



Diapasón

El compadre Mendoza: La Revolución como negocio

Blanca Estela Gutiérrez Grageda
Universidad Autónoma de Querétaro

Resumen

En este artículo se realiza el análisis de la novela *El compadre Mendoza* escrita por Mauricio Magdaleno, que fue presentado en dos formatos: versión de novela corta y versión cinematográfica, esta última dirigida por Fernando de Fuentes. Tanto el texto literario como el fílmico aluden a un momento de la historia de México: el periodo revolucionario, específicamente a su facción zapatista; uno y otro datan de la primera mitad de la década de los treinta del siglo XX, veinte años después de iniciada la gesta revolucionaria y poco más de una década después de haber sido asesinado a traición su caudillo principal, Emiliano Zapata. Es una época en que las artes mexicanas (literatura, poesía, pintura, música y cine) van a estar fuertemente impregnadas por el espíritu revolucionario de 1910.

Palabras clave

Revolución Mexicana, novela y cine de la Revolución, zapatismo, traición.



Título: *Instalación, fragmentos geotemporales detalle (fragmento)*, de Nancy Viridiana Valdéz Ramírez

The Compadre Mendoza: The Revolution as Business

••• **Summary**

This article analyzes a text that was presented in two formats: *El compadre Mendoza*, in its version of a short novel written by Mauricio Magdaleno and in its film version directed by Fernando de Fuentes. Both the literary and the film text allude to a moment in the history of Mexico, the revolutionary, specifically one of its factions: the Zapatista; Both date from the first half of the 1930s, twenty years after the revolutionary feat began and a little over a decade after its main leader, Emiliano Zapata, was treacherously assassinated. It is a time when the Mexican arts (literature, poetry, painting, music and cinema) are going to be strongly impregnated by the revolutionary spirit of 1910.

Keywords

Mexican revolution, novel and cinema of the revolution, zapatismo, betrayal.

La novela de la Revolución

Pocas son las películas que superan a una novela cuando ésta es llevada a la pantalla grande. Tal es el caso de *El compadre Mendoza*, novela corta escrita por Mauricio Magdaleno en 1932. A los pocos meses de concluida, la novela ya había sido adaptada a guion para cine y llevada a la pantalla grande, antes, incluso, de ser publicada en libro.

Al lado de Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno figura entre los novelistas de la Revolución Mexicana. En tales obras se refleja el México bronco, violento, cruel y sanguinario; el de la descarnada lucha por el control del poder político, las grandes batallas y los valientes caudillos revolucionarios; también, el México profundo con sus carencias, problemáticas y riquezas: la pobreza, la tierra, los peones, las fiestas y tradiciones de los pueblos, entre otras. El caso de la novela y película *El compadre Mendoza*, no es la excepción (Dessau, 1972: 279-298).

A diferencia de la literatura sobre la Revolución, la novela a que nos referimos no es un relato apologético o agravante de ninguno de los bandos en pugna: los revolucionarios o el gobierno. Si bien se apega a las imágenes icónicas que tenemos del movimiento iniciado en 1910 (campesinos en calzón de manta, ceñidor a la cintura, cananas, sombrero ancho, huaraches, carabinas 30-30, pobreza, vida campirana, entre otros), la trama gira en torno a una problemática prácticamente ausente en los relatos historiográficos y literarios sobre la Revolución: los negocios que florecieron al amparo de la gesta armada.

En *El compadre Mendoza*, el aspecto de los negocios en el contexto de la guerra civil es abordado a través de un personaje peculiar: un hacendado pragmático, capaz de *venderle* su alma lo mismo a Dios que al Demonio, todo por el dinero. El relato despliega la historia de una traición en el contexto histórico de la Revolución Mexicana, primero cuando los zapatistas luchaban a muerte en contra del usurpador Victoriano Huerta (1913-1914) y después cuando lo hicieron en contra del caudillo de Cuatro Ciénegas: Venustiano Carranza (1915-1919) (Magdaleno, 1979: 265-286).



