



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

Orozco: Miradas fragmentadas

Tesina

Para obtener la licenciatura en Historia

Presenta:

Idalia Sautto Flores

Asesor: Renato González Mello

Elaborado dentro del Proyecto de Investigación "Filosofía(s) y psicoanálisis"
(PAPIIT IN405108)

Ciudad Universitaria, Septiembre, 2009



M. 247510



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos, dedicatorias y otras cosas que vienen a cuento

Todas las historias del mundo se tejen con la trama de nuestra propia vida. Lejanas, oscuras, son mundos paralelos, vidas posibles, laboratorios donde se experimenta con las pasiones personales.

RICARDO PIGLIA

Esta tesis es como uno de esos laboratorios donde se experimenta con la pasión personal y que en algún momento pareció lejana y oscura, pero que ahora se me revela tejida como por adentro de mi escritura, aunque esta vez mi escritura no da saltos de cojito, ni se esconde entre pestañas y tampoco se hace ovillo con las palabras... Pero estoy segura que la narrativa de esta tesis siempre tuvo el intento de *desmembrar* el orden establecido de un discurso que me costó mucho trabajo a lo largo de la carrera: el historiográfico.

Agradezco a todos mis maestros, a los que tuve en la *sogem*, a los que conocí de manera muy personal en el Instituto Cultural Helénico y a los que me acompañaron en la Facultad de Filosofía y Letras. Sobre todo agradezco a mis maestros de Historia del Arte porque fueron ellos los que quitaron el velo de mis ojos: Ana Lorenia García, Alejandra González Leyva y Renato González Mello.

Dedico esta tesis a mi mamá porque fue fundamental que ella me apoyara para estudiar la carrera y porque siempre estuvo de acuerdo en las decisiones que tomara. A Isolda porque nunca apagó la televisión cuando necesitaba leer y escribir, por todas esas peleas y alegatos que tuvimos, ay Isolda. A mi abuela Lupe porque la quiero. A mi abuelo

Checo porque me dejó entrevistarlo para mi trabajo de historia oral. A mi abuela Lupe, de nuevo, porque se enojó conmigo porque no la entrevisté.

Esta tesis también es para mis amigos. Para Frederik porque pasamos muy buenos ratos hablando de historia, filosofía y literatura. Para la Comadre, Paola, porque es muy auténtica y de ella aprendí a no ser tan durita para la vida. Para Claudia porque es cómplice con las miradas en clase. Para Grace porque me acompañó al MUNAL y sus ojos me hicieron ver otras formas de la obra. Para Pez porque quiere hacer una versión ilustrada de este texto.

Y por último, esta tesis es para mi familia, Esteban y Alberto porque juntos hemos construido un hogar que me ha hecho escribir cuentos para niños, blogs y esta tesis.

A Esteban porque su música acompañó esta investigación.

A mi Alberto porque cuando me guiña el ojo hace mi día.

Esta tesis es para Alberto porque nos encontramos entre la escritura de Oliverio Girondo y de Pedro Casariego, porque todas las sílabas que se desprenden de mi escritura necesariamente buscan su mirada, porque las letras son la trama de nuestra unión. También porque quisiera escribirle cartas de amor en todos los rincones de los discursos, hasta en una tesis.

Era una de aquellas noches sumergidas hasta el cuello en la oscuridad, cuando incluso las aguas poco profundas se hacen profundas, por lo cual es peligroso salir a cualquier lugar, sobre todo pasar de una orilla a otra. Una de aquellas noches cuando el coco, las pesadillas, las vampiras, los avetoros, animales de seis años, los infieles, los testaperros, los tricéfalos, los trasgos, las camuñas, los duendes, los gnomos y las tarascas están sumamente diligentes, por lo que no es bueno dirigir el paso a ningún lado; sin embargo, para calmar el desasosiego del alma, uno sueña mucho, con ramificaciones inclusive, así que soñando se va hacia donde no se puede ir con el cuerpo, ahí la mirada se fragmenta junto con el sueño y es sólo porque soñamos que podemos interrogar lo que diferentes almas sueñan.

GORAN PETROVIC

Índice

Orozco: Miradas fragmentadas

Introducción

Capítulo 1

Orozco: de la unidad al fragmento

Capítulo 2

El cuerpo: del fragmento a la unidad

Capítulo 3

Miradas fragmentadas

Conclusiones

Bibliografía



José Clemente Orozco (1883-1949) "El desmembrado", 1947. Piroxilina sobre masonite, 160.4 x 122.3 x 3.3 cm, Museo Nacional de Arte, INBA

Introducción

Lo que nos extraña, seduce y satisface en Lascaux es el pensamiento de que estamos asistiendo al auténtico nacimiento del arte y de que el arte en su nacimiento se revela tal que podrá cambiar infinitamente e incesantemente renovarse, pero no para mejorar, que es lo que parece que esperamos del arte: que, desde su nacimiento, se afirme y sea, cada vez que se afirma, su propio nacimiento.
Maurice Blanchot¹

Este trabajo nació de una pasión y de una interrogante. La pasión por el arte, por lo que ha sido, por lo que es, por lo que representa, por todo aquello que de nuestro ser se juega en su gramática. En segundo lugar, porque siempre el arte ha sido un enigma, algo a descubrir, algo que se sale de la cotidianidad de la vida y nos asombra y nos maravilla como lo extraordinario. Recuerdo a Julio Cortázar en uno de los textos que más he disfrutado que se titula “Del sentimiento de no estar del todo”², en donde escribe: “Basta observar [al hombre en] su comportamiento frente a lo excepcional, lo insólito; o lo reduce a fenómeno estético o poético (‘era algo realmente surrealista, te juro’) o renuncia en seguida a indagar en la entrevisión que han podido darle un sueño, un acto fallido, una asociación verbal o causal fuera de lo común, una coincidencia turbadora, cualquiera de las instantáneas fracturas del continuo. Si se lo interroga, dirá que no cree del todo en la realidad cotidiana y que sólo la acepta pragmáticamente. Pero vaya si cree, es en lo único

¹ Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976, p. 9.

² Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967, p.21.

que cree. [...] Hay como un acuerdo de caballeros entre la circunstancia y los circunstanciados: tú no me sacas de mis costumbres, y yo no te ando escarbando con un palito”. Este escarbar la realidad con un palito es la trama tejida entre la realidad y lo fantástico, lo habitual y lo insólito, ahí en donde somos a la vez araña y mosca, y nuestra vida cotidiana se forma en gran medida de esa extrañeza, de ese interrogar aquello que nos apasiona y enmudece: el arte.

Circunscribir el arte, cualquier arte, es tratar de cercar con palabras lo que nos asombra y nos descoloca, aquello que parece indefinido y que siempre se aparece como brusco e inesperado. Creo que en gran medida la historia del arte escribe y arma su propia narrativa por debajo de los márgenes, al pie de las obras, en la frontera con aquello que todavía es extraño pero al mismo tiempo maravilloso.

