

PEACE BY REVOLUTION:
UNA APROXIMACIÓN
LÉXICO-VISUAL AL MÉXICO
REVOLUCIONARIO

Alicia Azuela de la Cueva
Universidad Nacional Autónoma de México

La revolución mexicana no sólo se acompañó con un importante movimiento cultural que completó e impulsó los cambios sustanciales del nuevo orden político y social, sino que originó también una serie de obras derivadas del interés por explicar extramuros la que fuera la primera revolución del siglo xx.¹

Dentro de la variedad de temáticas y enfoques desde los que se habló de la revolución mexicana, las ciencias sociales tuvieron especial importancia, porque poco se conocía y se traducía al inglés la obra de los expertos nacionales y, en ocasiones, los estudios pioneros se debían a autores extranjeros. Más allá de la vigencia informativa y metodológica de

Fecha de recepción: 1º de diciembre de 2005

Fecha de aceptación: 6 de junio de 2006

¹ Doy las gracias por la lectura de este artículo y la valiosa información que me proporcionaron a Itzel Rodríguez, Romana Falcón, Guillermo Zermeno, Anne Staples, Lorenzo Meyer, Fausto Ramírez y Engracia Loyo.

dichas obras, resultan relevantes por haber formado parte de la conformación y la difusión del imaginario que sustentó las visiones de México en el extranjero durante la primera mitad del siglo XX.

Esta vasta obra, en términos generales, empleó categorías y metodologías propias de la etapa previa a la profesionalización de las ciencias sociales que, precisamente a partir de la interpretación teleológica del acontecer histórico, pretendían explicar el pasado en función del presente, con la consecuencia de dirigir su interpretación y manera de utilizar la información de forma sincrónica, derivada del determinismo evolucionista propio del siglo XIX.²

Un nutrido número de escritos sobre asuntos mexicanos estaba profusamente ilustrado, de tal manera que al texto se sumaba la imagen para crear un *corpus* literario-visual en el que se conjuntó el esfuerzo de escritores y artistas plásticos para elaborar, enriquecer y difundir el imaginario con el que se explicó a México fuera de sus fronteras después del ca-taclismo revolucionario. No se trató de obras producidas a partir de una realidad y de una imaginaria exclusivamente mexicanas, por los antecedentes de sus creadores y porque en ocasiones fueron hechas de manera conjunta por artistas e intelectuales nativos y extranjeros. En ambos casos, se trató de una élite intelectual con una cosmovisión y un capital cultural afín, cuyas redes académicas y sociales le permitieron movilidad e intercambio de ideas constante que —en sí mismo— generó una cultura extraterritorial de la que este grupo fue uno de los principales consumidores. El carácter transcultural y extraterritorial de esta literatura, dirigida

² ZERMEÑO, "El concepto intelectual", p. 789.

inicialmente a un público de habla inglesa, sin embargo, mantuvo lazos fundamentales con su tema de estudio, la cultura y la realidad histórica, capaces de generar un *corpus* emblemático con sustento concreto y localizable. La gran cantidad de publicaciones, la variedad de temas que abarcaron y las posibilidades de difusión e impacto de los medios escritos, hacen indispensable el análisis de este material para entender las diversas facetas de este periodo.

A manera de aproximación a tan vasto y complejo tema, nos ocuparemos del libro *Peace by Revolution*, escrito por el historiador y analista político Frank Tannenbaum e ilustrado por el pintor Miguel Covarrubias. Es éste un caso representativo del asunto que nos ocupa, dada su temática, la calidad de la obra y los altos grados académico y artístico de sus autores.

No se trata de un análisis, ni de una evaluación de carácter histórico de la metodología y de los contenidos del texto, sino de buscar la relación intertextual-léxico-visual de los componentes de la obra, con el fin de explicar el funcionamiento y las características de un texto ilustrado, como manifestación y componente del imaginario con el que se presentó a México entre los hablantes de lengua inglesa, a raíz de la lucha armada de 1910.

A partir de la comparación de las tesis y temáticas centrales empleadas por Tannenbaum y su relación visual con las ilustraciones ejecutadas por Covarrubias, señalaremos algunas características comunes a este tipo de escritos relacionadas con el funcionamiento, la eficiencia y las posibilidades de interacción del texto escrito con las ilustraciones.

FRANK TANNENBAUM

El libro *Peace by Revolution* escrito en 1933 por Tannenbaum e ilustrado por Covarrubias, en una edición de Columbia University Press, es uno de los mejores ejemplos del tipo de producción cultural creada de manera conjunta por artistas e intelectuales mexicanos y extranjeros con el propósito de explicar, sobre todo en el exterior, la lucha armada de 1910 y sus consecuencias. Además, se distingue por proporcionar una lectura inteligente y visionaria de los sucesos del momento, por la riqueza y la habilidad del artista de representarlos con un estilo propio, mezcla del lenguaje plástico de la vanguardia y de la iconografía distintiva del imaginario de la revolución mexicana. Aunque la totalidad de las ilustraciones incluidas en el texto tiene gran calidad plástica, nos detendremos a analizar las más significativas.

El escritor

Frank Tannenbaum nació en Austria en 1893 y emigró con su familia a Estados Unidos cuando tenía catorce años de edad. Recibió el grado de doctor en The Brookings Graduate School con la tesis "Mexican Agrarian Revolution", y más tarde fundó el Centro de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Columbia.

En *Peace by Revolution* se dio a la tarea de ofrecer un espectro global de la lucha armada de 1910 y sus consecuencias, después de más de una década de haber trabajado, además de las cuestiones agraria, laboral y educativa y de conocer de cerca las condiciones políticas reinantes, gracias

a su estrecha relación con personajes pertenecientes a las más altas esferas gubernamentales del país. Estuvo por primera vez en México de julio a octubre de 1922 con el fin de observar las organizaciones obreras. Había militado en la *International Worker's of the World (IWW)* y llegó con una recomendación de la *American Federation of Labor*, dirigida a Luis Morones Prieto, secretario general de la *Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM)*, quien le brindó todas las facilidades para realizar su trabajo y le presentó al entonces secretario de Gobernación, Plutarco Elías Calles. Los siguientes doce años de su vida los dedicó a estudiar la revolución mexicana en su faceta laboral, pero sobre todo agraria y educativa, mismas que reconocía como el origen de los principales problemas nacionales y el más importante logro posrevolucionario.³ Tannenbaum contó con elementos metodológicos, conocimiento de los hechos, y capacidad para analizar la lucha armada y su desenlace en la etapa posrevolucionaria por encima de muchos de sus discípulos. Sin embargo, su obra continúa siendo la de un intelectual funcional, cuya meta última es explicar el pasado en función del presente e influir en el contexto político del momento.⁴ Como muchos otros extranjeros, compartió, como “humanista”, el espacio ganado por la intelectualidad

³ Como resultado de la primera visita de Tannenbaum a México, en 1922, escribió el artículo: “The Miracle School”, en *The Century Magazine*, 106 (ago. 1923), pp. 499-506. En su siguiente viaje, escribió la introducción y coordinó la edición de un número que el *Survey Graphic* dedicó a México, en mayo de 1924, en el que participaron, entre otros, José Vasconcelos, Felipe Carrillo Puerto, Manuel Gamio y el general Plutarco Elías Calles.

⁴ ZERMENO, “El concepto intelectual”, p. 789.

mexicana que buscaba influir en el contexto político, pero por su extranjería desempeñó sobre todo el papel de intercesor político-cultural entre las autoridades mexicanas y las estadounidenses. A lo largo de su contacto con México, Frank Tannenbaum se empeñó en mediar entre ellas; durante el callismo, intentó en vano influir sobre la crítica posición asumida por el embajador James Sheffield frente a Plutarco Elías Calles —a quien tachaba de bolchevique— y su gabinete, y se dedicó a impedir con la “política de mano dura” la aplicación del artículo 27 constitucional que amenazaba los intereses de sus coetáneos en México. Tannenbaum sostuvo con el presidente Lázaro Cárdenas una relación muy cercana, y mediante el apoyo del embajador Josephus Daniels fue el puente intelectual entre el general Cárdenas y Franklyn Teodoro Roosevelt, quien entonces gobernaba Estados Unidos. La noción populista y cooperativista del historiador sobre la revolución mexicana fue determinante para las argumentaciones de Daniels dirigidas a negociar los problemas políticos entre los dos países, a raíz de la incautación de las propiedades agrícolas a estadounidenses en suelo mexicano durante la expropiación agraria cardenista.

