
Los viajes de Orozco

Sofía Anaya Wittman
Universidad de Guadalajara

Introducción

No cabe duda que las vivencias experimentadas durante los viajes cambian nuestra percepción sobre las cosas; lo mismo sucede cuando leemos u observamos los productos de los viajeros, ya sean memorias, crónicas, relatos u obras artísticas plásticas o literarias. Estos objetos o productos culturales trascienden en otras generaciones y en otros lugares creando imaginarios que, al igual que la cultura, se ajustan a cada época. Recordemos por ejemplo la descripción que Isidore Löwenstern hace sobre su llegada a la ciudad de México hacia 1838:

Se cumplía uno de mis más vivos deseos: ¡había llegado a la ciudad de Montezuma! Y dudo que Cortés haya hecho su entrada triunfal, montando en su soberbio caballo andaluz, con mayor satisfacción que la que yo experimenté mientras nuestra vieja diligencia rodaba hacia la ciudad; fueron necesarias las aduanas, los cargadores y los hoteles para recordarme que mi papel era el de un humilde viajero y no el de un ilustre conquistador.¹

En este caso, la ansiada llegada del viajero estuvo motivada por los relatos de los conquistadores² Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Francisco López de Gómara, fray Toribio de Benavente, Gonzalo Fernández de Oviedo, etc., y/o por los grabados, pinturas o mapas que

1. Isidore Löwenstern. *México. Memorias de un viajero*. México: FCE, 2012, p. 66.
2. “Los nativos nos dijeron por señas que fuésemos con ellos a su pueblo, y lleváronnos a unas casas muy grandes, que eran adoratorios de sus ídolos y bien labradas de cal y canto, y tenían figurado en unas paredes muchos bultos de serpientes y culebras grandes y otras pinturas de ídolos de malas figuras, y alrededor de uno como altar, lleno de gotas de sangre, y en otra parte de los ídolos tenían unos como a manera de señales de cruces, y todo pintado, de lo cual nos admiramos como cosa nunca vista ni oída”. Bernal Díaz del Castillo. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: EDM, 2009, p. 13.

circularon en la época con descripciones maravillosas. Estos objetos curiosamente se conformaron a partir de la yuxtaposición de narraciones literarias e imágenes que en su mayoría se complementaban con las vivencias de quienes realizaban dichas obras. Es decir, los vacíos entre relatos e imágenes fueron llenándose con elementos del contexto de los artistas contaminando así la realidad; en este caso nos referimos a los textos y grabados correspondientes al periodo de la Conquista de América.

En ese sentido, un elemento que proporcionaba cierta idea de lo que sucedía en aquellas lejanas tierras recién conquistadas fueron los mapas, que como afirma Margarita Lira:

Durante la Colonia el mapa se convirtió en uno de los tantos mecanismos de apropiación simbólica, a través de una objetivación que recurre a diversas estrategias para hacer del indio americano una posesión europea, contrario a ella, pero a su vez, sujeto a sus moldes. Los indios fueron el barro, los europeos jugaron a ser el dios que los amoldó a imagen y semejanza de sus propios imaginarios y a su imaginación.³

Resulta por demás interesante lo señalado por Mercedes López Baralt cuando retoma a Michel Foucault, quien denomina al siglo XVI europeo como “la edad de las correspondencias”, porque lo importante en esos momentos en cuanto al conocimiento era el establecimiento de asociaciones entre distintas formas de lenguaje para “restablecer la unidad última de palabras y cosas”. Después, en el siguiente siglo la idea renacentista perdió fuerza y dio paso al racionalismo clásico, donde los “signos y semejanzas se reflejan entre sí en un juego de espejos interminables sustituyendo el criterio de la analogía por el del análisis y la certeza de lo mismo por la conciencia de lo diferente”.⁴

En ese tenor, las imágenes de América descritas por los artistas europeos conformaron una visión particular que tuvo consecuencias; una de ellas fue la estigmatización de los personajes oriundos del continente como salvajes, aspecto que se observa

3. Margarita Lira M. “La representación del indio en la cartografía de América”. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Santiago de Chile, núm. 4, julio de 2004, p. 91.

4. Mercedes López Baralt (ed.). *Iconografía política del nuevo mundo*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1990, pp. 59-60.

en infinidad de grabados relativos a la iconología americana.

Las representaciones tenían el objetivo de establecer los límites entre ambos territorios, o sea, precisar que existía *algo* distinto, externo, que hoy reconocemos como *lo otro*; de esta manera pudieron constituirse cada una de las identidades a partir de oposiciones como *lo civilizado* y *lo salvaje*.

