

## Dinamita entre las calles y el palacio: *Oaxaca en la historia y en el mito*, de Arturo García Bustos

John Lear\*

*... el arte monumental, la pintura mural, el arte público, el que sale al encuentro de la vida y está dirigido a las más amplias masas de la población tiene que seguir comunicando su mensaje humanista en nuevos y grandiosos muros, sembrando inquietud y rebeldía en las jóvenes generaciones para lograr el arte que corresponda a nuestro dramático tiempo.*

Arturo García Bustos<sup>1</sup>

Escondido detrás de los manifestantes, vendedores y guardias de seguridad que rodean el Palacio de Gobierno se encuentra un tesoro a menudo menospreciado en la historia visual y narrativa de Oaxaca, el mural *Oaxaca en la historia y el mito* (1), de Arturo García Bustos. Más allá de esos obstáculos físicos, el mural (1980) y el artista (1926–2017) han sido eclipsados, primero, por artistas que identificaron el mural con lo externo e intrusivo, y con un estilo figurativo anticuado, y luego, por la rica oferta visual de los recientes renacimientos artísticos de Oaxaca, más fácilmente visibles en los museos, las galerías, los murales y los grafitis callejeros de la ciudad. Pero el arte y la carrera artística de García Bustos estaban profundamente entrelazados con Oaxaca. El mural es una rica representación visual del pasado de la región y un importante artefacto de la historia visual que sigue derramándose por las calles y los muros públicos.

### Des/Continuidades

El muralismo en Oaxaca tiene una profunda historia que se remonta al menos al periodo Clásico (650–850 d.C.) de sitios como Monte Albán, vinculado a los colores

y estilos de Teotihuacán y más desarrollado en las tumbas de las élites zapotecas. La tradición muralista continuó en la colonia española en las elaboradas decoraciones de los muros de las iglesias y conventos dominicos, como los de San Juan Teitipac y Tlacoahuaya, a menudo pintados por artistas indígenas.<sup>2</sup>

Por supuesto, el renacimiento moderno del muralismo en México llegó como parte de los diversos proyectos culturales y artísticos de la posrevolución. Su época dorada, de 1921 a 1940, estuvo encabezada por Diego Rivera, José Clemente Orozco y, en menor o mayor medida, por David Alfaro Siqueiros. Incluyó a muchos otros artistas (en su mayoría hombres), estilos y contenidos, y la diversidad de sus practicantes, narrativas y estilos ha cambiado con las generaciones posteriores. García Bustos forma parte de una “tercera” generación, pero comparte las características dominantes de la Escuela Mexicana original de pintura y muralismo, que puede ser entendida en general como una mezcla estética de vanguardia europea y tradiciones indígenas y populares mexicanas, y por sus pretensiones sociales y políticas de forjar una identidad nacional, a través de una revisión de la historia que delineara e incorporara a distintos grupos sociales.<sup>3</sup>

Un aspecto inevitable del muralismo ha sido la continua y a menudo tensa relación entre los mecenas (estatales, privados o sindicales) y los artistas. El Estado posrevolucionario comenzó siendo el mecenas fundamental de los artistas, ofreciéndoles salarios, comisiones y muros públicos a cambio de que se comprometieran con las políticas y la ideología “oficial” de la modernización y el progreso posrevolucionarios. Aun así, los muralistas, a menudo miembros del Partido Comunista y vinculados estrechamente con los movimientos sociales (como Rivera y Siqueiros), o naturalmente recelosos de cualquier dogma (Orozco), a veces reflejaban, desafiaban o traspasaban los límites de las posiciones oficiales en sus murales.

Toda obra de arte es un producto de su tiempo. Los murales históricos lo son aún más, al estar inmersos en relaciones personales, así como en contextos contemporáneos y sus debates sobre el pasado. Un buen ejemplo de esta relación —quizás dialéctica— a lo largo del tiempo y dentro de una misma instalación, son los murales monumentales de Rivera en la escalera del Palacio Nacional, la *Epopéya del pueblo mexicano*. El primer muro y el principal, pintados durante los regímenes conservadores del Maximato (1929–1934), celebran las culturas precolombinas y ofrecen una especie de historia nacional patriótica —incluida en la forma de la bandera mexicana—, desde el violento nacimiento de un pueblo en la Conquista hasta las luchas nacionales y populares relacionadas en apoyo de la Independencia, la