El pintor

Miguel Covarrubias nació en la ciudad de México en 1904, en el seno de una familia porfiriana acomodada. Creció en un ambiente culto que estimuló su creatividad y le dio la apertura de mente que —a la postre— le permitió desarrollar una intensa y polifacética vida de trabajo e interesarse en mundos y culturas ajenas a la propia. Después de haber participado precozmente en el renacimiento cultural y artístico

posrevolucionario, el “Chamaco” Covarrubias decidió en el verano de 1923 probar mundo en Nueva York, donde completó su formación artística y alcanzó la fama, y en donde, según José Juan Tablada, “pocos seres han tenido la frescura de llegar a la gloria tan fácilmente... al liviano paso del *fox trot*”.⁵ Su bien ganado prestigio se debió a la calidad de su trabajo como escenógrafo, diseñador de vestuarios y sobre todo, como caricaturista,⁶ se distinguió por su calidad plástica y refinamiento humorístico presentes en obras como *El príncipe de Gales y otros americanos famosos* o *Entrevistas imposibles* para *Vanity Fair*. A la vez que el artista mexicano era el caricaturista de esta publicación, dirigida a las clases altas neoyorquinas, tenía fuertes vínculos con la comunidad afroamericana. Fue un activo participante de la llamada era del *Jazz* o *Harlem Renaissance*, que plasmó con maestría y difundió en el ámbito internacional por medio de la serie de dibujos que más tarde Alfred Knopf publicó con el título de *Negro Drawings*.⁷ Además, el artista ilustró una serie de libros sobre la opresión sufrida por la comunidad de

⁵ AMC, de José Juan Tablada a Miguel Covarrubias, 22 de marzo de 1923.

⁶ En la siguiente nota periodística se explica el porqué del reconocimiento a Covarrubias, 30 de abril de 1926, NICHOLIS, “Young Mexican Artist”. “Razones para la propuesta: llegado apenas dos años antes, prueba ser un gran caricaturista que ha exhibido su obra, diseñado las escenografías y el vestuario de *Androcles y el león*, de Bernard Shaw, y de la *Revue Nègre*. El libro de caricaturas *El Príncipe de Gales y otros americanos famosos* es una de las obras más afamadas de la temporada. Covarrubias ha llegado a lo más alto sin amiguismos ni favoritismos y está a la altura de Arturo Toscanini y de Rudyard Kipling, gracias a la calidad plástica de sus trabajos.”

⁷ Miguel Covarrubias, *Negro Drawings*, Nueva York, Alfred Knopf, 1927.

color, como *Adventures of an African Slave* y *La cabaña del tío Tom*. Su simpatía por los más débiles era apartidista, ya que no pertenecía a ninguna organización política.

Precisamente en 1933, al concluir las ilustraciones para *Peace by Revolution*, Covarrubias salió rumbo a Bali, con una beca de la fundación Guggenheim, con el fin de escribir un libro sobre arte y cultura balinesas. Permaneció en esta isla del Pacífico en 1934, para regresar finalmente a vivir a México. Con su visita a Bali inició el proceso de desarraigo del ambiente neoyorquino, primero, se adentró en las culturas no occidentales, como la balinesa, y luego, dándole un nuevo giro a su vida profesional y artística ya de regreso en México.

Aunque nunca se desligó de su país de origen, iniciaría entonces con las comunidades indígenas una importante labor etnográfica y arqueológica en el espacio del arte prehispánico, al igual que de impulsor y promotor artístico. Esta labor heterodoxa y polifacética no especializada lo ligó con el grupo de intelectuales funcionales que desde el campo de la cultura participaron en las esferas de gobierno.

Si bien el "Chamaco" ya había publicado en México varias de sus caricaturas, colaboró en la ilustración de *El Método Best Mangard* e ilustró con motivos mexicanos el libro *La Feria*, de José Juan Tablada; con los dibujos para *Peace by Revolution* se reintegró plenamente al numeroso grupo de artistas plásticos que participaron en México en la producción gráfica de esos años, sobre todo como ilustradores de libros y de publicaciones periódicas como *El Herald*, *El Universal Ilustrado* y *Zigzag*.

Covarrubias se apoyó en el ya conformado imaginario distintivo del México artístico y revolucionario, para dar a

su interpretación de esta etapa histórica el toque de refinamiento y sutileza que había adquirido como caricaturista de *Vanity Fair*. Supo combinar, según el caso, los elementos vanguardistas de este repertorio visual con los componentes tradicionales y actuales del acervo iconográfico de la revolución mexicana.⁸

EL LIBRO

En 1933, Frederick Coykendall, director de Columbia University Press, le solicitó a Miguel Covarrubias que ilustrara *Peace by Revolution*, trabajo que, al parecer del editor, era una de las obras más notables de Tannenbaum y uno de los análisis más acertados y visionarios llevados a cabo en la etapa posrevolucionaria relativo a los antecedentes y las consecuencias del movimiento armado. Los dibujos se le pidieron para hacer más llamativa la publicación que, por su grado de especialización, de entrada contaría con pocos lectores.⁹

La única observación que el editor le hizo a Covarrubias fue que modulara el tono sarcástico que en un principio proponía dar a las ilustraciones, ya que, al no corresponder con la intención del texto, podría impedir que se diera “una actitud de simpatía hacia México por parte del público lec-

⁸ De acuerdo con Silvia Navarrete, en estas publicaciones se demandaba una alta calidad en armonía con el diseño gráfico, al que se le exigía elegancia y refinamiento, incluyendo a las caricaturas. Véase NAVARRETE, *Miguel Covarrubias/HOMENAJE*, p. 36.

⁹ De Frederick Coykendall, director de publicaciones de Columbia University Press, a Miguel Covarrubias, 20 de julio de 1933, AMC, carp. *Correspondencia*, 172, c. 1/3, ref., Cari-Cavi 127.

tor".¹⁰ Con todo y la molestia experimentada por el pintor ante esta recomendación, en términos generales se abstuvo de dar a su obra un tono satírico. Si bien sus caricaturizaciones de personajes y situaciones del momento estaban cargadas de humor, carecían del sarcasmo y del sentido crítico de otros artistas mexicanos, como Rivera y Orozco. Este hecho tal vez explique por qué no le pidieron a Rivera este trabajo, siendo que Tannenbaum sentía gran admiración por Diego, quien contaba, además, con una amplia y magnífica obra sobre asuntos revolucionarios y gran experiencia en la ilustración de libros referentes al tema.

El pintor y el escritor se reunieron en varias ocasiones antes de la elaboración de los dibujos. Además, el editor le mostró a Covarrubias el índice y el texto, dándole un cuidadoso seguimiento al proceso creativo.

Peace by Revolution consta de cuatro secciones que giran alrededor de tres ejes temáticos centrales: la mentalidad del mexicano reflejada en su actitud ante la violencia y la religión, el contexto social y la historia política. El autor analiza estos asuntos en tres momentos históricos: como antecedentes de la colonia, las guerras de independencia y el porfiriato, y como asuntos centrales las etapas revolucionaria y posrevolucionaria. Tanto las facetas o cuestiones de las que se ocupa —con el propósito de presentar un contexto general— como el análisis de los antecedentes históricos, forman parte de la argumentación construida para explicar el estallido de la lucha armada de 1910, y valora la actuación

¹⁰ De Frederick Coykendall, director de publicaciones de Columbia University Press, a Miguel Covarrubias, 20 de julio de 1933, AMC, carp. *Correspondencia*, 172, c. 1/3, ref., Cari-Cavi 127.

de los gobiernos posrevolucionarios cuyas conquistas se medían precisamente a partir de los logros sobre problemas “ancestrales” —originados con la conquista— y de los planes o proyectos para solucionarlos a futuro.