El primer viaje

Ahora bien, en el juego de palabras entre civilizado y salvaje es donde insertamos los acontecimientos ocurridos durante los viajes de José Clemente Orozco a Estados Unidos de América.

Diversos autores coinciden en que la publicación de una nota relativa a la exposición *Las casas de llanto* de Orozco, en *El Nacional* del 18 de septiembre de 1916, fue el detonante para que el pintor decidiera marcharse a ese país:

‘Biblos’ vuelve a ser nuevamente centro de regocijo artístico, nada más que ahora no es el poeta que conmueve con sus donaires, ni el clásico dibujante que expone sus *ex-libris* con maestría; ahora es un caricaturista atormentado que, vagando en las soledades de la noche, ha sabido estropear, dolorosamente, con cincel de maldad e ironía, las caras atiborradas con afeites, los cuerpos flácidos y cansados que, soportando las miserias varoniles, caen en un aflojamiento macabro de mujeres destinadas a perecer en edad temprana.⁵

Líneas más adelante, Juan Amberes (seudónimo del autor de la nota), señaló:

Y no es que Orozco sea un viejo; Orozco es un joven desencantado que lleva alma de viejo. Constitución híbrida y rostro sarcástico a donde unas gafas amortiguan el intenso mirar; falto del brazo izquierdo, la derecha refleja su intenso fracaso de prematuro vencido en las lides del amor.⁶

5. Cit. por Teresa del Conde. *J. C. Orozco. Antología crítica*. México: UNAM, 1982, p. 23.

6. *Idem*.

7. *El Nacional*, México 19 de septiembre de 1916. Cit. por Clemente Orozco Valladares. *Orozco, verdad cronológica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1983, p. 79.

8. José Clemente Orozco. *Autobiografía*. México: Cultura SEP, 1971, p. 46.

Esta nota obligó a Orozco a protestar mediante el texto *Carta del dibujante Orozco*:

Suplico a usted muy atenta y respetuosamente se sirva ordenar la publicación en el diario que dignamente dirige de esta carta, que encierra una enérgica protesta contra las apreciaciones ofensivas e insultantes que hace el cronista que se firma "Juan Amberes" sobre mi persona y sobre mi vida privada [...] ¿Qué quiere decir el cronista con todo eso? ¿Acaso los artistas adolecen de miserias y deformidades de los personajes de sus creaciones? ¿Acaso don Francisco de Goya fue un imbécil como el Carlos IV de sus telas y de la realidad?⁷

Sea cual fuere la motivación, el pintor mexicano decidió partir a Estados Unidos en 1917.

Dentro de las muy desafortunadas experiencias de ese viaje, Orozco se topó con la intolerancia hacia su obra en un evento que a todas luces resultó ignominioso; el pintor lo describe así:

Al pasar por Laredo, Texas, fui detenido en la aduana americana y mi equipaje fue inspeccionado. Las pinturas que llevaba fueron desparramadas por toda la oficina en una exposición 'oficial' y examinadas cuidadosamente por los aduaneros. Después del examen fueron separadas y hechas pedazos unas sesenta. Se me dijo que una ley prohibía introducir a los Estados Unidos estampas inmorales. Las pinturas estaban muy lejos de serlo, no había nada procax, ni siquiera desnudos pero ellos quedaron en la creencia de que cumplían con su deber de impedir que se manchara la pureza y castidad norteamericana [...] La sorpresa me dejó mudo los primeros momentos, y después, protesté con energía, aunque vanamente, y seguí mi camino muy triste rumbo a San Francisco.⁸

También fue expulsado por la policía canadiense al cruzar su frontera en su visita a las Cataratas del Niágara durante su recorrido por Nueva York. En ese caso relata el muralista:

Al ver que yo era mexicano pegó un brinco y me expulsó en el acto de Canadá, conduciéndome él mismo a la frontera

americana. [...] Ese día publicaban los periódicos con enormes encabezados a tinta roja, la noticia amarillista de un asalto a un tren por los villistas en Sonora, en el cual habían sido violadas todas las mujeres. Mexicano y bandido eran sinónimos.⁹

9. *Ibid.*, p. 49.

En su *Autobiografía*, Orozco describe el ambiente festivo de San Francisco y Nueva York, y destaca como los lugares más “bonitos y divertidos” el barrio de Harlem y Coney Island.¹⁰

10. *Ibid.*, p. 52.