Los personajes y la trama

Rosalío Mendoza era el dueño de dos prósperas haciendas ubicadas en el estado de Morelos, corazón geográfico de la revolución zapatista. En tiempos de la Revolución falleció su padre, un mediero que tenía tratos con los *científicos* del porfiriato, esto es, con la élite política contra la cual se sublevaron los revolucionarios. Rosalío decidió quedarse en el campo, mientras que sus dos hermanos se refugiaron en la ciudad de Cuernavaca. A él, la revolución no le representó ningún problema; lejos de ello, fue una oportunidad más para hacer pingües negocios.

Su habilidad comerciante hizo que hiciera amistad tanto con los líderes revolucionarios (Felipe Nieto, zapatista) como con los jefes militares en turno (el coronel Martínez y el general Bernáldez, huertista y carrancista respectivamente). A pesar de que la gente le advertía de que se alejara de los tratos peligrosos que realizaba, nunca hizo caso: a los primeros les vendía “desde un rifle hasta una locomotora”, según sus propias palabras. Tales negocios le permitieron ascender rápidamente en la escala social y adquirir las dos magníficas haciendas que poseía (Magdaleno, 1979: 265).

Tanto los generales del ejército (ya huertistas, ya carrancistas) como los revolucionarios zapatistas veían con buenos ojos a Rosalío Mendoza: los primeros lo respetaban por su elevada posición social y por ciertos *regalitos* que recibían (un brioso potro alazán tostado, por ejemplo); los segundos, porque les proveía de mercancías necesarias para continuar con su lucha (armas, entre otras cosas). En ese sentido, no era raro ver sentados en el comedor de la casona rural a Emiliano o a Eufemio Zapata, máximos líderes revolucionarios de la región, o al más influyente general del Ejército en Morelos; más aún, en su comedor se sentaba aquel que tuviera el control político y militar de Huichila, es decir, con quien Rosalío pudiera hacer negocios. Así de sencillo.

Rosalío Mendoza era un hombre práctico. Los ideales revolucionarios o las razones de Estado de los bandos confrontados le tenían total y absolutamente sin cuidado. Él estaba ajeno a todo ello: “Estaba muy por encima de los partidos”, se dice en el relato literario. Su vida era práctica y no le daba vueltas a las cosas. Su filosofía ante la vida era básica: “Lo que ha de suceder que suceda”, con

ese sentido pragmático decidió casarse al poco tiempo de conocer a la que sería su esposa: "Lo que se haya de pelar, que se vaya remojando. Yo soy enemigo de romanticismos y de suspiritos. Las cosas hay que hacerlas pronto, y bien hechas" (Magdaleno, 1979: 266).

En él, el pragmatismo aplicó tanto en el amor como en los negocios. Por ese motivo se vinculó con todo tipo de gente, siempre y cuando ésta le dejara algún beneficio económico.

Con motivo de su boda se organizó una gran fiesta en la casona de la hacienda, a la que asistió, como invitados especiales, "lo mejorcito de la sociedad de Huichila", incluido, por supuesto, el coronel Martínez, quien representaba al gobierno. Dos Méxicos estuvieron presentes en una misma fiesta: el que estuvo al interior de la casona y el que se quedó afuera. Adentro hubo brindis con coñac y champaña; afuera, la peonada brindó "por la llegada de la patrona" y lo hizo con mezcal, *moro* y *refino* en medio de una borrachera general. Los primeros fueron deleitados con violín y orquesta; los segundos tuvieron que resignarse con guitarras desafinadas y un arpa *ramplona*. Adentro, el pasodoble y el vals; afuera, los sones y el mariachi. Los primeros fumaban puros; los segundos, cigarros torcidos (Magdaleno, 1979: 267-268, 270).

En medio de una memorable tormenta, entre músicas y bebidas, una partida de zapatistas se dejó caer sobre la hacienda capturando al hacendado la noche de la boda. Antes de ser fusilado, Rosalío es salvado por el jefe zapatista Felipe Nieto, quien ordenó su liberación por ser amigo —dijo— de los hermanos Zapata. Desde ese momento, entre Rosalío Mendoza y Felipe Nieto se desarrolló una estrecha relación de amistad, misma que culmina con una traición.