Sí, esta investigación se produjo desde y por distintos caminos o motivos. El arte, como he dicho, ha sido una de mis pasiones más tempranas y más constantes, pero, sin duda, en mucho por ese espacio de reflexión que representó el curso de “Arte Contemporáneo en México” que impartió el doctor Renato González Mello en el museo Álgvar Carrillo Gil³. Este curso tuvo como objetivo principal llevar a cabo un análisis pictórico de las obras vistas en el museo y tratar de abrir el diálogo de la pintura con otras disciplinas, pero, al mismo tiempo, sirvió para que pudiera acercarme de otra manera a las obras, de poder, casi gustosamente, contemplar cada obra como si de un objeto mágico se tratara. Supongo que todos los que participamos en ese curso tuvimos de alguna manera, la posibilidad de ser dueños, por instantes, de obras que nos abren, nos colocan, nos sitúan y narran lo asombroso del arte.

³ Curso que se impartió durante el semestre 2008-2.

Durante este tiempo⁴ también he sido participante y becaria de los proyectos “Filosofía(s) y Psicoanálisis” coordinados por los doctores Alberto Constante, Leticia Flores Farfán e Ignacio Díaz de la Serna. La investigación que me dirigió el Dr. González Mello se desarrolló, en gran medida, bajo el cobijo del seminario de “Reflexiones marginales: (Con) fines del arte”⁵ que tiene como línea de estudio las relaciones entre arte y psicoanálisis, arte y filosofía. Gracias a estos proyectos pude tener las herramientas necesarias, así como el apoyo de los coordinadores en la revisión y relectura de mi trabajo para elaborar esta investigación.

La pregunta que originó esta indagación se gestó durante un largo proceso en el que la obra de Orozco se fue haciendo eminente, sobresaliente, tanto por las lecturas que hice como por las interrogantes que ella misma plantea a quien la observa. Lentamente la obra se fue haciendo más y más tremenda, apartada de lo cotidiano, como si rompiera ese acuerdo con la circunstancia de la que habla Cortázar, hasta que hubo preguntas que se desgajaron: ¿Por qué el Orozco muralista, el Orozco tan sostenido dentro de corrientes estudiadas en México como en el extranjero pudo haber pintado una obra que tiene el acento de excepción en sí misma tanto en ella como en el nombre que le da presencia: “El desmembrado”?

La inquietud fue en aumento cuando observé que el desmembramiento sólo era una parte de ese todo que, bajo mi percepción, constituye la obra entera de este pintor: ¿Por qué Orozco nos coloca en cada una de sus obras, de una u otra manera, pero preponderantemente en esta que analizamos, de cara a “lo siniestro”? ¿Por qué “El

⁴ Semestres 2008-2, 2009-1 y 2009-2.

⁵ Los Proyectos PAPIIT IN405108 Filosofía (s) y psicoanálisis y PAPIME PE402007 filosofía(s) y psicoanálisis, saberes de frontera.

Desmembrado”? ¿Qué señala, qué acusa, qué es lo que denota en esa sintaxis que tuerce los signos y nos enfrenta a nosotros mismos? ¿Qué es, pues, lo que le interesaba mostrarnos en y con esta obra? La obra misma nos impone un recorrido, pictórico, histórico y existencial, por lo que resulta importante preguntarnos por el ser de ese hombre que termina desmembrado.

Orozco, miradas fragmentadas se propone un diálogo entre la historia, el arte, la filosofía y el psicoanálisis. En el primer capítulo, “Orozco, de la unidad al fragmento”, me interesa rescatar cuál fue su postura frente a ideales como la construcción de una identidad, la esperanza en el progreso, la exaltación de lo popular, el rescate del pasado indígena, la Conquista, la guerra de Independencia y por último la Revolución. ¿Por qué Orozco se mostró siempre reticente a estos temas? y finalmente ¿cuál es la crítica que hace Orozco a través de las obras que abordan dichos temas?

El segundo capítulo se titula “El cuerpo, del fragmento a la unidad” porque es a través de la representación del cuerpo en la obra “El desmembrado” que me propongo analizar la crítica que hace Orozco al hombre moderno, al mundo que ha creado y a sus propios mitos. El cuerpo aparece como una constante en toda la obra de Orozco y funciona como territorio en donde se escribe el discurso de la pintura, y es ahí en donde tenemos que preguntar por ese hombre que fue, que es y que, en el caso de Orozco, está desmembrado. Hago la descripción del cuadro y es la narrativa del cuadro la que me lleva a describir otra obra de Orozco: *Dive Bomber and Tank*.

El tercer capítulo le da el nombre a esta investigación “Miradas fragmentadas”, se llama así porque en la historia del arte tenemos distintas miradas que se encuentran y se alejan, se entrecruzan, se superponen y algunas veces chocan entre sí, en este choque está

la posibilidad de dialogar con otras disciplinas como la filosofía y el psicoanálisis, miradas que intentan ordenar un espacio para narrar la historia del arte. En “Miradas fragmentadas” me interesa mirar el “otro lado”, eso que está velado, que está en silencio, “aquello que debiendo permanecer oculto ha salido a la luz”. Este capítulo analiza el aspecto ominoso o siniestro que encontramos en “El desmembrado” a través del término *unheimlich* que Freud trata en su texto *Lo ominoso*, y que por otro lado, Heidegger también vislumbra en *Introducción a la metafísica*. En Orozco está representado lo tremendo, lo ominoso de la realidad pero de una realidad que nos es familiar a todos, ¿cómo y por qué se nos revela esta parte pavoroso-maravillosa en la obra de Orozco? ¿Por qué vislumbramos lo siniestro en “El desmembrado”? ¿Qué es, en última instancia, aquello que se fragmenta y al fragmentarse se muestra como lo real?

Este trabajo quisiera dar respuesta a todas estas preguntas al escribir esa narrativa velada que está en la obra pictórica de Orozco en donde a veces se asoma la crítica, la interpretación y la búsqueda del hombre. Ese hombre que hemos visto a veces en los murales del antiguo Colegio de San Ildefonso, a veces en Bellas Artes y otras en acuarelas y óleos. Ese hombre, no importa el tema que lo cobije, es siempre un único y mismo hombre, es el protagonista de un devenir largo de la historia que a veces vemos de forma monumental y otras pareciera estar a punto de borrarse; rostros que aparecen y se ocultan; cuerpos que se abren, chocan y se quiebran; miradas que apuntan a la nada, voces que nos hablan siempre del ahora y que señalan un final trágico. Ese hombre que representa Orozco es el mismo que para Heidegger está arrojado en el mundo y define como lo “tremendo”. De eso también trata esta investigación: de intentar unir la gramática de la pintura con la de la filosofía y el psicoanálisis.

Capítulo 1

Orozco: de la unidad al fragmento

Escribir sobre la obra de José Clemente Orozco ha sido un punto de encuentro de múltiples interpretaciones porque se trata de una obra que fue mutando en el transcurso de las décadas, de tal manera que es imposible darle categorías o tratar de acotarla a un "estilo" porque en todo caso tendríamos que hablar de más de un estilo. La estructura y la técnica de cada obra depende mucho del contexto desde el que Orozco esté pintando, así la obra mural no tiene ningún parecido a la obra de caballete hecha en Estados Unidos y tampoco tendrá parecido con la obra que realice para las exposiciones del Colegio Nacional. Sí bien es cierto que en cada obra deja una impronta en el tipo de pincelada que utiliza y sin duda cada obra tiene características que la unen a otra, también podemos afirmar que el Orozco de la década de los veinte es muy distinto al Orozco de los años cuarenta.