En realidad no hay referencias a su trabajo artístico por parte del país del norte porque según relató Orozco a Mr. Macky, después de la experiencia en Nuevo Laredo se sintió más seguro haciendo caricaturas del káiser para los carteles de películas, y durante todo ese periodo, el pintor creyó “realmente que había alguna ley contra el arte en Estados Unidos. ¡No me arriesgaría a probar otra vez!”¹¹

11. Orozco Valladares, *op. cit.*, p. 87.

En cuanto a la situación artística de San Francisco, donde Orozco radicó la mayor parte del tiempo,

[...] la colección oficial de arte de la ciudad estaba en el Museo de Young en Golden Gate Park. Los grandes cuadros que ocupaban las paredes representaban episodios históricos sobre la formación el Oeste. La principal atracción para las multitudes de visitantes dominicales era el enorme óleo *Driving the Last Spike of the Union Pacific Railroad* (Poniendo el último clavo del ferrocarril Union Pacific).¹²

12. Alma Reed. *Orozco*. México: FCE, 1983, p. 139.

Se exhibían además los retratos de algunos funcionarios, y Orozco, con su característico sentido del humor, definía a este tipo de colecciones como “el ejemplo universal más selecto de pintura de confetti”.¹³ Así que las experiencias artísticas más trascendentes para él en ese periodo se dieron con las exposiciones en el “Palacio de Bellas Artes en el parque Marina, o en colecciones privadas en las que había ejemplares de todas las escuelas: cubismo francés, futurismo italiano, purismo, vorticismo, dadaísmo, expresionismo, orfismo”.¹⁴

13. *Idem.*

14. *Ibid.*, p. 140.

A su regreso a México, después de dos años, Orozco se dedicó en gran parte a la caricatura; después vendría el movimiento muralista, donde destacaría con su expresionismo.

Segundo viaje...

Durante el periodo posrevolucionario se suscitó un importante movimiento transcultural en el que diversas personalidades de la élite ilustrada internacional se trasladaron a México, al mismo tiempo que se dio una “diáspora de artistas e intelectuales mexicanos que desató el callismo [...] proceso que inició su despunte a principios de la década de 1920, y vivió sus momentos más intensos entre 1928 y 1933 con las relaciones México-Estados Unidos”.¹⁵ Fue en ese momento que se presentó el segundo viaje de Orozco al país del norte, mismo que se convirtió en su residencia por más de seis años. El motivo de la partida en esta ocasión fue la falta de apoyo del Estado para continuar con la labor mural tras la ausencia de José Vasconcelos.

Orozco llegó a Nueva York en diciembre de 1927 donde permaneció hasta julio de 1929, retornó dos meses a México y regresó a Estados Unidos; fue hasta 1934 cuando volvió definitivamente a nuestro país.¹⁶

Al inicio de este viaje le fue muy difícil adaptarse, como describe Alma Reed, lo que a su vez le relató Phillips Russell: “La poca destreza de su inglés, la ausencia de amigos y la densa vecindad de clase media le habían afectado los nervios y se hallaba disgustado por todo, no tanto por lo norteamericano sino por lo neoyorquino”.¹⁷ Aunque Orozco no habla de esas experiencias en su *Autobiografía*, sino de otros aspectos como: “Mis paseos eran a lo largo del río y por las noches a los numerosos teatros, cabarets y *dancings* de los negros, en el inmenso barrio de Harlem”,¹⁸ es en su correspondencia con algunos amigos donde externa algunas de estas situaciones, como se aprecia en una carta dirigida a la madre de Jean Charlot el 23 de febrero de 1928:

15. Alicia Azuela. *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social. México 1910-1945*. México: El Colegio de Michoacán-FCE, 2005, p. 276.

16. Orozco Valladares, *op. cit.*, p. 182.

17. Reed, *op. cit.*, p. 19.

18. Orozco, *op. cit.*, p. 90.

A Anita ya no la visito, he cortado con ella toda relación y en lo que se refiere a los ‘Amigos’ no existen para mí. Aquí en Nueva York sólo hay egoísmo y falsedad y mala fe. Estoy completamente solo, atendido a mis propias fuerzas, que felizmente son muchas todavía. En el extranjero es donde se conoce mejor a la gente. Aquí me han recibido los ‘amigos’ con humillaciones y desprecios.¹⁹

Dentro de los eventos importantes de ese viaje podemos destacar cuatro: el conocer a Alma Reed, quien lo puso en contacto con infinidad de intelectuales que se reunían en el Ashram de Eva Sikelianos²⁰ (donde promovían el movimiento nacionalista griego que pretendía el resurgimiento de la antigua cultura griega),²¹ aspecto que le abrió las puertas a algunos encargos artísticos; la posibilidad de visitar muy diversas exposiciones en los museos de Nueva York, acercándose de forma directa a infinidad de obras y autores; la realización de un viaje a Europa por tres meses;²² y por supuesto, la ejecución de obra mural en tres edificios dedicados a la educación e investigación.