Este tipo de análisis de carácter teleológico no fue exclusivo de Tannenbaum. Además de distinguir la etapa previa a la profesionalización del quehacer histórico¹¹ y no obstante los matices ideológicos y temáticos particulares, reflejó la mentalidad de muchos escritores, sobre todo estadounidenses, que se ocuparon de México en la revolución como fueron Carleton Beals o Robert Freeman, y de otros más que, al igual que Tannenbaum, desde la corriente historiográfica radical estadounidense, populista o socialista-marxista, formaron parte del movimiento de revisionismo histórico-político de Estados Unidos durante la década de los años treinta.¹²

A partir del índice temático, podemos agrupar las ilustraciones en tres grandes apartados: el mapa de la República Mexicana con una cartografía de cultura, historia, geografía, riquezas naturales, centros de producción y los diversos grupos raciales y sus entornos cultural y social, pertenece a la introducción y a los antecedentes. Hay además tres imágenes relacionadas con los ejes temáticos de este apartado: la religión, la raza y la política: “Moros y cristianos”, “La danza del venado de los indios yaquis” y una “Escena típica de la meseta central”. El segundo conjunto muestra los orígenes y carácter de la lucha armada de 1910 mediante la ilustración “Soldaderas en la revolución” y “Último ganador en toda batalla”. A esta misma sección pertenece la serie de retratos

¹¹ ZERMEÑO, *La cultura moderna de la historia*, p. 132.

¹² TENORIO, “Viejos gringos”, pp. 96-97.

de los líderes revolucionarios más importantes, Francisco I. Madero, Venustiano Carranza, Emiliano Zapata y Álvaro Obregón, además de Porfirio Díaz y Plutarco Elías Calles. El tercer y último conjunto de dibujos ilustra los asuntos considerados por Tannenbaum sustanciales para entender al México actual: a la cuestión laboral corresponde la lámina “Mitin obrero”, a la agraria “Agrarista vigilando su tierra recién conquistada” y “Una escuela rural”, a la educativa.

El título del libro, *Peace by Revolution* es una especie de acertijo o juego de palabras referidas a la mentalidad y a la historia del mexicano; acorde con la idea generalizada entre intelectuales y académicos del momento, el autor asienta que a partir de la conquista el mexicano se acostumbró a convivir con la violencia, concibiéndola como el único medio para exigir justicia.¹³

En las guardas del libro inicia el tejido léxico-visual que logran construir Tannenbaum y Covarrubias (véase la figura 1). Se trata de un mapa de la República Mexicana que, como toda cartografía, presenta una territorialización plástico-conceptual que conjunta los componentes geográficos, raciales, culturales, las zonas y tipos de producción, así como algunas de las etapas históricas clave de la República Mexicana.

¹³ “Esto ha moldeado de tal manera la mentalidad del mexicano que la Revolución de 1910 fue considerada por los estudiosos nacionales tan inevitable como el mar en movimiento y la luz del día, como el único instrumento para la paz y para alcanzar y romper con el desequilibrio social.” TANNENBAUM, *Pace by Revolution*, pp. 30 y 49.

El “Chamaco” aprendió el oficio de cartógrafo a los 16 años, y con este mapa inició una larga y trascendente labor cartográfica que hizo escuela.¹⁴ Agrupa e interrelaciona cada uno de estos elementos que zonifica según el paisaje y la topografía, al norte, el desierto, a lo largo de la costa del Pacífico, las Sierras Madre Occidental y Oriental, la planicie en la meseta central y el trópico en el sureste. En este esquema geográfico acomoda las diversas etapas históricas, áreas culturales, grupos raciales y centros de producción. En Sonora, donde se inicia la lucha armada de 1910, aparece un revolucionario ya con las armas depuestas. Los principales ejes de producción los ubica en Monterrey, región industrial, en la zona petrolera del Golfo, y en el centro de la República, como región ganadera. En la representación histórico-social también aparece el origen de algunos problemas de México; por ejemplo, la explotación ancestral del indígena que Tannenbaum ve simbolizada en el cargador, y Covarrubias la representa en el mapa con un huichol transportando un bulto de leña que le dobla la espalda, con una indígena otomí cargando sus artesanías en la parte baja de una montaña, y con una tehuana que porta orgullosa sobre la cabeza una batea con flores y frutos de la tierra. Las distintas maneras de cargar reflejan diversas condiciones sociales, el indio explotado desde la colonia y el indígena que erguido lleva los productos que lo alimentan. Curiosamente, la postura de los indios cargadores corresponde a la forma en que las fotografías etnográficas lo presentaban: de perfil, con un rostro inexpresivo o desdibujado, sobre un

¹⁴ Como bien señala Fausto Ramírez, este modelo, a su vez, deriva de otro propuesto por Roberto Montenegro en el mural de la Biblioteca Iberoamericana (1924). Comunicación oral de F. Ramírez.

fondo neutro. También incluye los componentes culturales, como la religión y el arte: una iglesia católica en el centro de la República y un templo maya en la península de Yucatán. Al lado del primero, el rancharo abajeño corresponde a las culturas criolla y mestiza, y la pirámide maya cercana a un bohío flanqueado por dos yucatecos le permite relacionar al indígena actual con su cultura ancestral. El mapa está quintado en el costado derecho con un sello compuesto por la imagen superpuesta de una canana, símbolo de la lucha revolucionaria, una hoz, arma y herramienta de trabajo y una mazorca, fruto de la tierra y de la faena. En el izquierdo sitúa un águila real devorando una serpiente.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA REVOLUCIÓN

Con una visión teleológica de la historia, Tannenbaum atribuye a la conquista española los males que generó en los sectores social, cultural y político, la imposición de una forma de gobierno autocrático y los consecuentes enfrentamientos entre los nativos y los conquistadores. De ahí derivan por igual los continuos conflictos de raza, de clase y culturales que hasta la fecha azotan al país. La interacción social de los habitantes originales con los recién llegados la examina desde una perspectiva racial que, a su vez, remite al sistema colonial de castas. Se ocupa, de manera especial del indígena y del mestizo a quienes también sitúa en distintos grados socioeconómicos; el indio como esclavo, confinado a las minas y condenado al exterminio, o refugiado en zonas geográficas recónditas, aislamiento que, sin embargo, le permite preservar su idioma y sus costumbres. A su parecer, generalmente "el mestizo es peón de hacienda o vive en los

pueblos y paga tributo y ocupa los puestos burocráticos más bajos, carece del sentido indígena de estoicismo, seguridad e integridad cultural y del sentido moral de bien común.”¹⁵

Las únicas ilustraciones que hacen referencia a los antecedentes sociohistóricos de la revolución mexicana tienen que ver precisamente con el contexto social. Temática que, dado a la percepción sincrónica con que las ciencias sociales llevaban este asunto, a Covarrubias —como a muchos otros artistas— le permitió dar a sus imágenes un sentido atemporal capaz de relacionar el pasado con el presente. Se trata de dos escenas de temas artístico-rituales y de una más de carácter costumbrista. “La danza yaqui del venado”, “La fiesta del Señor de Chalma” y “Escena de la meseta central” de la que no nos ocuparemos en esta ocasión.

La representación de esas dos danzas fue muy común entonces como referente iconográfico del mundo y de la cultura indígena. Covarrubias utilizó “La danza del venado” (véase la figura 2) con el doble propósito de referirse a las tradiciones nativas y a la presencia o participación de las comunidades indígenas en el ejército constitucionalista. Era común ver al general Obregón acompañado de yaquis,¹⁶ y

¹⁵ TANNENBAUM, *Pace by Revolution*, pp. 5-10.