De este último periodo me interesa analizar "El desmembrado", una obra que forma parte de la sexta exposición que montó en El Colegio Nacional en 1947⁶; "Los Teules". Se trata de un Orozco que ha alcanzado una madurez que lo pone en los límites de la experiencia, en las fronteras de su propia existencia donde el factor social queda igualmente desmembrado, quebrantado. Orozco no forma parte de lo social, aunque habita lo social, ha roto con ello, su pintura ahora se despliega fuera de los marcos de lo

⁶ "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.

convencional y de lo "políticamente" aceptado. Orozco vive ahora una experiencia que borda en las orillas de los semblantes.

Es posible decir que el cambio más importante que tuvo fue después de pintar los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Orozco, a diferencia de Rivera y Siqueiros, se concentra en mostrar cómo la Revolución y todas las luchas armadas posteriores son parte de un mismo proceso político, y no de rupturas como lo muestra la historia oficial. Hay elementos de ruptura pero éstos son en términos ideológicos, a partir de los cuales se reconstruye el Estado en su ámbito político manteniendo una estrecha relación entre Estado y masas. Los muralistas sirvieron como un instrumento de diálogo, pero sobre todo de ideologización. En este contexto Orozco mismo se sometía a un proceso de transformación que se puede notar en la elaboración de bocetos que tiene para los murales, la manera en la que comenzó a estructurar sus figuras nos recuerdan también que es en este período cuando: "la SEP será el diccionario que nos permitirá descifrar el epistolario visual de Rivera y Orozco. Cada uno de sus respectivos frescos emulaba alguno de su oponente, le roba ideas, imita o desfigura sus composiciones"⁷. Y a pesar de todo lo que Orozco habla de Rivera en su correspondencia con Jean Charlot, podemos notar que hubo un aprendizaje, un punto de partida en la técnica que adquirió Orozco, en la manera de proyectar una forma y estructurarla. A partir de ahí Orozco supo distanciarse de esa "visión miguelangelesca"⁸ y lograr su propio "estilo", su propia manera de mirar y representar esa mirada en la pintura.

⁷ Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y a invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 97.

⁸ José Moreno Villa, "Ante la desaparición de Orozco" en Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 107.

Anita Brenner⁹, en 1926, le había sugerido al pintor que hiciera una serie de dibujos que tuvieran relación con los frescos que realizó en lo que ahora es el antiguo Colegio de San Ildefonso. La propuesta era interesante porque en la serie de cuadros que llevaban el título “Los horrores de la revolución” se puede notar que hay un cambio en su estilo porque sus representaciones están delimitadas desde el estudio de la figura monumental que ocupó Orozco en sus frescos.¹⁰ A partir de esta serie se puede notar un desgarramiento de la figura humana y los rostros se acercan cada vez más al límite de la desaparición. Esa falta que se manifiesta porque ha quedado oculta, velada, como aquellas imágenes que se diseminan y dispersan surge la pregunta por aquello que nos subyuga en el arte de Orozco, la pregunta de ¿por qué eso “que debiendo quedar oculto ha salido a la luz” nos atrapa y nos enmudece?¹¹

México se volvió de pronto un lugar inhóspito para Orozco, y en 1927 viajó a Nueva York con la ayuda de don Genaro Estrada, entonces secretario de Relaciones Exteriores. Por los comentarios que hace Orozco en las cartas que le manda a Jean Charlot podemos darnos cuenta que el peso de Rivera fue también uno de los argumentos por los que decidió irse a Nueva York, pero la fama de Rivera abarcaba también el territorio americano a tal grado que lo reconocido como “arte mexicano” estaba dictado por el pincel de Rivera:

⁹ José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot 1925-1929 y tres textos inéditos)*, México, El Colegio Nacional, Siglo veintiuno editores, 1993, p. 85. Anita Brenner publicaría en 1929 su libro *Idols Behind the Altars* que Orozco criticaría en una carta a Jean Charlot diciendo: “Espero que vengas lo más pronto posible para arreglar y definir varias cosas, entre ellas la peste del *mexican movement* del cual Anita es profeta y que nos va a acabar de arruinar”. En lo sucesivo citaremos *El artista...*, Ed. cit.

¹⁰ Renato González Mello, *Orozco ¿pintor revolucionario?*, México, UNAM-IIE, 1995, p. 72.

¹¹ En palabras de Schelling y que en el capítulo 3 describiré ampliamente.

La lucha es muy dura. En lo que se refiere a la pintura hay que empezar de nuevo y quitarse de encima toda huella de “mexicano” si se desea llegar a tener personalidad propia, pues de lo contrario seremos para siempre “discípulos de Rivera”.¹²

Sus primeros seis meses en Nueva York fueron los más precarios, pero después a través de Anita Brenner, conoció a Alma Reed y con ella a Eva Sikelianos que compraría obra del artista y lo introduciría al Círculo Delfico. Durante su estancia en Nueva York visitaría asiduamente los museos viendo exposiciones de Renoir, Monet, Toulouse-Lautrec, Picasso, el Greco, Goya, Velázquez, entre otros artistas que configuran en Orozco una nueva visión de la modernidad.

En febrero de 1929 le escribe a Jean Charlot para comunicarle que tendrá sus primeras exposiciones: “El 26 de marzo, exposición en la Downtown Gallery con cuadros de Nueva York, *que todavía no pinto*. En abril exposición en Art Students League, un cuadro mural *que todavía no pinto*”.¹³ Orozco trabajó sobre diferentes temáticas que responden a la realidad que vivía cotidianamente en la ciudad de Nueva York. Existe también otra serie de cuadros que son “menos clasificables en términos del tema, que parecen más ligados con temas inventados, más imaginativos, lo cual se ha descrito como surrealista, pero no hay evidencia de que Orozco estuviera interesado en el surrealismo o de que la génesis de estos trabajos estuviera relacionada de alguna manera con ese movimiento”.¹⁴

¹² José Clemente Orozco, *El artista...* Ed. cit., p.47.

¹³ *Ibidem.*, p. 129.

¹⁴ Dawn Ades, “Orozco and Modern (Easel) Painting: New York, 1927-34” en Diane H. Miliotes y Renato González Mello (eds.), *Jose Clemente Orozco in the US, 1927-1934*, New York, Norton, 2002, p. 245. “There are three broad groups of works in this period: those that respond to the place and the people of the city, those that treat Mexico and Mexican subjects, and those, less classifiable in terms of subjects, that appear to engage with more imaginative, invented subjects. The latter have been described as surrealist, but there is no evidence that Orozco had any interest in surrealism or that genesis of these works is related in any way to that movement”.