Reforma, la Revolución y contra las intervenciones españolas, estadounidenses y francesas. Por el contrario, el muro final, “México de hoy y mañana”, completado durante las efervescentes renovaciones sociales y políticas bajo el Cardenismo, ofrece una visión radical de la rebelión y la transformación socialista que supera con creces la del gobierno o sus aliados comunistas.<sup>4</sup>

Entre las ironías del primer muralismo posrevolucionario está el hecho de que se concentró en gran medida en la Ciudad de México, donde las imágenes históricas idealizadas de la civilización azteca podrían haber bastado para representar a la capital y la nación, pero los artistas tuvieron que buscar en otros lugares para elaborar una visión de una nación moderna en la que los indígenas fueran sujetos centrales, artesanos (pero no artistas) y ciudadanos. Y así, desde que un viaje a Oaxaca en 1922 inspirara a Rivera para representar a las tehuanas en sus pinturas de caballete y los murales de la SEP, los artistas metropolitanos han recurrido continuamente a Oaxaca para descubrir y representar indígenas idealizados y vivos. Otra ironía es que, si bien Oaxaca fue un punto central de referencia para la pintura posrevolucionaria —y si bien se pintaron múltiples murales en muchas capitales regionales por pintores locales o metropolitanos desde la década de 1930—, Oaxaca no se convirtió en el sitio de su propio mural monumental hasta 1980, con *Oaxaca en la historia y en el mito*. Esto es doblemente irónico, dada la importancia de pintores oaxaqueños como Rufino Tamayo, que en la década de 1970 era ampliamente reconocido como el pintor vivo más importante de México, y que pintó al menos dieciséis murales (en su mayoría, portátiles) entre 1932 y 1982, aunque ninguno en Oaxaca. Tal vez los únicos murales comparables en el estado de Oaxaca anteriores al de *Oaxaca en la historia y en el mito* de García Bustos sean los de Rodolfo Morales en el Palacio Municipal de Ocotlán, iniciados en 1954 y terminados en 1980.

## Contextos

Así, en 1978, cuando Arturo García Bustos le propuso al gobernador Eliseo Jiménez Ruiz pintar un mural sobre la historia de Oaxaca, el vacío que ofrecía llenar era mucho más grande que las paredes de la escalera del Palacio de Gobierno del siglo XIX; también llenaría la ausencia de murales monumentales en la capital del estado. La aceptación de la propuesta por parte del gobernador generó inmediatamente una reacción entre los artistas locales, encabezados por

Rufino Tamayo, quien exigió en una carta abierta publicada en el *Excélsior* (27 de mayo de 1978) que se reconsiderara el contrato. Tamayo explicó que él mismo estaba, y había estado demasiado ocupado para aceptar anteriores invitaciones oficiales para pintar un mural de este tipo en Oaxaca; pero argumentó: “Me parece grave que, contando Oaxaca con pintores de primera línea en el ambiente artístico del país, no hayan sido tomados en cuenta como posibles ejecutores de tan importante obra”. Además Tamayo añade, García Bustos, “según sé, ejercita el grabado, disciplina que nada tiene que ver con la pintura y mucho menos con la pintura mural”.<sup>5</sup>

Ambas acusaciones de Tamayo contra García Bustos, como forastero y mero impresor, eran injustas. Como señala Leticia López Orozco, “Arturo García Bustos, ‘el Frida’ es uno de los muralistas y grabadores más reconocidos de la tercera generación de pintores posrevolucionarios”.<sup>6</sup> Podría decirse que García Bustos es más conocido por sus grabados (2) y su participación en el Taller de Gráfica Popular (TGP) en la década de 1950. Muchas de sus imágenes impresas, como el grabado donde Zapata pregunta: “Tú ¿qué has hecho por defender las conquistas por las que nosotros dimos la vida?”, se han reproducido prolíficamente en carteles y pancartas de luchas libertarias en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Pero como evidencia la trayectoria del propio Tamayo, los saltos entre los grabados, las pinturas de caballete y los murales fueron comunes para muchos artistas del siglo XX. García Bustos comenzó su formación en el muralismo como alumno de Frida Kahlo en La Esmeralda, donde el colectivo estudiantil de los cuatro “Fridos” pintó murales públicos en una pulquería y en lavaderos públicos de Coyoacán. Entre 1949 y 1952, al mismo tiempo que colaboraba prolíficamente con el TGP, García Bustos realizó tres murales que representaban las luchas agrarias en las zonas rurales de Morelos y Puebla en nombre del Partido Comunista, junto con su esposa Rina Lazo, quien fue asistente de Diego Rivera en varios de sus murales desde 1947. Y en 1964, García Bustos pintó *Comercio, fiestas y tradición en las siete regiones de Oaxaca* para la Sala de Etnografía de Oaxaca en el recién inaugurado Museo Nacional de Antropología.