¹⁶ El gobierno obregonista encabezó los ataques más virulentos contra los grupos de yaquis insurrectos y fue el régimen cardenista el que finalmente dio una solución duradera a las demandas de esta etnia. Exigen a Cárdenas que les sean devueltos a las ocho tribus yaquis los terrenos que les fueron expropiados en épocas pasadas. Como parte de la reforma agraria cardenista, en el margen derecho del río Yaqui se les dota de suficientes tierras y agua para las poblaciones radicadas en Sonora y también para los contingentes locales que se encuentran fuera del estado. Además de dotarlos de tierra, se les brinda la infraestructura para obtener el mejor aprovechamiento: agua de riego, ganado y herramientas de trabajo.

Figura 2
La danza del venado de los indios yaqui



DEER DANCE OF THE YAQUI INDIANS

FUENTE: FRANK TANNENBAUM, *Peace by Revolution*.

artistas prestigiados como Fermín Revueltas y Diego Rivera los convirtieron en estereotipo de la temática del indigenismo revolucionario. Este hecho, a la vez que respondió al esfuerzo de los intelectuales y artistas por “redimir” al mundo indígena, también encubrió la incumplida reivindicación gubernamental, tanto política como económica, de los grupos nativos. El caso de los yaquis, en ambas facetas, es paradigmático por la dignificación de esta etnia frente a su tradicional fama de salvajes y sanguinarios,¹⁷ mediante la exaltación de su arte y sus tradiciones, y el simultáneo incumplimiento de las promesas de diversos grupos rebeldes, orozquistas, maytorenistas, maderistas revolucionarios, que a cambio de apoyo militar ofrecieron responder a los reclamos ancestrales yaquis de restitución de sus tierras, dotación de agua y autonomía.¹⁸

El tinte histórico-social que tiene la representación para *Peace by Revolution* es muy interesante. Los miembros de la comunidad participan atentos al ritual de “La danza del venado” en el que se escenifica la dramatización de la persecución llevada a cabo por los yoris (blancos y mestizos) contra los yaquis. Mientras en las dos primeras filas de espectadores se mezclan los hombres con las mujeres y los niños, atrás de

¹⁷ Por otro lado, dada la insumisión distintiva de los yaquis, desde tiempos de la colonia se ganaron la fama de salvajes y aislacionistas. Fue frecuente que los blancos los mantuvieran de manera alterna o simultánea como reserva de trabajo o reserva de guerrero. Según los tiempos y el tipo de relación con los blancos, su imagen oscilaba entre el bárbaro y sanguinario y el trabajador eficiente. GOUY-GILBERT, *Una resistencia india*, p. 204.

¹⁸ Este hecho no era casual dado el origen sonorenses de los iniciales brotes revolucionarios y la interrumpida lucha de los pueblos yaquis por reivindicaciones que venían del siglo XIX de recuperar el territorio y la independencia política.

ellos y de pie, los circunda —entremezclado con unos cuantos indígenas— un numeroso grupo de federales amaristas. Algunos llevan puestas las carrilleras, otros van desarmados, y sólo uno de ellos carga un máuser, pero lo tiene apoyado sobre el suelo, y este personaje al igual que varios de sus correligionarios sigue atento e involucrado en el desarrollo del ritual. La sensación que despierta la presencia de este contingente militar resulta inquietante, porque sólo hasta después de un análisis cuidadoso de la escena descubrimos que dicho contingente protege y no vigila a sus paisanos. En consonancia con el texto y con el resultado del análisis iconográfico, esta imagen aparentemente se refiere al cuidado de las tradiciones por el pueblo, más que a la represión de los gobiernos precardenistas sobre los yaquis.

No es casual que uno de los ejes centrales del libro sea la religiosidad del mexicano, dada la gravedad de los conflictos entre el Estado y la Iglesia no sólo para la estabilidad nacional, sino para la imagen de los regímenes revolucionarios proyectada en el ámbito internacional. La postura de Tannenbaum frente al fervor del mexicano y, por consiguiente, ante el papel de la Iglesia tiene diferencias sustanciales con el jacobinismo oficial, con el conservadurismo propio del catolicismo hispanista y sobre todo con la visión anglosajona de desprecio por el mundo católico y de prepotencia frente al indígena. A diferencia de todas estas posturas que de entrada reprobaban el sincretismo religioso indígena, Tannenbaum reconoce su valor y sentido como manifestación cultural. Comparte esta postura sobre todo con Carleton Beals,¹⁹

¹⁹ Se utiliza el término populismo para referirse a la ideología de los seguidores del movimiento político del Partido del Pueblo, fundado en el

quien, como él, hereda del populismo estadounidense el respeto a las diversidades cultural y racial.²⁰ Como resultado de este enfoque, Tannenbaum considera que el impacto de la Iglesia en los ámbitos religioso y cultural es menor, dado que por razones políticas y sociales la evangelización es muy relativa, ya que la Iglesia no tiene la fuerza inicial para abarcar todo el territorio, ni el interés sostenido en la labor evangelizadora. La delimitación, desde entonces, a los ámbitos del poder de la Iglesia y el sentido e importancia de la religiosidad popular, según Tannenbaum, determinan los problemas religiosos posrevolucionarios. Por eso ve en la Cristiada, la lucha por la hegemonía entre el Estado y la Iglesia, más que el combate al fanatismo o la defensa de la religiosidad popular.

Covarrubias representa el sincretismo religioso indígena mediante una danza pía que en función de su simbología titula "Moros y cristianos" (véase la figura 3), pero que por la vestimenta y el tipo de bailable representado corresponde a la danza de los matachines.²¹ Fermín Revueltas y

estado de Kansas en 1890 y del que Tannenbaum, Carleton Beals y Stuart Chase formaron parte y compartieron la creencia en que la virtud reside en el pueblo, celoso de sus tradiciones y de una ética comunitaria.

²⁰ Según el autor, dado que "la colonización espiritual era ajena a los intereses económicos de la conquista que se lleva a través del Estado, pueden prevalecer otros valores que abren el espacio para preservar los derechos humanos básicos y las propias creencias y tradiciones de los indígenas, generándose un sincretismo cultural que le permite al nativo integrarse a la nueva cultura. La Iglesia no sólo salvó al indio del exterminio, dándole igualdad con el hombre blanco, sino también lo salvó en el sentido de su situación dentro del mundo, dándole un medio para perpetuar sus creencias y para practicar su religión". TANNENBAUM, *Peace by Revolution*, p. 56.

²¹ DOROTINSKY, "La vida de un archivo", p. 103.

Figura 3
"Moros y cristianos" Danza religiosa



"THE MOORS AND THE CHRISTIANS"
A religious dance

FUENTE: FRANK TANNENBAUM, *Peace by Revolution*.

Fernando Leal ya se habían ocupado de este tema, el primero en una pintura al óleo de carácter folklórico y decorativo y el segundo en la Escuela Preparatoria de San Ildefonso con el fresco “La fiesta del señor de Chalma” para ejemplificar el fanatismo religioso popular con sus componentes católicos e indígenas.²² La postura de Leal era propia del anticlericalismo, que predominaba entre los grupos dominantes en los campos de la política y la cultura. Implicaba lo mismo la lucha por el poder entre el Estado y la Iglesia que el deseo de la intelectualidad de liberar a la feligresía mexicana del yugo clerical, mediante la educación, la cultura y las ciencias.

En la ilustración de Covarrubias, los danzantes con sus penachos, sus estandartes guadalupanos y sus instrumentos musicales realizan este ritual, rodeados de una multitud de creyentes. La escena tiene lugar en el atrio, es decir, al exterior de una iglesia colonial semi destruida, en cuya fachada, a pesar de las cuarteaduras, sigue en pie una cruz flanqueada por un sol y una luna, símbolo del culto católico popular y del sincretismo cultural.