Las pinturas de caballete como “Maniqués”, “Échate la otra” y “El espejo” responden más a la idea de que el cuerpo ya no es observado como el lugar, el refugio que asegura la idea del yo, sino, por el contrario, el dominio donde el yo es contestado e incluso perdido. El control sobre el propio cuerpo es una ilusión, el hombre basa su existencia en una falta de estabilidad que le es desconocida. Asimismo se cuestiona la identidad y los valores que se consideraban conformadores del hombre por lo que el cuerpo es reconstruido y sus fronteras traspasadas y superadas.

Después de la crisis, en 1930, se le pide a Orozco la decoración de los muros del Colegio de Pomona, California, en donde realizará el “Prometeo”. Y desde este año iniciará toda su etapa muralista, sin duda se trata de un Orozco que afinará en cada obra el carácter de su estilo, y también se hará más evidente el lugar que ocupa el hombre como sujeto de la historia, pero este hombre dejará de ser un peón, dejará de ser un campesino, dejará incluso de ser un Prometeo, dejará de lado al fin eso que tanto quiso borrar de su obra: los estereotipos de la cultura mexicana inaugurados por Rivera. Fue en Estados Unidos en donde Orozco inició este largo periodo que desembocaría en los murales hechos en México pero que también traerían obras de caballete en donde la violencia tomaría otro lugar en la historia. ¿Hay en Orozco obras que han quedado fuera de la búsqueda de valores nacionales?, ¿Qué sucedió intermitentemente en la obra de caballete después de realizar su obra más reconocida como el mural en el Palacio de Bellas Artes y los murales del Hospicio Cabañas?

Tómese cualquier obra mía, si dentro de tres mil años lograra llamar la atención de los hombres, no sería, ciertamente su tema. Éste con el tiempo, habría perdido interés. Lo que hará perdurar es lo que ella pueda tener intrínsecamente de obra de arte.¹⁵

¹⁵ Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 118-119.

¿Qué tan cierto es que el tema sea lo que menos importe a Orozco?

En las últimas dos décadas de la vida de Orozco lo que imperó en sus obras fue el tema. De 1936 a 1939 pintó en la Universidad de Guadalajara y la capilla del Hospicio Cabañas, ésta última obra ha sido representante de Orozco como una de las más importantes y el tema histórico, la Conquista de México, le dio mayor fuerza. Un año después pintaría en la Biblioteca Gabino Ortiz de Jiquilpan. Y ese mismo año haría el mural móvil *Dive Bomber and Tank* para el Museo de Arte Moderno en Nueva York.

En 1940, Orozco no necesita un tema específico como pretexto para señalar la destrucción producida por el militarismo. Ya en Dartmouth College había pintado “La ciencia” de 1932-1934, para entonces la representación del hombre y su inteligencia parían fetos muertos, pero la idea de cadáver en Orozco todavía tenía corazón y órganos que estudiar. En Nueva York *Dive bomber* no necesita apuntar una anécdota: es la idea, en donde el pedazo de hierro, la cadena y los restos de una maquinaria pesada devienen guerra, una guerra caída y torcida, es la pintura sorda, el grito sin eco en palabras de Jorge Cuesta: “La pintura de Orozco es la pintura sin resonancia; su sonido no se alimenta con sus ecos; es una pintura sin sonoridad”.¹⁶

En 1941, Orozco pinta también los frescos de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, y para 1942 comenzaría a pintar la bóveda y los muros del coro en la iglesia del Hospital de Jesús.

El 15 de mayo de 1943 se fundó El Colegio Nacional con la finalidad de hacer un centro cultural que reuniría a los hombres más destacados del país. Los fundadores de El Colegio fueron Alfonso Reyes, Mariano Azuela, Antonio Caso, Diego Rivera, José

¹⁶ Citado en *Ibidem.*, p. 13.

Clemente Orozco entre otros. A Orozco, como miembro fundador, se le encargaría cada año una exposición, de esta manera realizaría seis exposiciones para esta Institución.

En mayo de 1947, la comisión del Colegio Nacional, le propuso a Orozco hacer una serie con el tema de la Conquista de México: "Produjo una serie de obras estupendas; cuando me las mostró en su taller me dieron la impresión de un inmenso dolor humano, pues, en efecto, es el dolor, y el horror de un lado y del otro, sin politiquerías. Nunca se había pintado o hablado así de la Conquista. La exposición llevará el título general de *Los teules*".¹⁷

¹⁷ Justino Fernández, *Textos de Orozco*, México, UNAM, 1983, p. 146.

Capítulo 2

El cuerpo: del fragmento a la unidad

“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.

En "Los teules", Orozco hace, empezando por el nombre, 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.¹⁸

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 Moctezuma quien les dio esta calidad de “dioses” o “ídolos”: “Y ansimismo nos llevaron aposentar a aquella casa por causa que como nos llamavan teules e por tales nos tenían, qu'estuviésemos entre sus ídolos como teules que allí tenía”.¹⁹

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",

¹⁸ 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.

¹⁹ *Ibidem.*, p.222.

"Naborias", "Indígena", "Máscara", "Cadáver", "Cabeza", "Guerreros indios" y "Sacrificio humano". La obra que conocemos como "El desmembrado" aparece ahí bajo el título de "Cadaver"²⁰. En el Archivo documental del Museo Nacional de Arte²¹ (MUNAL)²² 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" que es el participio pasivo del verbo transitivo desmembrar, que significa "dividir, "apartar los miembros de un cuerpo", por extensión significa "descuartizar"; que igual significa separar los miembros del cuerpo de alguien o de algo. "Desmembrar" viene de *mēmbrum*; membrana, envoltura, piel, corteza, pergamino. *Membranan poseeré*, decían los mediaevales: pedir pergamino.²³

"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 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

²⁰ "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 24 de junio, 2009].

²¹ Agradezco a la subdirectora de curaduría del MUNAL Dafne Cruz Porchini haberme permitido revisar el expediente de la obra.

²² 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.

²³ Santiago Segura Munguía, *Diccionario Etimológico Latino-Español*, Ediciones Generales Anaya, 1985, p. 432.

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 esté 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; 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 pregnante²⁴. La historia detrás del cuadro nos remite a la violencia que sólo un hombre puede ejercer hacia otro hombre: cortar, desmembrar, mutilar.

La pintura de Orozco es una escritura, un territorio donde escribe su informe de vida, diagramando. Secretos y enigmas que atraviesan el cuerpo y salen como una explosión de intensidad en cada corte. Viaje clandestino hacia los bordes donde se pierde el rostro y sólo vemos un cuerpo, sólo un cuerpo, la alteridad deformada. El devenir-otro cosa, la cosificación, la línea de fuga que pone ese cuerpo en todos los cuerpos. El lenguaje que queda detrás de lo dicho parece querer salir y señalar las múltiples miradas, los movimientos que desarrollan umbrales de corte y que circula en los bordes.