El encargo para el Museo Nacional de Antropología reflejaba la década de experiencia y estudio de García Bustos en Oaxaca. En 1954, cuando el taller gráfico que García Bustos había fundado en Guatemala para apoyar al gobierno progresista del presidente Jacobo Arbenz fue clausurado por el golpe de Estado estadounidense, el artista se trasladó a Oaxaca para desarrollar el programa de grabado en la nueva Escuela de Bellas Artes de Oaxaca, donde Rina Lazo enseñaba pintura.

Abraham Nahón señala la importancia de ambos artistas en la historia de la gráfica en Oaxaca durante esos años, aunque apunta que parte de los estudiantes más jóvenes, como Francisco Toledo, “sintió disgusto con la tendencia propagandística impulsada por los mentores”. En sus años en París, Toledo pronto encontraría la inspiración y la tutoría de Tamayo, quien insistió en una gama más amplia de lenguajes estéticos, incluidos los precolombinos, al tiempo que rechazaba el nacionalismo dominante y la militancia política de la escuela mexicana. Aun así, Nahón sugiere que García Bustos ofreció a Toledo un importante legado: “La noción de compromiso y de conciencia social en estos primeros años de formación, seguramente fueron significativos en su formación política trasladada tiempo después a su desempeño con la comunidad”.<sup>7</sup>

Las batallas estéticas estaban a menudo ligadas a las políticas. García Bustos explica que después de que la pareja regresara a Oaxaca en 1958 de un viaje al VI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes por la Paz, se enfrentaron en la prensa local a “una campaña anticomunista en contra nuestra, censurando nuestro viaje a Moscú”, de modo que renunciaron a sus cargos y volvieron a vivir en Ciudad de México.<sup>8</sup> Siguieron visitando Oaxaca con regularidad durante toda su vida, y en la década de 1980 construyeron allí una segunda residencia.

Aunque García Bustos recibió un apoyo considerable de la comunidad artística e intelectual de Oaxaca para su encargo de un mural público, la oposición minoritaria liderada por el ausente pero poderoso Tamayo pesó mucho. Más que la condición de forastero de García Bustos, o su mayor reconocimiento como impresor, fue su compromiso político y el realismo figurativo de su arte lo que en última instancia alimentó el ataque de Tamayo al encargo del mural de García Bustos. La carta de Tamayo al *Excélsior* cerraba así: “Ojalá... que no se realice una obra más mediocre de las tantas que para desgracia nuestra y para engaño del turismo inteligente, han quedado perpetuadas en los muros de tantos y tantos palacios de gobierno del país”.<sup>9</sup> El ataque de Tamayo contra García Bustos fue un eco de una batalla iniciada treinta años antes, en los albores de la Guerra fría, cuando Tamayo declaró la “decadencia” de la escuela mexicana.

El encargo del mural de García Bustos también se enmarcó en una serie de conflictos sociales en Oaxaca en 1977, centrados sobre todo en los movimientos democratizadores de la UABJO en la ciudad de Oaxaca, entre las comunidades indígenas de la zona mixe y en torno a la coalición electoral opositora de la COCEI en Juchitán,

protestas que se intensificaron con las intervenciones y brutales represalias policiales ordenadas por el autoritario gobernador del estado, Manuel Zárate Aquino. El presidente López Portillo destituyó al recalcitrante gobernador y lo sustituyó por el senador oaxaqueño Eliseo Jiménez Ruiz. El acuerdo federal fue tanto una concesión a los movimientos sociales como, dada la exitosa campaña militar del antimunista y exgeneral Jiménez Ruiz en Guerrero contra el guerrillero Lucio Cabañas, una advertencia a la izquierda.<sup>10</sup>