LA LUCHA ARMADA DE 1910

De acuerdo con Tannenbaum, la lucha armada de 1910 representa el intento por terminar finalmente con las consecuencias de la conquista y con sus vicios, perpetrados hasta el porfiriato.²³ La Revolución deriva de la falta de un liderazgo intelectual, de la gran diferencia entre la ciudad y el campo, de las divergencias culturales entre lo urbano y

²² AZUELA, “Vasconcelos: educación y arte”, pp. 158-159.

²³ TANNENBAUM, *Peace by Revolution*, p. 3.

lo rural, y del reclamo popular por demandas elementales, como el agua, la tierra y, más tarde, la educación. Según el autor, se trató de un movimiento anónimo y pragmático, encabezado por el pueblo, sin una organización de partidos ni ideólogos. El insurrecto definió sus objetivos en el camino, y mucho de lo que hasta ahora se ha conseguido ha sido en el ámbito local.²⁴ En esta interpretación de las características de la Revolución también podemos percibir la importancia que el autor da al individuo y a la comunidad como actores principales y necesarios en toda insurrección que derive en cambios sociales estructurales. Esto con la consecuente desconfianza en los levantamientos y propuestas de cambio impuestas o generadas por las élites intelectuales y políticas.²⁵

“Soldaderas en la revolución” es una de las imágenes más originales y artísticas de esta publicación (véase la figura 4). Covarrubias se inspiró en una fotografía del Archivo Casa-sola, titulada “Mujeres yaquis ayudando a los suyos” (véase la figura 5). El suceso es de por sí sobrecogedor y atípico por la presencia de la adelita, no como acompañante del guerrillero, sino como una combatiente más, y el pintor le da una dimensión artística de gran belleza, fuerza expresiva y eficiencia simbólica.

²⁴ TANNENBAUM, *Peace by Revolution*, pp. 176-180.

²⁵ Como bien señala Tenorio, Tannenbaum puso en circulación esta noción de la revolución mexicana como popular y cooperativista que influyó de manera importante en los historiadores estadounidenses ocupados con México. Para esta visión, fueron importantes puntos de referencia, su experiencia sindicalista dentro del New Deal, además de la influencia de Andrés Molina Enríquez y Luis W. Orozco. TENORIO, “Viejos gringos”, p. 101.

Figura 4
Soldaderas en la Revolución



SOLDADERAS IN THE REVOLUTION

FUENTE: FRANK TANNENBAUM, *Peace by Revolution*.

Figura 5
Mujeres yaquis ayudando a los suyos



FUENTE: FRANK TANNENBAUM, *Peace by Revolution*.

Sin embargo, se trata de una fotografía posada, y Covarrubias se vale de las imprecisiones históricas para simbolizar el carácter popular e integrador de los diversos sectores de la población alrededor de la lucha armada de 1910. En la fotografía, el personaje principal es una Adelita que pretende participar como uno de tantos combatientes en el campo de batalla. De entrada sabemos que las mujeres no intervenían como soldados en las tropas revolucionarias, y una mirada cuidadosa a esta imagen evidencia que por la manera en que ella toma y apunta el rifle, no sabía manejar el arma. De acuerdo con Lorenzo Meyer, por el tipo de trinchera y de vegetación, la escena tuvo lugar en el Bajío, y aunque pudiera ser que los soldados retratados fueran algunos de los yaquis que se sumaron a las tropas obregonistas, no estaban defendiendo los bastiones yaquis, sino una posición de guerra en la zona abajeña.²⁶

En esta obra, al igual que en la fotografía, la soldadera ocupa el primer plano de la composición, pero junto a ella, en cuclillas, una contendiente más tiene a sus pies el cadáver de un hombre. En el segundo plano, entre los revolucionarios, otro miliciano también dispara su rifle, seguido en el horizonte por la imagen de sucesivas puntas de fusil. Del mismo modo que en las demás escenas de batalla aquí representadas, tal vez para identificar a los combatientes como revolucionarios, los soldados llevan el uniforme que ya para la década de los años veinte portaron los federales al mando

²⁶ Lorenzo Meyer descifró los misterios de la fotografía de la que partió Covarrubias para hacer su dibujo. Por él sabemos que la Adelita está posando porque no sabe apuntar, que el tipo de paisaje y de trinchera —construida con tierra— indican que se trata del ejército obregonista y que la escena tiene lugar en el Bajío.

del general Amaro. Covarrubias estructura la obra con base en una serie de triángulos superpuestos que enmarcan los cuerpos de la mujer en cuclillas, de la que está de pie, y del soldado al centro. Este lado de la composición contrasta con el costado derecho de la obra, en donde predominan las líneas onduladas que perfilan la trinchera, el brazo y la cabeza del hombre inerme, con la sucesión de rifles y de trancas de madera que delimitan la trinchera con base en trazos horizontales y verticales. Así, por medio de la combinación de líneas rectas, onduladas verticales y horizontales, y del manejo bidimensional y tridimensional de la profundidad espacial, es como organiza la composición y le da solidez, armonía y tensión a la obra, y reacomoda la imagen fotográfica dejando a un lado las limitaciones compositivas impuestas al fotógrafo por el tipo de lente de su cámara fotográfica y el ángulo desde el que podía retratar la escena. Es ésta también la manera en que logra que la eficiencia simbólica tenga prioridad sobre la veracidad histórica.

Cierra esta secuencia “El último ganador de cualquier batalla” (véase la figura 6), imagen que ilustra las consecuencias de la violencia por la violencia, mediante la representación de un campo de batalla desolado en el que sólo queda un buitre sobre un nopal, a cuyos pies se asoma el brazo de un combatiente muerto. En contraposición con las escenas anteriores, esta temática refleja la imagen del México bárbaro y del mexicano sanguinario que se tiene en el exterior, sobre todo a raíz de la lucha armada. No en balde es un asunto del que invariablemente se ocupan los estudiosos extranjeros en sus escritos sobre México en revolución.²⁷

²⁷ La temática sobre la violencia —como característica del mexicano— y

Figura 6
El último ganador de cualquier batalla



THE ULTIMATE VICTOR IN ANY BATTLE

FUENTE: FRANK TANNENBAUM, *Peace by Revolution*.

TIEMPOS DE PAZ

La última parte del libro se refiere a la primera etapa pos-revolucionaria y se ocupa de tres aspectos principales: la situación laboral, la agraria y la educativa. En relación con la primera, reconoce que aunque México no es un país industrializado “si en la Constitución se incluyó un código laboral básico fue como una forma de ataque contra la industria extranjera, y significó la liberación del tutelaje extranjero”.²⁸ Como una secuela de sus antiguas ligas con la IWW, Tannenbaum atribuye a la CROM la existencia de un movimiento sindical sólido e independiente, y con todo y el rechazo generalizado a su líder, Luis Morones Prieto, el historiador le rinde especiales reconocimientos, tal vez por el apoyo que recibió de éste en 1922 para la investigación que llevó a cabo entonces sobre el sindicalismo en México.

Habla luego de la cuestión agraria, sobre todo, en relación con el reparto y la tenencia de la tierra y las condiciones para hacerla productiva en beneficio de las mayorías. Es determinante su fe populista en el cooperativismo, la manera en que concibe el problema del agro y su aprobación a la propuesta mexicana

[...] como respuesta de origen popular y nativo a las necesidades de las comunidades campesinas de desarrollo económico,

su historia, es una constante en los escritos en lengua inglesa sobre México, pero su tono varía. Puede ir desde el que busca una explicación si no aprobatoria, sí de empatía, como es el caso de Tannenbaum, hasta el de la demanda cargada de racismo, caso de libros como *The Devil in Mexico*, de L. Morrill o los múltiples artículos difamatorios sobre México que William Hearst publicó en sus periódicos. Véase AZUELA, *Arte y poder*.