Agradecido por haberle salvado la vida, Rosalío solía invitar con frecuencia al general Nieto a la casona donde vivía con su esposa, su pequeño hijo y la servidumbre. El general zapatista se convirtió, con los años, en un miembro más de la familia Mendoza, en donde recibía todo tipo de obsequios y generosidades. En correspondencia, Felipe Nieto invitó a la pareja a ser el padrino de su hija, a quien bautizaron con el nombre de la madrina: Clotilde. Fue tan cercana la convivencia de Nieto con la familia de los compadres, que el amor por su comadre fue creciendo en su corazón; de hecho, desde que la conoció el día del baile quedó impactado ante su belleza.



Felipe Nieto era un hombre cabal, incapaz de traicionar a su compadre, por ello nunca habló de su amor por Clotilde. Ese amor, callado y reprimido, lo canalizó hacia el ahijado, llamado como él: Felipe, a quien vio crecer y con quien jugó como si de su hijo se tratara. Admiraba en silencio a la esposa de su compadre Mendoza, pero supo estar a la altura de las responsabilidades del compadrazgo: fue leal y jamás insinuó nada.

Cuando la situación económica del hacendado se complicó por la guerra que se padecía en la región, un general del ejército carrancista le sugirió a Mendoza un gran negocio: entregarle a su compadre —es decir, al general Nieto— a cambio de una buena cantidad de dinero. Su pragmatismo apareció de nuevo: nada de sentimentalismos ni de romanticismos. Si entregar al compadre Nieto, a quien su propio hijo idolatraba, le iba a representar un negocio rentable, tenía que hacerlo. Y lo hizo. La traición se consumó.

En la tradición mexicana, la figura del compadre representa lealtad, confianza y respeto (Mendoza Ontiveros, 2010: 141-14). Apelando a esos valores, Rosalío Mendoza fue en busca de su compadre, a iniciativa del general carrancista, y le propuso un encuentro entre ambos; el pretexto (una mentira): le dijo que el general carrancista pretendía unirse al zapatismo, y para convencerlo de ir a la hacienda, Mendoza le expuso:

—Le conviene a usted y al país. Es algo patriótico [...] Bernáldez quiere rendirse [...]. Yo lo he tenido en observación por unos días, y me convencí de que es leal. [...] Yo respondo, compadre. ¿Usted qué pierde? El coronel quiere echar la maroma... Ya se convenció de que el gobierno no domina la situación por mucho tiempo, y tiene ambiciones. [...] Acceda a una entrevista, compadre. Yo estoy de por medio (Magdaleno, 1979: 281-282).

El compadre Nieto, en confianza ciega, aceptó. Pocas horas después, terminó sus días colgado en el pórtico de la hacienda. Previo a la traición, como anunciando lo que vendría, en la hacienda del compadre Mendoza cayó una tormenta memorable; sí, igualita a la que cayó el día de su boda.

La película

Dice Adalbert Dessau (1972) que el cine configura “visiones del mundo”; es decir, que las imágenes encierran en su interior “estrategias simbólicas de configuración del mundo, alegorías a través de las cuales se representa una época”. De ello deduce que lo esencial no es lo que refleja la imagen en sí, sino “la mirada que podemos reconstruir detrás de ella”. Por lo tanto, las películas deben ser entendidas no como “un mero *reflejo* o *interpretación* de una situación histórica, sino como documentos donde se *condensan simbólicamente* las contradicciones y las tensiones de un momento histórico a través de una *visión*” (Dessau, 1972: 291).

La película *El compadre Mendoza* está cargada de *estrategias simbólicas* que configuran un mundo: el zapatista, el del México rural en tiempos de la Revolución. Inicia mostrando que en el ejército zapatista también había diferenciaciones sociales: los hombres de a pie (la peonada) y los hombres de a caballo (los dirigentes). De los primeros, su presentación es impecable: el calzón de manta que portan es de una blancura total, mostrándolos idealizados. Como sostienen Lucila Gutiérrez y Amaury Fernández: “El color aporta información dentro de la comunicación visual, además de tener significados simbólicos”. El blanco, añaden, “simboliza la inocencia, la pureza, la santidad y la resurrección” (Gutiérrez Santana y Fernández Reyes, 2016: 90-104).