En 1940 Orozco realizó una obra en piezas móviles: *Dive Bomber*. Sin duda sus puentes con “El desmembrado” son *el corte y la ruptura* puesto que *Dive Bomber* constituye una obra desmembrada o en todo caso la puesta en escena del desmembramiento mismo al estar físicamente dividida. *Dive Bomber* es la superficie de emergencia de un corte. Punto nodal en donde se da la mutación del saber a partir del cual se reordena todo el dominio cultural dado. En *Dive Bomber*, en sus divisiones, no podemos dejar de soslayar, que cada una de ellas representa un salto en el orden oculto que configura el saber (salto que hace que los seis tableros, en virtud de esos cortes, sean

²⁴ La palabra "pregnante" la ocupa Lessing en su obra *Laocoonte* para definir el momento de catarsis que hay en la escultura y en la pintura. *Cfr.*, Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, México, UNAM, 1960.

irreductibles). Desde esta óptica, un tablero sería aquella configuración subyacente de un saber que pretende ser, al mismo tiempo, una totalidad, una unidad dentro del propio fragmento.

Pero lo contradictorio es observar que "El desmembrado" en su estructura enuncia la unidad, la integración. Y en este punto el discurso de Orozco se vuelve diacrónico y aquello dividido deviene unidad.

Dive bomber es una obra fragmentaria sobre estructuras metálicas de seis tableros²⁵. Es la composición trágica de colores oscuros que caen y chocan todos a su vez en un espacio fragmentado por la industria de la guerra. Residuos de cadenas y tuercas, engranajes que han quedado sin sentido se tragan o hunden la figura del hombre. En esta obra la única expresión del cuerpo está en tres piernas volando que pudieron caer en el desplome. Aquí no hay revelación del hombre contra nadie, la protesta no está en las manos, está en la rendición del hombre junto con sus monumentos.

Dive bomber o bombardero en picada es un título por sí solo histórico²⁶. Es el hombre moderno acaecido por su propia maquinaria. Hacia el centro de la obra se observan tres cabezas ligadas por cadenas que se sostienen de la nariz y la boca. Las tres cabezas están perforadas por clavos y fierros. Las cabezas representan monumentos del hombre, cabezas caídas, o bien, arrojadas y aplastadas por un pedazo de avión, de buque, de tuerca gigante que abraza una bomba. Cada figura es atropellada por la de junto, la realidad se abre camino en una escalera en la parte izquierda y lleva al fondo del choque.

²⁵ Jorge Alberto Manrique, *Orozco, pintura mural*, Fondo editorial de la plástica mexicana, 1989, p. 34. En lo sucesivo citaremos Manrique, *Orozco...*, Ed. cit.

²⁶ *Dive bomber* representa las bombas arrojadas desde los aviones de la primera guerra mundial. "Un aeroplano de bombardero" era según Orozco la idea que da origen al mural. Esta obra fue pintada por Orozco en 1940 y que para 1941 sale una película del mismo nombre dirigida por Michael Curtis, quien un año después filmaría *Casablanca*.

Dos tentáculos metálicos recogen la obra de manera discreta; la jalan hacia atrás, como si acaso lo que viéramos es un momento anterior a la limpieza de los desechos que ha dejado el mundo de la guerra.

La lectura de esta obra depende de cómo se coloquen los tableros. La descripción de una obra como *Dive bomber* comienza en el orden y la disposición de los fragmentos, en la unidad y complemento de éstos. Una obra que se construye por pedazos, por armazones que nunca podrán ser una unidad pero que el pintor quiere que veamos la estructura en esos quiebres. Entre cada tablero existen espacios, que son como tiempos fuertes en música, ellos son rupturas, mutaciones o umbrales. Cada uno de estos umbrales es sólo el anuncio de un nuevo indicio que hace presagiar un mundo futuro o pasado, un signo distinto, una imagen que representa lo “mismo” y lo “otro”.

Efectivamente, lo que acaba pareciendo como manifiesto y presente en la obra *Dive bomber* no es la cópula de un tablero con otro, es como una suerte de “y” que une y que separa, ese unir y separar lo que hace es ocultar a la propia unión que mantiene vinculados a los fragmentos. Es uno y múltiple al mismo tiempo, es un cuerpo, la totalidad, y el fragmento, el desmembramiento o el miembro mutilado. Lo insoportable del cuadro es la presencia misma de la ruptura, de ese “entre” que representa la juntura y la separación de los tableros porque resulta imposible conceptualizar la “y”, el no-lugar donde las cosas aparecen y, por eso mismo, pueden ser vistas, pensadas, percibidas sin que resulten de la imposición de regla alguna de construcción.

Dive Bomber and Tank fue una obra que causó intriga entre los espectadores y por ello se solicitó al pintor que escribiera un texto en donde pudiera explicar el mural. Como respuesta salió a la luz el texto de Orozco “*explains*”, ahí Orozco escribe: “El público

rehúsa ver la pintura. Quieren *oír* la pintura. No les interesa el espectáculo mismo, prefieren escuchar al crítico de afuera”.²⁷ Lo que Orozco impone en *Dive bomber* es la “idea” sin ataduras con la anécdota²⁸, es una obra que “se sale del marco o del muro en la explicación”²⁹, esto quiere decir que es aquello que no podemos nombrar porque “sale” del muro y aquello que sale del muro Orozco lo ha hecho también parte del cuadro como el espacio que hay entre tableros, *Dive Bomber* está en esos intersticios, porque señala ese “entre”. La idea sin anécdota apunta a la pintura sin historia, al saber sin sujeto.

Después de siete años de crear *Dive Bomber*, Orozco pinta “El desmembrado”, para entonces los temas de la Conquista, la Independencia y la Revolución ya no responden a las urgencias del presente que trae consigo las imágenes de la violencia actual, como la acarreada por la Segunda Guerra Mundial. Lo que está en la mira es el porvenir; no el progreso; “si no hubiera conflictos no habría películas, ni toros, ni periodismo, ni política, ni lucha libre, ni nada. La vida sería muy aburrida. En cuanto alguien diga SI, hay que contestar NO”.³⁰

“El desmembrado” es una obra que no tiene que ver con lo popular, ni con lo mexicano, lo común es que se hable de ella como parte de la exposición “Los teules” como la representación de “escenas de batallas, hazañas guerreras, [...] las fracciones de cuerpos humanos y los ritos y sacrificios prehispánicos”³¹. Quiero pensar que esta obra,

²⁷ Citado en Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, Ed. cit, p. 54.

²⁸ “En cada pintura, como en cualquier obra de arte, siempre hay una ‘idea’, *nunca una anécdota*. La idea es el punto de partida, la primera causa de la construcción plástica, y está presente todo el tiempo como energía creando materia” citado en *Ibidem.*, pp.55-56.

²⁹ *Ibidem*, p. 60.

³⁰ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Era, 1999, p. 53. En lo sucesivo citaremos Orozco, *Autobiografía*, Ed. cit.