²⁸ TANNENBAUM, *Peace by Revolution*, p. 235.

agrícola, y la preservación de sus tradiciones y de su sentido comunitario, derivado de una ética fraterna reflejada en la forma de autogobernarse, en el reparto del trabajo y de los bienes.²⁹

En este contexto, Tannenbaum advierte que dado que “la paz se dio después de una revolución rural como fue el zapatismo, sólo la garantía de una distribución de tierra justa asegura la estabilidad, la paz y el desarrollo social y económico”.³⁰

Por último, el latinoamericanista reconoce que el logro más importante de la Revolución es la educación rural, “programa creativo y comprensivo en sus metas que pretende calar hondo en el espíritu de las gentes y abrirles el mundo moderno sin desprenderlo de su propia cultura”.³¹ Tannenbaum no atribuye el éxito de la educación rural a la enseñanza escolarizada, sino a que abra la posibilidad de un verdadero cambio derivado del esfuerzo y de las iniciativas populares;³² sin embargo, condiciona que el programa de

²⁹ Véase Charles A. Hale, “Frank Tannenbaum and the Mexican Revolution”, p. 37, ponencia presentada en la reunión de la Latin American Studies Association, celebrada en Atlanta, Georgia, en marzo de 1994.

³⁰ TANNENBAUM, *Peace by Revolution*, pp. 175-181.

³¹ Considera que “es el programa más moderno y sensible, y el movimiento a gran escala de estimulación cultural y sensibilización más importante del que se tiene memoria en América y posiblemente en el mundo”. TANNENBAUM, *Peace by Revolution*, p. 263.

³² Este diagnóstico sobre los programas educativos posrevolucionarios nos remite a su propia experiencia como alumno de John Dewey en la Escuela Moderna, institución de corte anarquista fundada, entre otros, por Emma Goldman a partir del modelo creado por el catalán F. Ferrer, cuyos miembros aspiraban precisamente a formar en los alumnos un fuerte sentimiento comunitario a partir de la adquisición de conocimientos básicos ligados a la solución de necesidades cotidianas, que les propor-

educación rural dé sus mejores frutos al reparto agrario entre las comunidades rurales.³³

“La escuela rural” y el “Agrarista vigilando su tierra recién conquistada” son los símbolos de la conquista principal de la Revolución y la condición para el cumplimiento de las demandas populares que llevaron a la lucha armada. Este par de imágenes con las que inicia y concluye el texto sintetizan dos de las principales tesis de este libro sobre el México posrevolucionario. Ambas representaciones forman parte del imaginario con que se caracteriza el origen y los logros de la revolución mexicana.³⁴ La representación de ambos temas para *Peace by Revolution* derivan del panel “La maestra rural” que se encuentra en la Secretaría de Educación Pública (SEP). A partir de este fresco de Diego Rivera, Covarrubias construye dos escenas distintas, con una, ilustra la educación rural y con la otra, la reforma agraria. En la obra original, la profesora aparece resguardada por un soldado a caballo, vigilante de que ella pueda instruir a un grupo de niños indígenas. “La maestra rural”, como muchas otras escenas que decoraron los muros públicos, generó una rica iconografía, sustento de la representación

cionarían las herramientas y el sentido ético necesarios para contribuir en la conformación de una sociedad justa, derivada del esfuerzo y compromiso de la ciudadanía. Comunidad orgánica, celosa de sus tradiciones, capaz de resistir la inercia del anonimato al que la industria y el Estado condenan a los miembros de la sociedad moderna. TANNENBAUM, *Peace by Revolution*, p. 303.

³³ Charles A. Hale, “Frank Tannenbaum and the Mexican Revolution”, ponencia presentada en la reunión de la Latin American Studies Association, celebrada en Atlanta, Georgia, en marzo de 1994, pp. 33-35.

³⁴ Tal fue el caso de Carleton Beals y su libro *Mexican Maze*, de Stuart Chase *Mexico, an Interpretation*, o la serie de ilustraciones de Rivera que se reutilizaron en la revista *Mexican Folk-Ways*.

visual de la revolución mexicana. No es casual que ésta sea la fuente de inspiración del “Chamaco”, además de ser Rivera el principal inventor de la retórica plástica revolucionaria. Es precisamente a él a quien dedicó el libro “por haber revelado al mundo, más que ningún otro, la profunda dignidad de los mexicanos”³⁵ y es la reproducción del fresco de “La maestra rural” la única ilustración incluida por Tannenbaum en su obra *Mexican Agrarian Revolution*.

Más allá de la admiración que Tannenbaum y Covarrubias tenían por Rivera, los frescos de la SEP fueron fuente iconográfica definitiva para asuntos de carácter educativo y rural. El propio Diego inició la modalidad de llevarlos a las obras escritas, precisamente entre 1924-1927, tiempo que duró pintando en la Secretaría de Educación Pública, ilustró con imágenes tomadas de éstos, el libro *El Maestro Rural*, texto dirigido a crear vehículos de comunicación entre el Estado y las clases populares agrarias.³⁶ Las ilustraciones de Rivera para las memorias de las convenciones de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos de Campesinos del estado de Tamaulipas, fueron a la vez el abrevadero temático e iconográfico de los defensores del agrarismo. Numerosos libros sobre asuntos mexicanos, publicados dentro y fuera del país, reutilizaron o se inspiraron en este espléndido conjunto de ilustraciones que, a su vez, pudieron resignificarse de acuerdo con la interpretación conceptual y plástica que cada autor dio al tema de origen, el agrarismo y la educación para el campo.

“La escuela rural” (véase la figura 7) es un ejemplo del poder de síntesis de la representación visual, de su capaci-

³⁵ TANNENBAUM, *Peace by Revolution*, p. 181.

³⁶ PALACIOS, *La pluma y el arado*, p. 17.

Figura 7
La escuela rural



A RURAL SCHOOL

FUENTE: FRANK TANNENBAUM, *Peace by Revolution*.

dad de dar cuerpo y realce a la médula del discurso escrito. En esta imagen, Covarrubias reúne los componentes sustanciales del proyecto educativo rural integracionista, tan caro a Tannenbaum y tan bien descritos por él en *Peace by Revolution*. Al centro de la escena y bajo el cobijo del árbol del conocimiento, aparece una maestra joven, sentada en una silla rústica, cuya vestimenta, que se destaca sobre todo por los zapatos de tacón, y el lenguaje corporal llamativo, por la dignidad y el halo místico de su torso erguido y su mirada firme y protectora, indican con sutileza su procedencia citadina, y remarcan su jerarquía de misionera cultural, referencia a la idea del latinoamericanista de que los maestros son la liga entre la ciudad y el campo, “entre el pasado y el presente”, y reflejo de la percepción milenarista del papel del educador como “el vehículo para lograr la unidad y la armonía nacionales”.³⁷ Ella está rodeada de un grupo de hombres, mujeres y niños de esta comunidad indígena que escuchan con atención a un párvulo leyendo.

En un segundo plano, atrás de la profesora, sitúa la escuela rural y el teatro al aire libre, centro de actividades artísticas y sociales comunitarias y foro para la difusión del catecismo cívico revolucionario entre el campesinado. En el primer caso se trata de una construcción vernácula, en cuya fachada está escrito el nombre de Emiliano Zapata, en el segundo, de una edificación moderna. Por este medio, se alude a las funciones de la escuela como difusora de conocimientos y guardiana de las propias tradiciones, y a las del anfiteatro y centro comunitario como sitio para transmitir la nueva doctrina laica estatal, y poner los avances de la modernidad

³⁷ TANNENBAUM, *Pace by Revolution*, p. 264.

al servicio del pueblo. Estas construcciones también simbolizan la necesaria interacción de lo rural y lo urbano, la tradición y el mundo moderno, las habilidades prácticas y los saberes humanísticos y artísticos. En el costado izquierdo de la composición, a espaldas de la maestra rural, aparece la parcela comunitaria sembrada de magueyes. Se trata de plantas recién sembradas, igual que la semilla de los nuevos conocimientos en la colectividad rural. Las cactáceas, como componentes de la flora local, refuerzan el principio de la autosuficiencia de la comunidad. Al fondo de la composición, recrea el paisaje típico del imaginario nacionalista precisamente conformado por una magueyera y el perfil de la sierra. Este motivo se repite en casi todos los dibujos para darles secuencia narrativa y unidad compositiva a las ilustraciones, además de ser el referente geográfico-espacial de esta narración histórica. En esta obra se concentra la visión cargada de nostalgia y en muchos sentidos proyectiva de los intelectuales populistas que vieron en el cooperativismo mexicano y en su sistema educativo la posibilidad de recuperar su propio paraíso perdido con la desaparición de las comunidades utópicas de los pioneros estadounidenses.