En la película que nos ocupa, la blancura de la vestimenta tradicional del campesino e indígena de la época simboliza la pureza del movimiento justiciero emblemático del campesinado mexicano: el zapatismo. No obstante esa idealización no explícita, el lugar de la peonada en la película es secundario, pues aparece sólo para escenificar el momento; en la trama, los que cuentan son los segundos, que más bien podríamos identificar con el rancharo criollo, no con el campesino-indígena:

El rancharo, autodenominado y autoconvencido de ser “gente de razón”, descendiente de conquistadores y colonos: mestizo o criollo y culturalmente inclinado hacia el elemento español, muy bien puede autodistinguirse del indígena porque, aun cuando “de los dientes para afuera” acepta que “todos tenemos sangre de indio”, realmente lo siente, además de diferente, infe-



rior. Y no sólo por considerarlo prieto, feo, sucio y borracho, sino por seguir creyendo que éste no es “gente de razón” (Barragán López, 1990: 78).

En el filme, el pragmatismo del personaje principal se muestra en varios momentos, menciono dos: uno, cuando el mayordomo corre a cambiar el cuadro con la foto que adorna uno de los muros de la sala. Si llegan los zapatistas, el cuadro alude al Caudillo del Sur con el lema: “¡Viva Emiliano Zapata!”; si llegan los huertistas, al Usurpador: “Viva el Gral. Huerta”; finalmente, si los que arriban a la casona de la hacienda son carrancistas, el cuadro es sustituido por la correspondiente imagen de Venustiano Carranza. Dos, las expresiones del hacendado también aluden a ese pragmatismo utilitario; por ejemplo, la referida frase de “nada de romanticismos” o la de “para los negocios, el campo y la revolución”.

Entre las diferencias que se detectan entre el texto literario y la película son, entre otras, el personaje de la sordomuda, que no aparece en el primero; el lugar de residencia de los hermanos Mendoza, en el cuento se ubica en Cuernavaca mientras que en la película se hace en la capital del país; el nombre de la mujer de Mendoza, en el cuento se llama Clotilde mientras que en la película es Dolores; otra diferencia está en el origen del compadrazgo: en el cuento se ubica por el bautizo de la hija del general Felipe Nieto y en la película se consume por el hijo de Rosalío Mendoza.

Tanto en la película como en la novela, Felipe Nieto representa los principios incorruptibles de la revolución zapatista: la honestidad y la entrega en la defensa de los principios; Rosalío Mendoza, en cambio, representa lo contrario: el pragmatismo, la ambición por el dinero y el egoísmo.

El personaje de la sordomuda en la película me pareció una bella metáfora de la historia: callada y discreta, es testigo de todo cuanto acontece en la vieja casona rural; ella observa, registra y permanece inmutable. Cuando Rosalío Mendoza consume la traición, su mirada inquisidora, firme y severa persigue al hacendado y no lo deja en paz: lo molesta e inquieta; esa escena dura más de un minuto y en ella están solos la muda y el hacendado. La muda lo mira sin doblarse, sabiendo lo que el patrón está haciendo; mientras que él se dobla, se desespera, no sabe qué hacer ante esa mirada que lo

desnuda. En la vida, es justo la mirada de la historia la que termina por poner a cada cual en su lugar; tal y como lo hizo con los traidores del general Emiliano Zapata al ser asesinado cobardemente a traición en 1919.

La lluvia en forma de tormenta, acompañada con los ambientes sombríos y negros en la cinta, también se presenta como un elemento metafórico: anuncia desgracias, violencia, arrebatos, destrucción. La primera de las dos tormentas, en ambos textos (novela y película), anuncia la llegada de las *huestes* zapatistas y el secuestro del hacendado; la segunda, el desenlace por la traición cometida y el asesinato del líder revolucionario.