³¹ Dafne Cruz Porchini, se encuentra [en línea]:

<<http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2008/39347/6/el-munal-prepara-exposicion-de-orozco.htm>>. [Consulta 2 de junio, 2009].

lejos de su temática, es un llamado de atención en el sentido de que la obra pone en evidencia el extrañamiento del relato histórico, sus cruces, su violencia sin tiempo como lo hace *Dive Bomber*. Lo que configura ambas obras es justo lo que “se sale del marco”, aquello que está fuera del cuadro es lo que da sentido y forma: ese lugar vacío es donde podemos encontrar la crítica de Orozco al mundo cruzado por la guerra y la destrucción. En “El desmembrado” son “Los teules” o bien “la mirada de Dios” —presente en el título y ausente en la representación de los cuadros— la que distribuye ese horror, y en *Dive Bomber* son las rupturas entre un tablero y otro lo que dota de sentido al mural. Podríamos hablar de que “Los teules”, en su conjunto, hablan desde esos umbrales en blanco, desde la ausencia que al mismo tiempo dan lugar a la crítica de Orozco.

"El desmembrado" señala la idea que tenemos de hombre como dominador y dueño del mundo, y ese hombre se nos revela como algo ominoso. 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.

La fragmentación ha llegado a ser un motivo constante del arte y de la cultura de nuestro siglo, los cuerpos mutilados y en estado de desintegración cruzan el imaginario del mundo contemporáneo. ¿El cuerpo aludido de nuestro siglo es éste que nos muestra la disolución de la subjetividad tan querida en nuestro final de siglo?³²

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

³² José Luis Barrios "El cuerpo fragmentado" en *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones. México, S.XVI-S.XX*, Museo Nacional de Arte, México, 1998. p. 181.

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.

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.

Capítulo 3

Miradas fragmentadas

Cuando nos acercamos a la obra de Orozco siempre hay una suerte de desfallecimiento de las propias palabras ante ella. Hay algo del orden de lo oscuro, de lo cerrado, del enigma que no nos permite acercarnos, como si no pertenecieran a lo lumínico. En la mayoría de las obras se advierte ese halo de sombra. Este lado oscuro se abre aún más en los cuerpos desfigurados que componen esa parte de la obra de Orozco que pertenece a un mundo depredado, calcinado, fracturado, infringido, así también en los pocos rostros que podemos ver ellos se nos revelan de pronto como en el límite, en el bordo, en esa zona oscura que los romanos llamaron “*Limes*” y que denotaba sí, la frontera, pero también ese “otro lado” que se asomaba pensosamente detrás de lo revelado y que nos hacía presagiar el orden de lo no-sabido, ese punto neutro donde se produce la desaparición, el horror.

Con estos datos no podemos dejar de evocar aquello que Freud llamó “lo extraño inquietante” o “lo siniestro”. 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”.³³ 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 la angustia, con el fantasma, 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

³³ Sigmund Freud, *Obras completas, obras* (1917-1919) XVII, Argentina, Amorrortu editores, 1999, p. 225. En lo sucesivo citaremos Freud, *Obras...*, Ed. cit.

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 ominoso³⁴.

Este concepto, extremando la significación, designa también algo más que lo oculto, se refiere a lo encubierto, lo escondido, lo misterioso, lo peligroso. El sentido se transforma o se dirige hacia su antónimo y casi se confunde con él. Pero su contrario *unheimlich* o nuestro concepto de "lo siniestro" es una voz más compleja, designa con sutileza un conjunto de opuestos que se unen en una sola representación: lo familiar, lo íntimo y lo amable transformado en su opuesto, al tiempo que también se refiere a lo secreto, oculto o escondido. Nos encontramos con esta 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, de lo amable, volviendo estas vivencias siniestras, sorprendidas, inquietantes, sobrecogedoras.

En lo extraño inquietante, el juego dialéctico de lo familiar y de lo extraño, por el hecho de que está concentrado en el mismo objeto (familiar y extraño a la vez, escondido y desocultado al mismo tiempo), se complica extraordinariamente. Lo paradójico consiste en que la fuente de pavor no es lo extraño en su oposición inmediata a lo familiar, sino que *lo que antes era familiar, emerge bajo un aspecto amenazante*, peligroso, siniestro y que a su vez refiere algo conocido desde siempre que ha estado oculto, en la sombra.

Heidegger, asimismo, en *Introducción a la metafísica*³⁵ y a propósito de un pasaje de *Antígona*, traduce los primeros versos: "Muchas cosas son pavorosas, nada, sin embargo, sobrepasa al hombre en pavor...", y señala que:

³⁴ *Ibidem.*, p. 220.

En estos dos primeros versos está bosquejado de antemano todo el canto siguiente (...). Dicho con *una* palabra: el hombre es *tò deinótaton*, lo más pavoroso. Tal decir del hombre lo capta desde los límites más externos y desde los escarpados abismos de su ser. Esta brusquedad y finitud jamás es visible a los ojos de la mera descripción y planteamiento de algún existente material, aunque fuesen mil ojos los que quisieran buscar las cualidades y condiciones del hombre. Sólo al proyecto poético-pensante se le patentiza tal ser³⁶.

Es claro que el término griego *tò deinón*, lo toma Heidegger privilegiando uno de los aspectos de su significado: el “negativo” de la palabra. No quiero dejar de lado el hecho de que en este texto, el filósofo traduce el término *tò deinón* a modo de interpretación, en otros términos, sin enajenarlo radicalmente de su sentido original lo afianza con una *definición de hombre*.

Pero ¿por qué hemos traducido *deinón* por “pavoroso”? No para encubrir ni debilitar el sentido de la violencia, de lo subyugante o de la actividad violenta, todo lo contrario. Puesto que el *deinón*, en el supremo encubrimiento, se dice del ser del hombre y en unión con él. (...) Entendemos lo pavoroso (*Un-heimeliche*) como aquello que nos arranca de lo “familiar” (*Heimlichen*), es decir, de lo doméstico, habitual, corriente, inofensivo. Lo pavoroso no nos permite estar en nuestra propia casa (*einheimsich*) En esto reside lo que subyuga. Pero el hombre es lo más pavoroso porque no sólo se conduce (*sein Wesen verbringt*) en medio de lo pavoroso así entendido, sino porque sale o se evade de los límites que, al comienzo, y la mayor parte de las veces, le son habituales y familiares; porque él, entendido como el que hace violencia, transgrede los límites de lo familiar, siguiendo, justamente, la dirección a lo no-familiar, <de lo pavoroso>, concebido como lo que subyuga.³⁷

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

³⁵ Martín Heidegger, *Introducción a la metafísica*, estudio preliminar de Emilio Estiú, Buenos Aires, Editorial Nova, 1972, p. 183 y siguientes. Ahí, Heidegger empieza su análisis de “lo pavoroso”, “lo temible”, *tò deinótaton* o “*unheimlich*”, con unos versos de la *Antígona* de Sófocles. (versos 332-375).

³⁶ *Ibidem.*, p. 185.

³⁷ *Ibidem.*, p. 187.

Quisiera alargarme un poco más con la interpretación de los pasajes citados tanto de Freud como de Heidegger, sólo para acotar de manera precisa el espacio pictórico en el que ubicamos algunas de las obras de Orozco, (y si jalara la interpretación, diría que más que en algunas obras, podríamos encontrar “ciertos rasgos” del orden de lo terrible que asoman como constantes en la obra de nuestro pintor).