El complemento de la escuela rural y última imagen de este libro es la representación del "Agrarista vigilando su tierra recién conquistada" (véase la figura 8). El carácter agrario de la revolución mexicana exigió que desde esta perspectiva se ocuparan de la lucha armada de 1910 los antropólogos, sociólogos, historiadores y periodistas mexicanos y extranjeros. El agrarismo fue tema de inspiración artística y fuente iconográfica e iconológica para el cine, la literatura, las artes plásticas y la fotografía. El auge de la temática agraria en la pantalla grande y en la novela, durante el reparto de tierras

Figura 8
Agrarista vigilando su tierra recién conquistada



AGRARISTA GUARDING HIS NEWLY WON LAND

FUENTE: FRANK TANNENBAUM, *Peace by Revolution*.

cardenista fue notable, pero ya para la década de los treinta contaba con una tradición o sustento iconográfico que la distinguía. Este último se fue forjando en los campos de batalla, con las fotografías, el cine documental y la propaganda de las facciones políticas revolucionarias. Ya con el grupo sonoreense asentado en el poder, fue tema central del arte público, propagandista y de patrocinio estatal, durante el renacimiento artístico en la década de los veinte, que dio obras de la calidad plástica de “El canto a la tierra”, conjunto mural de la capilla de Chapingo.

Covarrubias representa al “Agrarista vigilando su tierra recién conquistada” sentado sobre un montículo y con el rifle apoyado en el suelo, alerta de que el labriego que ara en la planicie pueda cultivar la tierra. Por el tipo de sombrero adornado con la imagen de la virgen de Guadalupe y el calzón de manta, sabemos que se trata de un miembro de la infantería zapatista. El buen estado de su vestimenta y la energía y autoridad que impone su cuerpo erguido y su mirada retadora corresponden a la dignificación plástica de la imagen del campesino revolucionario, emprendida por los artistas posrevolucionarios. Esta forma de representación está en la misma línea de la pintura de Fernando Leal “Campamento zapatista” y contrasta con la idea que se transmite en la prensa comercial sobre las huestes surianas con sus soldados miserables y bárbaros.³⁸

Covarrubias, con los dibujos “La maestra rural” y “Agrarista vigilando su tierra recién conquistada”, hace una sín-

³⁸ En el archivo Covarrubias existe la fotografía de un zapatista, muy similar a la ilustración, pero precisamente por la pobreza de su atuendo, el soldado debe haber formado parte de la infantería aunque sostenga con orgullo un arma propia de la caballería.

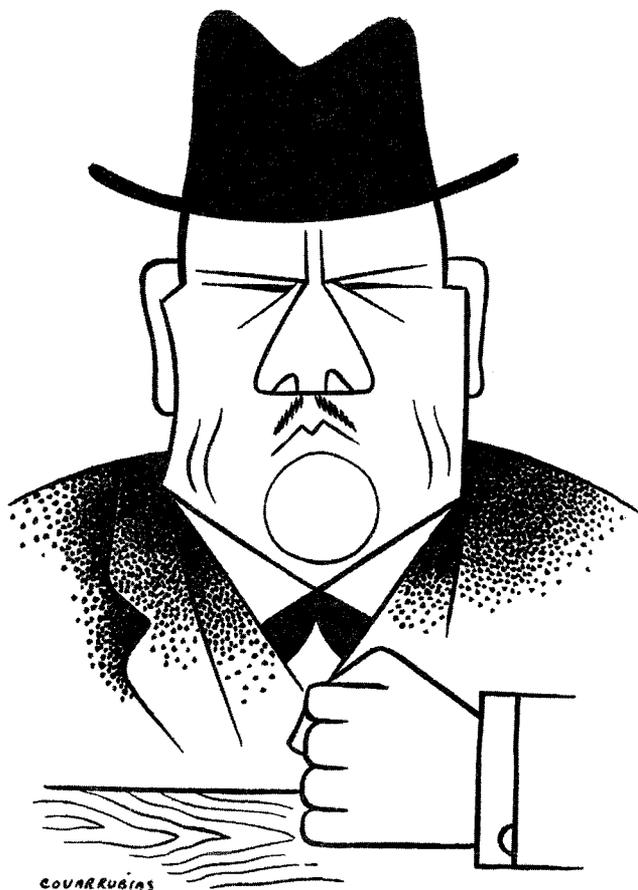
tesis perfecta de la argumentación principal sustentada por Tannenbaum: el proceso agrario como un factor inherente e inevitable de la historia de México, la educación y el reparto agrario como vehículos complementarios y condiciones indispensables para lograr la paz, la justicia y el desarrollo en el México posrevolucionario.

En el grupo de dibujos de los líderes revolucionarios se percibe hasta dónde y con quiénes Covarrubias pudo dar a sus retratos el tono satírico que inicialmente había propuesto al editor. Aunque en todos los casos se trata de caricaturizaciones, sólo satiriza a Villa y a Porfirio Díaz, quienes, en palabras de Tannenbaum, encarnaban la fuerza bruta e irracional de la violencia y la egolatría y la prepotencia del dictador. Una de las pocas discordancias entre el texto y la imagen la encontramos en el retrato de Plutarco Elías Calles (véase la figura 9). Mientras Tannenbaum, en el momento en que escribió el libro, consideraba que “como soldado y como hombre de Estado, como patriota y como nacionalista, como líder y como maestro [Calles] continua siendo la figura más notable de la revolución”,³⁹ por otro lado, Covarrubias plasma de manera sutil en su caricaturización la imagen del Jefe Máximo que para entonces tenían sus coetáneos, sobre todo en las filas de la disidencia. La contemporaneidad del lenguaje plástico que el ilustrador utiliza refuerza el papel principal que Tannenbaum otorga a Calles en la construcción del México moderno. Se trata de un retrato a la manera de Paul Klee, Pablo Picasso y Georges Braque, y con influencia directa de Marius de Zayas,⁴⁰

³⁹ TANNENBAUM, *Peace by Revolution*, p. 175.

⁴⁰ Como bien señala Fausto Ramírez, Covarrubias tuvo una relación

Figura 9
Retrato de Plutarco Elías Calles



GENERAL PLUTARCO ELÍAS CALLES

FUENTE: FRANK TANNENBAUM, *Peace by Revolution*.

construido a partir de elementos geométricos de cuyo grado de abstracción deriva la eficacia comunicativa. Los rasgos faciales de Calles se reducen a una combinación de figuras geométricas superpuestas como son el hexágono para marcar los ángulos de la cara, el triángulo, la nariz, y el círculo, el mentón. Combina estos abstractos recursos estilísticos con una serie de representaciones literales que obvian la identidad del personaje y algunos rasgos esenciales a su personalidad como es el bigotito breve, el sombrero encasquetado y el torso redondo y corpulento. El puño enérgico sobre la mesa delata la faceta dictatorial del maximato. No en vano aparece como Jefe Máximo, vestido de civil, y no como militar. Más allá del saldo positivo que Tannenbaum hace de esta etapa de la historia de México, el "Chamaco" refleja el justificado sentir de las mayorías.