La violencia política en Oaxaca y las intervenciones federales en 1977 hacían mucho más difícil cualquier tipo de crítica al momento actual en las paredes del palacio. García Bustos cuenta cómo un periodista le instó a incluir en los murales relatos contemporáneos de los conflictos agrarios en la sierra de Oaxaca: “Como me enteré que ella era una de las personas que no estaban de acuerdo en que pintara en Oaxaca un artista que no había nacido allá, supuse que su idea era que yo hiciera una cosa violenta para que no gustara, máxime que sabía de mis antecedentes revolucionarios”.<sup>11</sup> Invitado por el gobernador interino a pintar en la sede del gobierno oaxaqueño, Arturo García Bustos, el impresor radical y pintor comunista de murales de protesta agraria en Morelos y Puebla, debió sentir emoción, pero también una sensación de cautela tras el ataque de Tamayo y en medio del control militar del estado.

## Historias y mitos

Si el contenido de *Oaxaca en la historia y en el mito* resulta familiar, se debe en parte a que narra una historia nacional y regional que, como advirtió oscuramente Tamayo, generaciones de muralistas han pintado en las paredes de los edificios públicos y generaciones de turistas y ciudadanos han visto sin duda *in situ* y en reproducciones. De hecho, el poder de estos murales radica en su capacidad de ofrecer una versión didáctica del pasado, una versión de la que los espectadores, incluidos los artistas, pueden no sólo aprender sino también reconocer y hasta rechazar, modificar o actualizar. Las deudas con Rivera y con una generación anterior de muralistas son casi inevitables en la pintura de murales históricos posteriores, más aún, teniendo en cuenta que Rivera fue mentor de Rina Lazo y que la pareja colaboró en muchos de sus proyectos posteriores.

Con doscientos veinte metros cuadrados, el mural es comparable en escala a la *Epopéya del pueblo mexicano* de Rivera, y está pintado de forma similar en tres

paredes de escaleras del palacio de gobierno. García Bustos abrevia y reorganiza un poco la cronología, con un panel precolombino a la izquierda, el periodo colonial a la derecha y la historia nacional al centro. Reduce la densidad de la acción y la figuración, como corresponde a una historia estatal y no nacional, permitiendo una narrativa mucho más legible. Al igual que el de Rivera, el mural adopta una jerarquía simbólica, pasando de una capa superior de líderes e ideales claves, a una capa media de acontecimientos y gente ilustre, y a un nivel inferior que muestra la vida cotidiana y gente común en diferentes periodos.<sup>12</sup>

Del mismo modo, dos viñetas vinculan *Oaxaca en la historia y en el mito* a su lugar y propósito oficial, la sede del gobierno, del mismo modo que el águila y el cactus en el centro del mural del Palacio Nacional de Rivera trascienden las fundaciones de Tenochtitlan y de la nación, a través de su vínculo con la bandera nacional. Una es la cabeza flotante y decapitada de la princesa zapoteca Donají, apenas visible en el borde del panel colonial. El mito de este rehén decapitado tiene múltiples propósitos, empezando por ser una referencia al escudo oficial de la ciudad de Oaxaca de Juárez; también sirve de enlace con el panel opuesto, el “origen de los mixtecos”, al tiempo que invoca leyendas de conflicto y reconciliación entre las culturas zapoteca y mixteca; y, por último, es un pivote que invoca la vitalidad continuada, aunque subordinada, de las culturas indígenas de Oaxaca frente a los posteriores embates de las culturas colonial y nacional, ilustrados en las gamas inferiores de los paneles colonial y nacional.

La otra viñeta, más dominante y “oficial”, es la de Benito Juárez y su emblemática frase, “El respeto al derecho ajeno es la paz”, que también aparece en el escudo de armas del estado de Oaxaca. La cabeza de Juárez de gran tamaño y su frase flotan en la parte superior del panel central y definen el tema central del mural: los ideales liberales que se desarrollaron en torno a las tres luchas políticas y sociales que definieron la historia de la nación: la lucha por la independencia de 1810, la Reforma Liberal de mediados del siglo XIX y la Revolución de 1910. A diferencia de los arcos centrales del muro principal de Rivera, que representan la misma periodización, aquí cada ciclo de lucha está definido por la cabeza colosal de un solo héroe nacional, con personajes relacionados reunidos debajo. ¿Qué es lo que hace que esta historia sea regional y no nacional? José María Morelos, originario de Michoacán, lleva la lucha por la independencia a la región con la ocupación victoriosa de la capital de Oaxaca en 1812. En cambio, Benito Juárez, hijo de Oaxaca, lidera a la nación en sus reformas liberales y la expulsión de los franceses a mediados del siglo XIX. El zapoteco Juárez coexiste de forma incómoda