Pensemos que lo *Unheimliche*, como nos lo hace ver Heidegger, tiene o hunde sus raíces en aquellos sentidos de *tó deinón* griego. Y que *tó deinón* posea dos sentidos al mismo tiempo, y que éstos se nos ofrezcan como contradictorios entre sí, como muchas veces sucede con algunos términos, pero que al considerarlos unidos rescatan un tipo de experiencia que posee esa doble faz: *tó deinón* es “lo terrible”, “espantoso”, “maléfico” pero también “lo maravilloso”, “admirable”, “lo asombroso”.

En primer lugar *deinón* significa lo terrible, pero no los pequeños temores y, menos aun, posee aquella significación decadente, necia e inutilizable con la que, entre nosotros, se emplea hoy esa palabra, al decirse “terriblemente bonito”. El *deinón*, es lo terrible en el sentido de imperar que subyuga; al igual que el terror pánico, produce violentamente la verdadera angustia y el espanto concentrado, callado y que en sí mismo se agita. La violencia, lo que subyuga, constituye el carácter esencial del imperar mismo. Donde éste irrumpe, *puede* retener en sí su poder subyugante. Pero no por eso, es más inofensivo, sino *todavía* más terrible y más excesivo.³⁸

Sin duda, dentro de las experiencias humanas podemos vislumbrar un tipo de percepción que nos arrastre a la vivencia de lo terrible pero maravilloso, de lo temido pero reverenciado. Sin embargo, el toque adicional que tiene esta palabra es que esa experiencia tiene a la vez un sabor raro, extraño. No es casual la referencia que Heidegger hace a la *Antígona* de Sófocles, la *Antígona* en lo que lo sagrado, lo hierático, lo ctónico está en antagonismo con lo profano, la ley, la ciudad.

³⁸ *Ibidem.*, p. 186.

De todas maneras los otros significados del término tales como peligro, desgracia, 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 obra de Orozco, es en este cruce, en este umbral donde cada pincelada se vuelve familiar y desde donde emerge lo ominoso ¿No es, pues, esto lo que se nos revela en los cuadros de Orozco? ¿No reverenciamos la puesta en obra de lo pictórico y que justo por esta puesta en marcha se nos muestra algo digno de temerse? ¿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 la obra de Orozco, lo que rechazamos y, al mismo tiempo, nos subyuga?

De alguna manera, ese doble sentido de *tó deinón* como lo temible o violento y al mismo tiempo como lo formidable, maravilloso o admirable lo acercan a lo sublime, si no fuese por el cruce de la extrañeza que tiene esa experiencia. Por esto, se hace crucial el texto de Freud, “Lo Ominoso”, que si bien piensa lo siniestro desde el término *Unheimlich*, y lo traslada tanto a los significados que la palabra ha tenido a través del tiempo y a las cosas, impresiones, conmociones, etc. desde las cuales se podría extraer su delimitación, éste nos permite completar la perspectiva de lo extraño, de lo siniestro.

En los textos que hemos citado tenemos las siguientes traducciones de los dos términos: *tó deinón* y *Unheimlich*, como lo pavoroso y desazonador por un lado y lo siniestro u ominoso por el otro. En español los sinónimos de estas palabras sugieren a su aspecto negativo lo que da cuenta del cercenamiento que se establece de los términos concebidos por esta lengua. Quizás estas experiencias tienen nuevas dimensiones en la actualidad, ya que existe además, otro tipo de ser humano, ese otro que fue construido desde la Segunda Guerra Mundial. Es cierto, somos los mismos, pero somos otros.

Nuestra otredad, lo sabemos, nos produce desasosiego. En la obra de Orozco aparece lo desazonador, lo que produce turbación pero también, deseo y expectativa, derivando en la conmoción, la sacudida, la vibración y el movimiento de la paleta es como un gesto que nos enseña a cada instante lo pavoroso que es también lo impresionante, lo que conmueve, sobresalta, afecta, sobrecoge y suspende.

No creo exagerar ni tampoco alterar la interpretación tradicional si lo que advierto en la obra de este gran pintor es algo de lo familiar y de lo ominoso, de lo cercano y amable a lo terrible que asoma en su pintura, más bien, sólo agregamos una nota más, una coma al texto (que es el cuadro) y al contexto (que es la época que le tocó vivir), un gesto que nos habla, un índice que señala, un signo que nos está delatando aquello que encontramos también en la vida del propio pintor. En lo que sigue Orozco denota el temple de ánimo que guiaba su propia pintura cuando hace una severa crítica al Manifiesto de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (1923) que redactó Siqueiros:

El “Manifiesto” prometía también pintura de combate para incitar a lo oprimidos a la lucha por su liberación. Este punto es todavía demasiado oscuro para saber de un modo preciso lo que significa. ¿Cuándo una pintura o una escultura es capaz realmente de provocar en el que la contempla procesos mentales que se traduzcan en acciones revolucionarias? ¿Cuándo es realmente subversiva?³⁹

¿Qué pretendía? Desde luego que desconfiaba de la visión de una obra y en su traducción en acciones revolucionarias, pero ¿de lo que motiva a los cambios del “alma”? No es casual que sus cuadros tuvieran esa significación ese cometido implícito, porque la visión de ellos no nos deja intocados. No provoca una revolución pero sí una revulsión en nuestro ser. Lo tremendo, lo ominoso, es lo que sacude, es ese lenguaje silencioso que

³⁹ Orozco, *Autobiografía*, Ed. cit., p. 70.

sólo se muestra dentro de lo familiar, en lo cercano y que sólo mediante esa des-velación se muestra lo terrible.

Hay en esos cuadros algo de lo no dicho, algo de lo que no tiene nombre porque rehúsa ser nombrado. Esos cuerpos yacientes son sólo sombras o sombras de las sombras porque no sabemos si acaso todavía tienen vida como en el óleo "*Driftwood*" o "Despojo humano" (1925). Después observamos que en los murales y en algunos óleos, incluso en las imágenes más conocidas y familiares, podemos encontrar el signo de lo ominoso por la compulsión a repetir la aglomeración de maquinaria y armas; el tropiezo de cuerpos y el arranque de la violencia; lo terrible, lo violento, como el imperar que somete, que impone el pánico, la verdadera angustia y también como la intimidación callada y concentrada que se agita en sí misma que se da en sus murales pero también en muchos de sus óleos.

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 orozquiiana 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.⁴⁰

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 comentaristas 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.⁴¹

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

⁴⁰ 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.

⁴¹ Orozco, *Autobiografía*, Ed. cit., p. 73.

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”.⁴²

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 del 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 desfígura, 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 perdemos⁴³ y en la escritura circunscribimos esa pérdida.

⁴² 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.

⁴³ 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”.

La narrativa en “El desmembrado” apunta a la lógica de lo inercial, de lo que insiste –pero volviendo siempre al mismo lugar –lo incommovible, es aquello que nos suspende en la imagen de un 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.⁴⁴

En Orozco se produce una concepción de la historia y en ella 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 en “El desmembrado” se mata al sujeto entonces tendríamos una pintura que pone en escena “un saber sin sujeto”⁴⁵. 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”.⁴⁶ ¿Su salvación? Quizá había mucho de esperanza en ese momento. Hoy la visión ominosa de Orozco, lo terrible aparece en escena sin tapujos y sin consuelos.