El historiador, en su saldo de la etapa posrevolucionaria, culpó a los gobernantes del declive del liderazgo laboral y de la ineficacia del sindicalismo e incluso de la lentitud de la reforma agraria, "por ser consecuencia de la imposición de intereses políticos e individuales sobre las demandas populares y el consecuente incumplimiento del ideario revolucionario".⁴¹ A pesar de este diagnóstico y con todo y su justificada desconfianza en el Estado, reconoce la necesidad de la mediación gubernamental entre los incipientes movimientos laborales y obreros, y la fuerza del capitalismo y los terratenientes. El latinoamericanista concluye que México

directa con Marius de Zayas, el artista mexicano radicado en Nueva York cuya obra tenía ligas directas con la retratística vanguardista, además de que promovía este tipo de manifestaciones.

⁴¹ TANNENBAUM, *Pace by Revolution*, p. 246.

no tendrá paz hasta que no logre la unidad interna y la armonía, hasta que no acabe, desde sus raíces, con el desequilibrio social y racial que existe.

El libro apareció publicado en inglés en 1933 y su traducción al español salió a la luz en 1938.⁴² Según lo previsto, llegó a un público especialista o con un bagaje cultural por encima de la media que lo acogió con entusiasmo,⁴³ y logró también afectar sobre el campo de la política, principalmente durante el cardenismo.⁴⁴

⁴² Esta obra se publicó en español con el título *La paz por la Revolución*, Santiago de Chile, Ercilla, 1938.

⁴³ El director de Columbia University Press le había advertido a Covarrubias sobre el tipo de público interesado en el libro y, debido a que esto limitaba los rangos de venta, de entrada le ofreció 250 dólares por la totalidad de las ilustraciones, comprometiéndose a incrementar dicha suma si se vendía más de lo previsto. El artista pudo conservar los originales de las mismas y utilizarlos posteriormente para otros fines, además de que contó con el permiso para incluir las imágenes en la versión castellana del libro. De Charles G. Prodfitt a Miguel Covarrubias, 20 de julio de 1933.

⁴⁴ En 1934, un año después de la aparición de *Peace by Revolution*, Cárdenas, como parte del Plan Sexenal que rigió su gobierno, le dio un lugar central al reparto de tierras, hecho que necesariamente afectó las relaciones con Estados Unidos. Una de las zonas en las que se inició la repartición fue el valle del Yaqui, en donde el 27 de octubre de 1937 se les concedieron 500 000 ha a los pueblos yaquis. El entonces embajador de ese país en México, Josephus Daniels, debió mediar entre los intereses de sus compatriotas y las posibilidades reales de las autoridades mexicanas de cumplir con los reclamos de los afectados, además de cuidar que estos conflictos no dañaran las relaciones entre los dos países, que ahora con gran éxito se normaban de acuerdo con el protocolo del Buen Vecino impulsado por el presidente Roosevelt. La asesoría de Tannenbaum a Daniels y con ello a Roosevelt ayudó a que ambos conocieran la compleja situación del campo mexicano y midieran las graves consecuencias que tendría el incumplimiento de la reforma agraria.

CONCLUSIONES

Podemos concluir que en *Peace by Revolution* más allá de la infidencia de ciertas imágenes y las pequeñas discrepancias políticas entre Covarrubias y Tannenbaum, se mantuvieron los límites necesarios para que se diera la interrelación o cohesión suficiente de los medios léxico-visuales, sin merma de la creatividad del artista y la solidez del estudio académico.

En el libro, la variedad temática tuvo su correspondiente gráfico, lo que dio lugar a que se establecieran distintos tipos de relaciones intertextuales. En términos generales se recurrió al repertorio plástico de la revolución mexicana, adecuándolo al tema y al enfoque interpretativo dado por el historiador. Se buscó en una iconografía y en una temática ritual de carácter atemporal, el equivalente plástico de la interpretación teleológica y sincrónica de los antecedentes histórico-sociales de la revolución mexicana. Cuando el pintor utilizó como fuente las fotografías de la prensa periódica, priorizó las posibilidades expresivas de las representaciones sobre su veracidad. En escenas cuya función era sintetizar un asunto común a la temática sobre la lucha armada de 1910 e integrado ya su correspondiente imaginario, la vigencia y eficacia del dibujo derivó de la habilidad del pintor de dar al acervo iconográfico correspondiente un tono propio, fiel a su estilo artístico y al planteamiento particular del autor del texto, de manera que ni uno ni otro se diluyeran en los estereotipos.

Covarrubias, en términos plásticos, supo utilizar todos sus recursos y experiencia pictórica para presentar una imagen a la vez reconocible y moderna de personajes y cir-

cunstancias de actualidad, por medio del uso de un lenguaje visual de vanguardia.

Las ilustraciones rebasaron el interés del editor, quien aparentemente no consideró que, además de ilustrar el texto para hacerlo vendible, reforzarían visualmente las tesis centrales sostenidas por Tannenbaum. Seguramente, por encima de la conciencia del historiador y del pintor acerca del poder de la imagen, éstas abrieron la posibilidad de hacer lecturas paralelas del libro, complementarias y aun alternas, que en nuestro caso permiten explorar el proceso de construcción del imaginario de la revolución mexicana, a través de un medio con la fuerza expresiva y efecto como fueron los libros ilustrados sobre el tema.

Peace by Revolution, como conjunto léxico-visual, es un ejemplo prototípico de los componentes sustanciales del imaginario con el que se proyectó extramuros la revolución mexicana; una muestra representativa de las manifestaciones de carácter transcultural y extraterritorial, orientadas a explicar y representar, con las herramientas propias de una cultura de élite, un fenómeno histórico-social, estructural y singular, con el fin de incidir en él.

En *Peace by Revolution*, la originalidad y la fuerza expresiva son la suma de la argumentación interpretativa del historiador, y la capacidad de síntesis plástica del artista, fundamentada en una iconografía ya para entonces arraigada en la memoria colectiva. Este imaginario, forjado a base de repetirse, fue referencia obligada o apoyo visual de las maneras en que se concibió y se percibió, se representó, se rememoró, y se enseñó en las escuelas la revolución mexicana, evento trascendental para la historia de la nación.

SIGLAS Y REFERENCIAS

AMC Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de las Américas, Puebla.

AZUELA, Alicia

Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México 1910- 1945, El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005.

“Vasconcelos: educación y arte. Un proyecto de cultura nacional”, en *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 113-163.

COVARRUBIAS, Miguel

Mexico South, the Ismus of Tehuantepec, Alfred Knopf, 1947.

DANIELS, Josephus

Diplomático en mangas de camisa, versión en español de Salvador Duhart, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1949.

DOROTINSKY, Deborah

“La vida de un archivo ‘México indígena’ y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México”, tesis de doctorado en historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

GOUY-GILBERT, Cécile

Una resistencia india, los yaquis, México, Instituto Nacional Indigenista, 1983.

GÓMEZ JARA, Francisco

El movimiento campesino en México, México, Campesina, 1970.

NAVARRETE, Silvia

Miguel Covarrubias/HOMENAJE, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, A. C., Imprenta Madero, 1987.

NICHOLIS, Harry

“Young Mexican Artist Proposed for May of Fame by *Vanity Fair*”, sección en inglés de *El Universal* (30 abr. 1926).

PALACIOS, Guillermo

La pluma y el arado, México, El Colegio de México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, 1999.

TABLADA, José Juan

Obras Completas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, vol. 1.

TANNENBAUM, Frank

Peace by Revolution; an Interpretation of Mexico by..., drawings by Miguel Covarrubias, Nueva York, Columbia University Press, 1933.

TENORIO, Mauricio

“Viejos gringos: radicales norteamericanos en los años treinta y su visión de México”, en *Secuencia, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 21 (sep.-dic. 1991), pp. 95-116.

ZERMEÑO, Guillermo

“El concepto intelectual en Hispanoamérica: génesis y evolución contemporánea”, en *Historia Contemporánea*, 27 (II) (2003), pp. 777-798.

La cultura moderna de la historia, una aproximación teórica e historiográfica, México, El Colegio de México, 2002.