Novela y película finalizan cuando el *bandido cadáver* del líder zapatista cuelga de una soga a la entrada de la hacienda, mecido por el viento; mientras su compadre, empujando una copa de coñac, sostiene: "Yo soy enemigo de romanticismos y suspiritos; las cosas hay que hacerlas pronto y bien hechas" (Magdaleno, 1979: 266).

Diálogos intertextuales: cine, literatura e historia

Así como existe la literatura de la Revolución Mexicana existe también su equivalente cinematográfico. En la década de los treinta, la Revolución estuvo presente en tres películas, todas ellas dirigidas por Fernando de Fuentes: *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936). La Revolución, con él, devino en relato cinematográfico.

En la década de los treinta, la distancia de veinte años respecto del inicio de la gesta revolucionaria (1910) y de una década respecto del asesinato del Caudillo del Sur, Emiliano Zapata (1919), hizo posible una mirada menos apologética y más didáctica de la historia reciente de México: la de la Revolución. Ello se va a reflejar tanto en los análisis historiográficos, como en el cine y en la literatura. En las películas aludidas, más específicamente aún en *El compadre Mendoza*, diversas textualidades (la historiográfica, la literaria, la cinematográfica, la fotografía y la música) van a estar presentes (Benet, 2004: 292-295).

La Revolución, en palabras de Octavio Paz, fue un movimiento que buscó "reconquistar nuestro pasado, asimilarlo y hacerlo vivo



en el presente. [...] un movimiento del ser que [...] se adentra en su propia intimidad". Es el momento histórico en el cual México se encuentra a sí mismo después de casi un siglo de estar buscándose en latitudes extranjeras. Debido a la Revolución, reitera Paz, México emprende "una súbita inmersión [...] en su propio ser" (Paz, 1998: 56-62). Esa inmersión será posible con mayor serenidad y menos apasionamiento a partir de los años treinta, cuando la Revolución se institucionaliza como gobierno.

La reflexión crítica detiene su mirada en los negocios que florecieron al amparo de la Revolución. La historiografía, el cine y la literatura lo dicen puntualmente: en la gesta revolucionaria no todo fueron grandes ideales. De hecho, en *El compadre Mendoza* el pragmatismo y el oportunismo triunfarán sobre los ideales. El carrancismo, en su vertiente militarizada —en alianza con el hacendado— lograron su cometido: asesinar al sector indomable de la revolución; es decir, a los campesinos sureños. Con un lenguaje llano, sencillo y fresco, la pantalla grande muestra no las grandes batallas ni siquiera a los grandes caudillos, sino a los hombres ruines que lucraron con el dolor y la desgracia.

Al final, aún sin exponer ni las causas de la revolución zapatista ni sus ideales, el autor de la novela y el director de la película harán que —tanto el lector como el espectador— terminen abrazando la causa de los revolucionarios del sur, al quedar éstos como víctimas de la avaricia y la traición. Es así cómo, tanto en la novela como en el cine, la causa zapatista y las luchas agrarias son reivindicadas, justo en el momento histórico en que el general Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) inicia un reparto masivo de tierras en México. Así, tanto en el discurso oficial como en el cine, la literatura y la pintura, Zapata dejó de ser el "Atila del Sur" —un bandido sanguinario, en la versión de los carrancistas— para convertirse en parte central de la identidad del mexicano. A ello contribuirá de manera fundamental *El compadre Mendoza*.

La novela corta escrita por Mauricio Magdaleno fue llevada al cine por Fernando de Fuentes, como ya se dijo. La filmación inició en diciembre de 1933 y se estrenó en abril de 1934. La traducción al lenguaje cinematográfico me parece todo un éxito pues supera, con mucho, la calidad narrativa del primero.