El contacto con Reed le dio mucha proyección, pues ella se convirtió en su promotora artística en la galería Delfic Studios:

Alma Reed quedóse en Nueva York y me propuso gentilmente fundar una galería con el objeto de dar a conocer mi trabajo. Yo acepté muy agradecido y fue establecida en la calle Cincuenta y siete con el nombre de *Delphic Studios*, precisamente donde se encuentran las más importantes galerías neoyorquinas de pintura.²³

Durante su estancia en Nueva York, Orozco vivió la caída de la bolsa; de ahí una importante producción plástica inherente al tema del desempleo y el desplome del capitalismo yanqui como los óleos *Workers* (1929) y *Los muertos* (1931):

Pánico, Falta de crédito. Alza en el costo de la vida; millones de gentes que se quedaban repentinamente sin trabajo y las numerosas agencias de empleos de la Sexta y la Tercera avenidas eran asaltadas en vano por los desocupados. Los

19. Cit. por Luis Cardoza y Aragón (pról.). *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929)*. México: Siglo XXI, 1971, p. 47.

20. “La señora Sikelianos se fue a Europa y en París hizo que se exhibieran mis dibujos de la Revolución mexicana en la galería *Fermé la Nuit*. Antes habían sido ya expuestos en Nueva York en la de Marie Sterner”. Orozco, *op. cit.*, p. 101.

21. *Ibid.*, p. 94.

22. Este aspecto es importante, porque a diferencia de la mayoría de los pintores contemporáneos de Orozco como Rivera o Montenegro, por citar sólo algunos, éste no fue becado para realizar una estancia en Europa durante el régimen porfirista. Así que las experiencias de su viaje al viejo continente en el verano del 1932 fueron vitales.

23. Véase Orozco, *op. cit.*, p. 101.

24. *Ibid.*, p. 101.

poderosos habían prometido una prosperidad sin fin y aseguraban ‘una gallina en cada puchero’, pero ahora no había fuego siquiera en millones de hogares.²⁴

También dejó registro de sus visitas a los museos a partir de las cartas que envió a Jean Charlot en las que se puede constatar su postura ante los diversos autores expuestos:

Ayer vi dos exposiciones, Picasso y Renoir. Del primero dibujos: figuras copiadas al parecer de vasos griegos de los museos. Dos o tres líneas nomás. Muy repetido. Dibujos a pluma. Mano muy hábil. Dibujos a lápiz con ‘mucho volumen’. Hice esfuerzos desesperados por entusiasmarme y no lo logré. Tu y yo tenemos dibujos cien veces mejores. [...]

La exhibición en la Galería Valentine [...] es *inmensamente mejor*, por igual Matisse y Derain; es la primera vez que veo arte moderno del día sin echar de menos el arte antiguo. Pintura pura, sin rodeos. Gracia. Naturalidad. Alegría. Da mucho gusto ver esos cuadros y queda uno contento y satisfecho para el resto del día.²⁵

25. Carta del 21 de diciembre de 1927. Cit. por Cardoza y Aragón, *op. cit.*, pp. 33, 38.

Orozco exhibió su obra en distintos espacios, pero el aspecto que más nos interesa se refiere a la oportunidad de dejar su visión plasmada en los murales realizados ahí; a propósito, el muralista describe en su *Autobiografía*:

En 1930 mi viejo amigo Jorge Juan Crespo me escribió de Hollywood diciéndome que don José Pijoan, profesor de historia del arte en el Colegio Pomona, había tenido la idea de que un pintor mexicano decorara los muros del refectorio del colegio. Jorge Juan sugirió mi nombre y me llamaba a Pomona. Acepté y emprendí el viaje. La idea no había sido muy bien acogida por el cuerpo de *trustees* o patronato del colegio, pero los estudiantes y algunos profesores estaban muy interesados.²⁶

26. José Clemente Orozco, *op. cit.*, pp. 101-102.

En esos muros, bajo la influencia de su cercanía con el grupo del Ashram, Orozco plasmó un magnífico *Prometeo*, hombre antorcha, héroe trágico que engalana el espacio del refectorio.