Lo que nos impresiona de esta obra es la imagen de una verdad de la realidad cuando atraviesa, cruza y se antepone a la realidad misma, no hay nuevo apocalipsis, no hay destrucción del mundo, tampoco salvación si lo que se está desmembrando es el cuerpo como territorio de lo que habla y se escribe. Lo que se aniquila es el nombre de

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 136-137.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ 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.

ese cuerpo que deja de ser persona y deja de ser individuo porque el individuo es lo indivisible, lo que no se puede predicar en una pluralidad de cosas⁴⁷ o de miembros y se convierte en sujeto puesto que está sujeto a una ley, a una norma, a una sociedad, a sus costumbres, a la propia estructuración de su ser sujeto, porque es sujetado también a una resistencia y al inconsciente.

Tengo la vaga sospecha de que Orozco intentó capturar la psique del sujeto, sus denodados esfuerzos por conocerse y llegar a definirse en una imagen que se disemina y dispersa como una superficie de reflexión donde se inscribe el doble, el Otro: “En efecto, el doble fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del yo, una «enérgica desmentida {*Dementierung*} del poder de la muerte» [O. Rank], y es probable que el alma «inmortal», fuera el primer doble del cuerpo”.⁴⁸

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 catástrofe⁴⁹, 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.

⁴⁷ Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 664.

⁴⁸ Freud, *Obras...*, p. 234-235: “El motivo del “doble” ha sido estudiado a fondo por O. Rank en un trabajo que lleva ese título. En él se indagan los vínculos del doble con la propia imagen vista en el espejo y con la sombra, el espíritu tutelado, la doctrina del alma y el miedo a la muerte, pero también se arroja viva luz sobre la sorprendente historia genética de ese motivo”.

⁴⁹ 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.”.

Y lo humano en Orozco, como en Heidegger, es “lo pavoroso”. No hay ninguna concesión a las acciones que centren la figura humana en la razón o en el bien, la justicia o el orden sino en lo terrible. Esto es el despojamiento de la consistencia imaginaria, Orozco encuentra el ser cuando se desentiende de la apariencia, el vacío en el que se construye la existencia, la identidad.

Conclusiones

¿Qué es lo que se ha descubierto en este recorrido realizado en el campo pictórico de una obra excepcional como la de José Clemente Orozco? ¿Qué es lo que he tratado de nombrar? Paradójicamente aquello que está fuera del cuadro, lo que se oculta o que simplemente está, pero en ausencia, y que sólo por estar en un lugar omitido dota de sentido la composición de la obra. Al hablar de “El desmembrado” necesariamente nos tenemos que remitir al nombre que está detrás: “Los teules”, como la metáfora que usa Orozco para hacer la crítica a un mundo consolidado bajo viejos mitos que ya no responden al presente, porque lo que se presenta en el límite de todas las obras es finalmente una banalización del mal; un mundo que se organiza desde la mirada ausente de los *teules* y ahí encontramos también lo pavoroso, el hombre.

En estas obras que hemos analizado y circunscrito dentro de todo el conjunto del arte que se abre como una narración, como una semántica que transita en espacios de metamorfosis es quizá el punto de inflexión desde donde podemos decir que esas obras nos hablan, nos ven, nos dicen, nos interpelan en el sentido de ser objetos de su llamado.

Esta investigación fue resultado de ese extrañamiento primario que nace de mirar una pintura, de tratar de entender que eso que se está viendo coincide por momentos con el mundo que no rodea pero que cuando se le mira más de cerca, cuando se borra la apariencia y se le cuestiona y se genera un diálogo con eso que está ahí, nos damos cuenta que todos estos años esa obra ha sido una reacción poética que señala al hombre

como lo pavoroso, y algo tiene de herida cuando se nombra y se tilda ya desde su título: “El desmembrado”.

El análisis hecho a esta obra es la puerta al descubrimiento de un hilo que nos ha conducido al instante de gestación de lo terrible en el arte, quizá exagero, no lo sé, quisiera pensar que es en la obra de Orozco donde se encuentra para nosotros el escenario de lo tumultuoso que asoma en toda obra, pero que en Orozco se hace familiar, cercano, casi táctil y nos somete a su dictionario que es la aparición ante nuestros ojos de un lenguaje que sólo se da si forzamos su secreto, si introducimos en él otro lenguaje para intentar traducir en conceptos lo que se hace sensación, textura y finalmente escritura.

Archivos consultados

Archivo del Museo Nacional de Arte

Biblioteca de El Colegio Nacional

Bibliografía básica

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

ADES, Dawn, "Orozco and Modern (Easel) Painting: New York, 1927-34" en Diane H. Miliotes y Renato González Mello (eds.), *Jose Clemente Orozco in the US, 1927-1934*, New York, Hood Museum of Art, Dartmouth College-W.WE. Norton and Company, 2002

BARNITZ, Jaqueline, "Los años *délficos* de Orozco" en *Orozco: una relectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983

BARRIOS, José Luis, "El cuerpo fragmentado" en *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones. México, S.XVI-S.XX*, Museo Nacional de Arte, México, 1998

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005

—, *Et. al., Orozco: una relectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983

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, *Forma e idea*, México, Porrúa, 1942

—, *Textos de Orozco*, México, UNAM, 1983

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

GONZÁLEZ MELLO, Renato, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y a invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008

—, “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

—, *Orozco ¿pintor revolucionario?*, México, UNAM-IIIE, 1995

— y Diane MILIOTES (eds.), *Jose Clemente Orozco in the US, 1927-1934*, New York, Hood Museum of Art, Dartmouth College-W.WE. Norton and Company, 2002

HEIDEGGER, Martin, *Introducción a la metafísica*, estudio preliminar de Emilio Estiú, Buenos Aires, Editorial Nova, 1972

HERRERA, Alfonso, *Foucault frente al psicoanálisis*, México, UAM-Xochmilco, 2008

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

MANRIQUE, Jorge Alberto, *Orozco, pintura mural*, México, Fondo editorial de la plástica mexicana, 1989

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

OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, Segunda edición en Serie de Crónicas, 1981

—, *El artista en Nueva York* (pról. Luis Cardoza y Aragón, apéndices de Jean Charlot), El Colegio Nacional, Siglo veintiuno editores, 1993

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

Bibliografía General

DEL CONDE, Teresa, *J.C. Orozco, antología crítica*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982

FERNÁNDEZ, Justino, *Obras de Orozco en la colección Carrillo-Gil*, México, Alvar Carrillo Gil, 1949

—, *Prometeo, ensayo sobre pintura contemporánea*, México, Porrúa, 1945

LESSING, Gothold Ephraim, *Laocoonte*, México, UNAM, 1960

OROZCO, José Clemente, *Cartas a Margarita*, México, Era, 1987

REED, Alma, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955

TIBOL, Raquel, *José Clemente Orozco, una vida para el arte. Breve historia documental*, México, Secretaría de Educación Pública-Cultura, 1984

WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, trad. José Moreno Villa, Madrid, Espasa Calpe, 1979