Los personajes tanto en el cuento como en la película son ficticios, pero verosímiles. El momento histórico es real: los *científicos* (club político cercano a Porfirio Díaz), el Plan de Ayala proclamado por el zapatismo, el espacio geográfico (Morelos y la región zapatista), los peones, las cananas, los hacendados, los perros ladrando, la noche, la lluvia, la luna, la vida campirana, las consignas de “¡Viva Zapata! ¡Viva el Ejército Libertador del Sur!”, los ejércitos (huertista y carrancista), los presidentes (Victoriano Huerta y Venustiano Carranza) y los caudillos del sur: Eufemio y Emiliano Zapata, entre otros, nos hacen recordar los tiempos de la llamada Revolución Mexicana (Womack, 2000).

Por la caracterización de la época —a partir de los personajes— y por el ambiente doméstico, cultural y militar que se logra recrear, el objetivo de trasladar al lector-espectador al periodo revolucionario se consigue a cabalidad: los diálogos, la vestimenta, el mobiliario de la hacienda y la música nos remiten claramente a ello. La historia, como experiencia del pasado, se apega al imaginario colectivo que al respecto existía, tanto en lo referente al periodo porfirista como al revolucionario, así como a sus actores fundamentales: los *científicos*, la burocracia, la servidumbre, los peones y los hacendados. El texto y el contexto —tanto en la novela como en la película— se apegan a los paradigmas historiográficos existentes al respecto. Es decir, en palabras de Hayden White (1992: 9): “El elemento metahistórico”, es decir, el contenido “estructural profundo” operó como “paradigma precriticamente aceptado”.

Como espectadora y como lectora, disfruté más de la película que del cuento, aunque la narrativa de éste es agradable, fresca y puntual. El manejo del blanco y del negro en la película y sus respectivos matices, me parecieron magistrales y le da ese toque mágico que tienen las cintas de la llamada Época de Oro del cine mexicano.

En 80 minutos, el director de la cinta logró plasmar lo que el autor del cuento pretendió: dos de los ángulos que acabaron con la revolución zapatista: el de la ambición y el de la traición. En ese sentido, puedo señalar que la relación que el lector y el espectador sostienen tanto en la novela como en la película es recreativa, de gozo, pero también reflexiva y crítica de uno de los episodios que marcaron la historia del país de prácticamente todo el siglo XX.



Cierro esta reflexión retomando a Octavio Paz, quien en *El laberinto de la soledad* aseveró: “La Revolución es un hecho que irrumpe en nuestra historia como una verdadera revelación de nuestro ser [...]. Lentamente, en plena lucha o ya en el poder, el movimiento se encuentra y define”. Para Octavio Paz no es un azar que Zapata, “figura que posee la hermosa y plástica poesía de las imágenes populares, haya servido de modelo una y otra vez a los pintores mexicanos”. Y finaliza diciendo: “Realismo y mito se alían en esta melancólica, ardiente y esperanzada figura que murió como había vivido: abrazado a la tierra” (Paz, 1998: 56-62).

Realismo y mito al que contribuyen poderosamente en la década de los treinta del siglo XX, *El compadre Mendoza*, escrita por Mauricio Magdaleno, en su versión de novela corta y en su versión cinematográfica (dirigida por Fernando de Fuentes). De entonces a la fecha, Emiliano Zapata cabalga como uno de los grandes personajes legendarios de nuestra historia.

Referencias bibliográficas

- Barragán López, E. (1990). Identidad ranchera. Apreciaciones desde la sierra sur jalmichana en el occidente de México. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 43(XI): 73-106.
- Benet, V.J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cardiel Reyes, R. (1979). Prólogo. En: M. Magdaleno, *El resplandor. El compadre Mendoza* (pp. 265-286). México: Promociones Editoriales Mexicanas.
- Des-sau, A. (1972). *La novela de la Revolución Mexicana*. Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- El compadre Mendoza* (1933). Director Fernando de Fuentes. México. 85 min. Guion: Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro, basados en el relato de Mauricio Magdaleno. Fotografía: Ross Fisher. Música: Manuel Castro Padilla. Edición: Fernando de Fuentes. Producción: Interamericana Films. Producciones Águila. Reparto: Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero, Antonio R. Frausto, Luis G. Barreiro, Joaquín Busquets, Emma Roldán, José del Río y Abraham Galán.
- Gutiérrez, S.L. y Fernández, R.A. (2016). Del texto a la imagen: Tonalidad e intertextualidad entre el cuento y la película *En este pueblo no hay ladrones*. En: J.M. González Freire, G.I. Vergara Mendoza y K.J. Espinosa Terrazas (coordinación, complicación y edición), *Diálogos con la literatura y la historia* (pp. 90-104). Colima: Sociedad Colimense de Estudios Históricos, A.C. y PuertAbierta Editores.