En el mismo 1930, Orozco realizó otros frescos en la New School for Social Research de Nueva York. El tema principal fue la mesa de la fraternidad universal; en los muros laterales pintó alegorías de la revolución mundial con personajes como Gandhi, Felipe Carrillo Puerto y Lenin, y en el exterior del espacio, una alegoría de las ciencias y las artes. En estos murales también está presente la influencia de sus conocidos del Ashram, pues fue trazado bajo los principios de la *simetría dinámica*,²⁷ cuya idea

consistía en descubrir las relaciones que existen entre el arte y la estructura de las formas naturales en el hombre y en las plantas y luego, basándose en datos históricos y mediciones directas en templos, vasos, estatuas y joyas, precisar con exactitud científica la construcción geométrica de las obras del arte helénico.

Sin embargo, de nueva cuenta, Orozco se encuentra con obstáculos iniciales para continuar su obra, pues al pintar a un hombre de raza negra presidiendo la “mesa de la fraternidad universal”, varios de los patrocinadores más pudientes de la institución retiraron sus apoyos económicos, siendo los estudiantes quienes consiguieron mediante diversas colectas los recursos para la conclusión de la obra mural.

El ambiente era realmente hostil para Orozco, como señala Alicia Azuela: “The National Commission to Advance American Art hizo en el mismo tono una severa crítica a la contratación de Orozco, sin un previo concurso abierto para pintar los frescos en The New School for Social Research y luego en el Dartmouth College”.²⁸

El viaje dentro del viaje

Desde Nueva York viajó hasta Europa en el verano de 1932 por tres meses. Y tal y como él mismo lo reconoce, resulta imposible conocer el Viejo Mundo en noventa días; así que en su *Autobiografía* destaca algunos

27. Orozco señala: “Esta pintura tiene la particularidad de estar construida según los principios geométrico-estéticos del investigador Ja Hambidge. Aparte de la realización puramente personal deseaba yo saber prácticamente hasta qué punto eran útiles y verdaderos tales principios y cuáles eran sus posibilidades”. *Ibid.*, p. 106. El muralista conoció a la viuda de Hambidge en el círculo de intelectuales del Ashram sikeliano.

28. Azuela, *op. cit.*, p. 323.

sitios y autores que le causaron alguna impresión significativa.

En Londres conoció el Museo de Victoria y Alberto (en inglés *The Victoria and Albert Museum, National Museum of Art and Design*), donde admiró los cartones del pintor renacentista Rafael; también valoró las maravillas del Museo Británico y la Galería Nacional. No obstante, explica que la ciudad le pareció “la casa de una familia noble que fue riquísima y ha perdido toda su fortuna. Todo deslucido, falto de renovación, desportillado”.²⁹

29. Orozco, *op. cit.*, p. 114.

En cuanto a la capital francesa escribió: “Vi un París muy viejo, arruinado, miserable. ¿En dónde estarían las mujeres elegantes y bellas? En un mes no vi una sola, absolutamente ninguna. Después de las seis de la tarde, París era un inmenso prostíbulo”, y aclara líneas adelante que por supuesto que eso no era Francia, “la vieja y querida Francia era otra cosa”.³⁰ A pesar de tales impresiones, ahí se dejó cautivar por El Greco en el Louvre y Claude Monet.

30. *Idem.*

En Milán conoció *La cena* de Leonardo da Vinci; en Padua a Giotto di Bondone; en Venecia a Tiziano y Tintoretto. Al encontrarse con José Pijoán en Florencia, reconoció que éste le dio toda una lección. Continuó con su viaje por Roma, donde hace mención de ¡la Sixtina!, la Via Apia, las Catacumbas, las Termas y el Coliseo; de Nápoles, “verla y morir”; Pompeya y su Villa de los Misterios “en donde aprendí muchas, muchas cosas referentes al arte de pintar”,³¹ continuó con Pisa, Génova, Marsella, Barcelona, Zaragoza, Madrid, Toledo y Ávila, lugares y experiencias que seguramente marcaron algunas de sus obras posteriores.

31. *Ibid.*, p. 117.

Antes del retorno a México

Después de su viaje a Europa, Orozco regresó a Nueva York para pintar su tercer mural en la Biblioteca Baker del Dartmouth College de Hannover, New Hampshire (1932-1934). El trabajo consistió en catorce tableros de gran formato (3m x 4m) y diez de menores dimensiones.