con los ideales comunitarios de las culturas indígenas de Oaxaca, rodeado como está de textos que representan los derechos liberales “universales”, tanto individuales como nacionales. Del mismo modo, la revolución no está representada por Zapata o una figura equivalente que represente las luchas agrarias, dada la relativa autonomía del campesinado oaxaqueño durante el porfiriato. En cambio, el líder anarquista de origen oaxaqueño Ricardo Flores Magón encarna la cepa ideológica más radical de la Revolución, un “precursor” cuyo protagonismo se dio más en el centro de México y en Estados Unidos. En otras palabras, la historia moderna de Oaxaca se define por su proyección enorme en el conjunto de la nación.

Destaca también la atención a las mujeres. Por un lado, están figuras principales como Margarita Maza de Juárez, la poeta Sor Juana, o Francisca Flores, fundadora de la primera prensa de Oaxaca. Por otro, están las artesanas y tehuanas comunes que aparecen en las tres épocas. Estas mujeres son las más personales y humorísticas: el artista incluyó a su esposa Rina Lazo y a su hija Rina García Lazo deambulando por el zócalo colonial, y un ángel guía el pincel del pintor mestizo Miguel Cabrera mientras pinta un retrato póstumo de Sor Juana, que murió el año en que nació Cabrera.

En esta narrativa simple, el conflicto está implícito y no personificado (como ocurre en el muro principal de Rivera). La cabeza de Donají alude al conflicto entre grupos indígenas; la pierna cortada de Santa Ana y la corona caída de Maximiliano debajo de un pedestal con la inscripción “Libertad, igualdad, fraternidad”, evocan la oposición conservadora y las intervenciones imperialistas; un joven Porfirio Díaz descontento alude a la discordia dentro de los líderes liberales victoriosos; Flores Magón es atacado por los fantasmas de la reacción, aquí representados como monstruos estilizados en un probable homenaje al artista gráfico José Guadalupe Posada. A diferencia del último muro de Rivera en Palacio Nacional, *México hoy y mañana*, aquí no hay ninguna referencia al momento contemporáneo —ni a ninguna persona ilustre (o acontecimiento) más reciente que el hijo de Oaxaca, José Vasconcelos, ministro de Cultura en la década de 1920— y ninguna propuesta de una revolución socialista o de un futuro utópico. Cualquier transformación futura debe encontrar sus raíces en las luchas históricas.

Sin embargo, la mayor continuidad a lo largo del mural es la celebración de la vida cotidiana y de la cultura que recorre el nivel inferior de los tres paneles, desde los artesanos mixtecos precolombinos —golpeando el oro y pintando códices—, el trabajo forzado de la construcción de la catedral y la producción de cochinilla en el

periodo colonial, hasta las vibrantes celebraciones callejeras del periodo moderno. Un grupo de modestos oaxaqueños vestidos con calzones y huipiles caminan detrás de una banda de música tradicional, un desfile preparado para salir del mural, bajar la escalera y salir a las calles de la ciudad.

## Historia rediviva

En medio de las protestas de la APPO contra el gobernador Ulises Ruiz, en 2006, éste apareció en la televisión ante una copia de un conocido grabado de Benito Juárez realizado por Arturo García Bustos, para insistir en que en Oaxaca reinaba un estado de paz y gobernabilidad; pero en una lectura contrahegemónica incrustada en el grabado original, el dedo señalador de Juárez expone la mentira del gobernador y anima a los oaxaqueños a movilizarse. Durante el conflicto de la APPO, el colectivo guerrillero Atake Visual, afiliado a la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (Asaro), pintó un estencil en múltiples paredes que representaba una palanca de TNT corriendo hacia los edificios gubernamentales y los bancos.<sup>13</sup> Uno puede imaginar la dinamita de estos “artistas insurrectos” haciendo volar las barreras que rodean el Palacio de Gobierno para revelar “Oaxaca en la historia y en el mito”. Pero también se puede imaginar un detonador de TNT incrustado en el propio mural, con una mecha que sale hacia los explosivos grabados, murales y grafitis de las calles del Oaxaca contemporáneo.

