismo tiempo, nos descubren la realidad palpitante de las sombras, de lo ausente, pero sí sospechado a través de su no-representación.

Archivos:

Archivo Documental del Departamento de Estudio del Acervo, Museo Nacional de Arte

¹⁹ Gilles Deleuze, *El concepto del diagrama*, Buenos Aires, Cactus Serie Clases, 2007, p. 42. “Aún antes de comenzar a pintar, han pasado muchas cosas. Es por eso precisamente que pintar implica una especie de catástrofe. ¿Por qué? Implica una especie de catástrofe sobre la tela para deshacerse de todo lo que precede, de todo lo que pesa sobre el cuadro aún antes de que sea comenzado. Como si el pintor tuviera que desembarazarse. ¿Cómo llamar a esas cosas de las que el pintor debe desembarazarse? ¿Qué es esta lucha con fantasmas antes de pintar? ¿Qué son esos fantasmas? Los pintores le han dado a menudo un nombre, casi técnico, en su propio vocabulario: los *clichés*. Se diría que los clichés están ya sobre la tela aún antes de que se le haya comenzado. Que lo peor está ya ahí.”

Bibliografía:

ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963

CONSTANTE, Alberto, *La metáfora de las cosas (Nietzsche, Heidegger, Rilke, Freud)*, México, Ediciones Arlequín, Sigma Editoriales, S.C., 2003

DELEUZE, Gilles, *El concepto del diagrama*, Buenos Aires, Cactus Serie Clases, 2007

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*: manuscrito Guatemala/Bernal Díaz del Castillo; edición crítica de José Antonio Barbón Rodríguez. México, D.F: El Colegio de México: Universidad Nacional Autónoma de México: Servicio Alemán de Intercambio Académico; Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005

EDER, Rita (coord.), *El arte en México: Autores, temas, problemas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, Lotería Nacional, 2001

———, “De héroes y máquinas, reflexiones para una reinterpretación del estilo y las ideas en la obra de José Clemente Orozco”, en *Orozco: una relectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983

FERNÁNDEZ, Justino, *Textos de Orozco*, México, UNAM, 1983

FREUD, Sigmund, *Obras completas, obras (1917-1919) XVII*, Argentina, Amorrortu editores, 1999

GONZÁLEZ MELLO, Renato, “La victoria impía”, en Rita Eder (coord.), *El arte en México: Autores, temas, problemas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, Lotería Nacional, 2001

LACAN, Jacques, *Reseñas de enseñanza*, Buenos Aires, Manantial, 1984

Memoria de El Colegio Nacional, Tomo II, México, Edición de El Colegio Nacional, 1948

OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, 1999

SEGURA MUNGUÍA, Santiago, *Diccionario Etimológico Latino-Español*, Ediciones Generales Anaya, 1985

YÉBENES ESCARDÓ, Zenia, *Figuras de lo imposible, trayectos desde la mística, la estética y el pensamiento contemporáneo*, México, UAM-Cuajimalpa, Anthropos, 2007