La temática es variada, desde *Hispanoamérica*, *Sacrificio humano*, *La expulsión de Quetzalcóatl*, *Cristo destruye su cruz*, *La ciencia nacida muerta*, etc. Al respecto, el muralista señaló que al inicio no fue bien vista su participación en dicho proyecto, pero el rechazo no provenía de la escuela ni del Hannover, sino de Boston, pues dada la tradición de la institución no aceptaban que un extranjero realizara los murales, lo que provocó varias firmas de protesta, curiosamente en un centro de enseñanza donde lo que debía imperar era, como señala el propio Orozco:

los que firmaban protestaban en nombre del “americanismo más puro”, sin comprender que la actitud de Dartmouth era precisamente la expresión de una de las más preciadas virtudes del americanismo: la libertad de pensamiento y de palabra, la libertad de conciencia y de prensa, de que siempre se enorgulleció, y con toda razón el pueblo americano.³²

32. *Ibid.*, p. 118.

Orozco regresó a México a mediados de junio de 1934 con el encargo de pintar un mural en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

Conclusiones

Desde nuestra perspectiva, la verdadera pintura mural tiene un compromiso ineludible: dejar un mensaje específico a los espectadores o usuarios sobre las funciones de dicho espacio arquitectónico. Así como los mapas funcionaron como medio de apreciación simbólica, los murales se convirtieron en elementos constructores de imaginarios. Por ello se explica tanta oposición a que fuera el ojo de un extranjero el que conformara la idea de lo que eran las instituciones de tanto prestigio académico en las que Orozco plasmó sus obras.

Vimos cómo, durante el primer viaje de Orozco en 1917, la intolerancia ocasionó la pérdida de buena cantidad de obras y la desafortunada opinión que tenían de los mexicanos por la revolución. Tales aspectos

alteraron la producción artística orozquiiana durante ese periodo, dicho de otra manera, la vivencia contextual generó cierto temor en el artista al tratar de insertarse en mundo artístico estadounidense.

También, en su segundo viaje, diversos factores sociales propiciaron un ambiente adverso, sin embargo, en esa ocasión por su prestigio y empeño pudo sobreponerse a las hostilidades.

La visión artística que plasmó Orozco en y sobre un país extraño es fundamental para entender el juego de espejos del que hablamos al inicio, al evidenciar “la certeza de lo mismo por la conciencia de lo diferente”; a saber, el pintor con su experiencia de fuereño, vio y puso de manifiesto aspectos de otra cultura que para ésta pasaban quizá desapercibidos. Todo se da gracias a los contrastes culturales.

El mismo Orozco reconoce la imagen que se tenía de México cuando le comenta a Jean Charlot, en cuanto a la idea de desaparecer las pinturas de pulquerías: “Espero que el próximo paso sea suprimirlas. Ya es tiempo de irnos civilizando aunque no seamos tan pintorescos. A mayor salvajismo, mayor ‘arte popular fuerte’”.³³ Al respecto, destaca el propio Orozco la importancia que en esas fechas tenía lo folclórico en Estados Unidos: “La Payne anda de vacaciones. Le sacó a Rockefeller \$15,000 dól. que dizque para fomentar el arte popular de México. Decididamente eso del ‘Folklore’ es productivo [...] para los ‘vivos’ y todavía cuelga mucho, ya verás”.³⁴

Asimismo, puede observarse en estas líneas que hay historias que se tejen fuera de la historia “oficial” de un artista, como lo fueron el sinfín de obstáculos que tuvo que vencer para lograr sus propósitos. Se construyen imaginarios acerca del carácter, la postura filosófica, las creencias religiosas, la pertenencia a ciertas corrientes plásticas, las adhesiones partidistas, etc.; no obstante, pueden rastrearse datos para acercarnos más al pensamiento real del autor y desmitificar algunos aspectos de su historia.

33. Carta de Orozco a Jean Charlot, abril de 1928. Cit. por Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 86.

34. *Idem.*

Las descripciones de Orozco como viajero a Europa nos hablan de un mundo decadente que sólo custodia las obras de los grandes maestros, pero una vez muertas hacia la modernidad, estas descripciones pudieron, en su momento, motivar a otros viajeros a conocer algunos sitios y borrar de sus itinerarios otros más.

Entonces, ¿a quiénes en esta historia podemos denominar civilizados y a quienes los salvajes? Sólo nuestras propias experiencias como viajeros nos darán la respuesta.