- Mendoza Ontiveros, M.M. (2010). El compadrazgo desde la perspectiva antropológica. *Alteridades*, 40: 141-147. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Paz, Octavio (1998). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- White, H. (1992). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Traducción de Stella Mastrangelo. México: FCE.
- Womack, H.Jr. (2000). *Zapata y la Revolución Mexicana*. Traducción de Francisco González Aramburo. 24ª. ed. México: Siglo XXI.

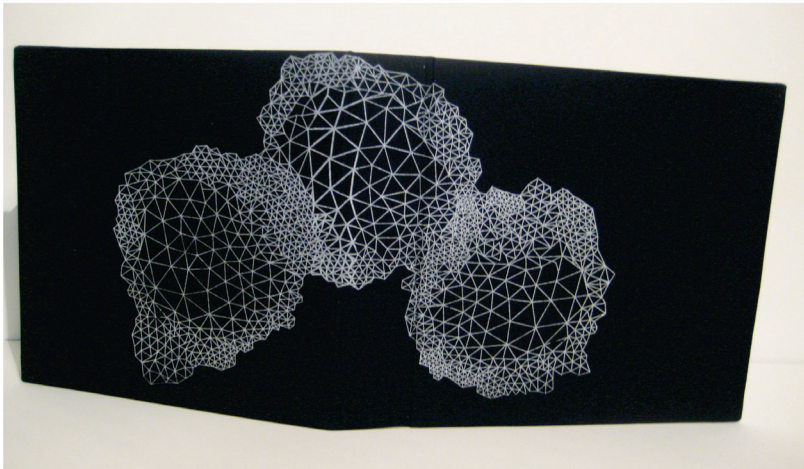
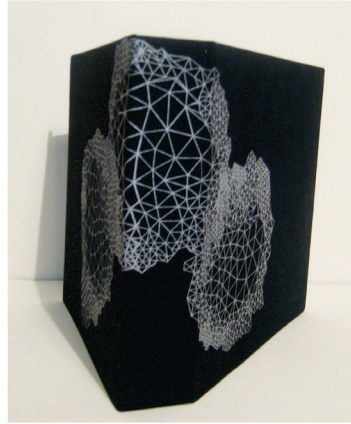
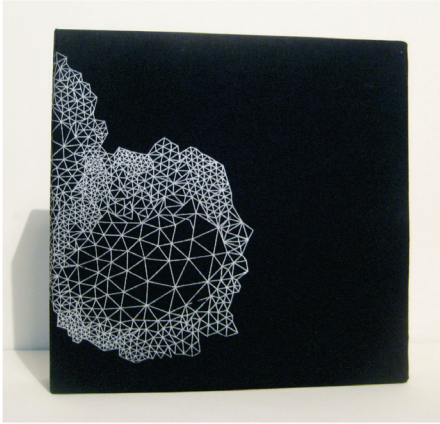
Recepción: Septiembre 20 de 2020

Aprobación: Enero 15 de 2021

Blanca Estela Gutiérrez Grageda

Correo electrónico: gutigra@yahoo.com.mx

Mexicana. Doctora por la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, profesora de tiempo completo en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro. Línea de investigación: historia social y política de México en el siglo XIX. Última publicación: *La chicana. Prácticas y discursos electorales en el México decimonónico*.



Título: **Libro de artista - Traumatropos, instrucciones para soñar sin precauciones**
Artista: Nancy Viridiana Valdéz Ramírez