El maestro de Bellas Artes, García Bustos, dejó su huella en una generación de artistas locales en la década de 1950, recordándoles la relación del arte y la política, incluso mientras absorbían las innovaciones estéticas de la Ruptura. Sus grabados, así como los del TGP y otros colectivos ofrecen un México listo para la protesta en momentos claves de crisis; no habría grabados del colectivo asaro, ni grafitis ni gráfica política callejera sin ellos.<sup>14</sup> Cuando hace falta, los Benito Juárez, Ricardo Flores Magón y princesa Donají de los grabados y murales de Arturo García Bustos salen de la escalera del Palacio del Gobierno, se ponen la boina guerrillera, andan por las calles de Oaxaca, y denuncian gráficamente los malos gobiernos.



1. Arturo García Bustos, *Oaxaca en la historia y en el mito*, mural, 1980.  
Fotografía de Francisco Kochen, con el permiso de Rina García Lazo.



2. Arturo García Bustos, *Benito Juárez*, grabado en linóleo, 1972. Reprografía y cortesía de Rina García Lazo.

---

\* Investigador y profesor de Historia y Estudios Latinoamericanos, Universidad de Puget Sound, Tacoma, Estados Unidos.

<sup>1</sup> Arturo García Bustos, “Muralista y grabador: dos formas de comunicación”. *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América*, núm. 15-16/2015, disponible en <https://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50432/45242>.

<sup>2</sup> Abraham Nahón, *Imágenes en Oaxaca: arte, política y memoria*, 2ª. ed., Oaxaca de Juárez, UABJO, 2020, p. 87.

<sup>3</sup> Leticia López Orozco *et al.*, *Escenas de la Independencia y la Revolución en el muralismo mexicano*, México, Asamblea Legislativa del Distrito Federal, 2010.

<sup>4</sup> John Lear, *Picturing the Proletariat: Artists and Labor in Revolutionary Mexico, 1908-1940*, Austin, University of Texas Press, 2017, pp. 167-169.

<sup>5</sup> Abel Santiago Díaz, *En tinta negra y en tinta roja: Arturo García Bustos, vida y obra*, México, Fundación Todos por el Istmo, 2000, pp. 126-127.

<sup>6</sup> Leticia López Orozco, “Arturo García Bustos: Oaxaca en la historia y el mito”, en Leticia López Orozco *et al.*, *Escenas de la Independencia y la Revolución en el muralismo mexicano*, México, Asamblea Legislativa del Distrito Federal, 2010, p. 133.

<sup>7</sup> Nahón, *op. cit.*, p. 121.

<sup>8</sup> Santiago Díaz, *op. cit.*, p. 71.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 122-23.

<sup>10</sup> Colin Rob Clarke, “Opposition to the PRI ‘hegemony’ in Oaxaca, 1968-1994”, en Rob Aitken *et al.*, *Dismantling the Mexican State?*, Londres, Palgrave Macmillan, 1996, p. 276.

<sup>11</sup> Santiago Díaz, *op. cit.*, p. 90.

<sup>12</sup> Para un análisis más detallado del contenido del mural, véase el texto original de Alfredo Cardona Peña en Santiago Díaz, *op. cit.*, pp. 91-94; López Orozco, “Arturo García...” *op. cit.*; s. a., *Hilvanando trozos de historia, el mural del Palacio de Gobierno de Oaxaca*, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca, s. f.

<sup>13</sup> Itandehui Franco Ortiz, “El deleite de la transgresión: *graffiti* y gráfica política callejera en la ciudad de Oaxaca”, tesis de licenciatura, México, ENAH, 2011 pp. 205, 225-226, disponible en [https://issuu.com/itandehuixiaj/docs/el\\_deleite\\_de\\_la\\_transgresi\\_\\_n\\_itan](https://issuu.com/itandehuixiaj/docs/el_deleite_de_la_transgresi__n_itan); Alberto

Hijar, “Pueblo, soberanía y cultura”, *Discurso Visual*, segunda época, núm. 20, mayo-agosto, 2012, disponible en <http://discursovisual.net/dvweb20/agora/agohijar.htm>.

<sup>14</sup> Nahón, *op. cit.*, capítulo 3.