

MIRADAS, EXILIO E IDENTIDAD COMO METAFICCIONES EN IMAGEN: NARRATIVA COLECTIVA DE MIGUEL BARAHONA

Águeda Chávez García*

Este escrito propone analizar el discurso de la imagen y las palabras con relación a la identidad, luego se indaga este tipo de lenguaje artístico desde la perspectiva teórica. A través del cuestionamiento se aborda el espacio abstracto de la contemplación fotográfica, pero encadenándolo al espacio de las ideas que transmite la obra. El argumento que servirá de eje transversal en la decodificación será el cuestionamiento de las contradicciones que se denotan en cuanto a la migración y el exilio presente en la obra *Pérdida Temporal de la memoria* del artista hondureño Miguel Barahona, presentada en la V Bienal de las Artes visuales del Istmo Centroamericano. Metodológicamente se considera un análisis documental basado en la propuesta de Roland Barthes, Adolfo Sánchez Vázquez y Eva Heller, quienes proponen decodificar la imagen desde el espacio interno comprimido en tiempo y espacio. Así, el camino para lograr transmitir las ideas que propone el artista será a través del análisis desde la perspectiva de la decodificación y de las marcas identitarias relacionándolo a esos indicios que Adolfo Sánchez Vázquez en su momento denominó «como lenguaje específico o sistema peculiar de signos». En sí, todo el planteamiento del escrito se visibiliza a través de la estética de la imagen y de la carga semántica aplicadas a lo que se designa como «el postulado de la identidad de pensamiento y lenguaje».

Palabras clave: Exilio, Identidad, Lenguaje artístico

Looks, exile and identity as metafiction in images. Miguel Barahona's collective narrative

This paper proposes to analyze the discourse of the image and the words in relation to identity, then this type of artistic language is investigated from a theoretical perspective. Through a questioning, the abstract space of photographic contemplation is approached, but linking it to the ideas transmitted by the work piece. The argument that will serve as a pivot point in the decoding will be the questioning of the contradictions that are denoted in terms of migration and exile present in the work *Pérdida temporal de la memoria* by the Honduran artist Miguel Barahona, presented at the V Biennial of the Visual Arts of the Central American Isthmus. Methodologically, it is considered a documentary analysis based on the proposal of Roland Barthes, Adolfo Sánchez Vázquez and Eva Heller, who proposed the decode of the image from the internal spacing compressed in space-time. Therefore, the way to transmit the ideas proposed by the artist will be through an analysis of the decoding perspective and identity marks, relating it to those indications that Sánchez Vázquez, at the time, called as «a specific language or peculiar system

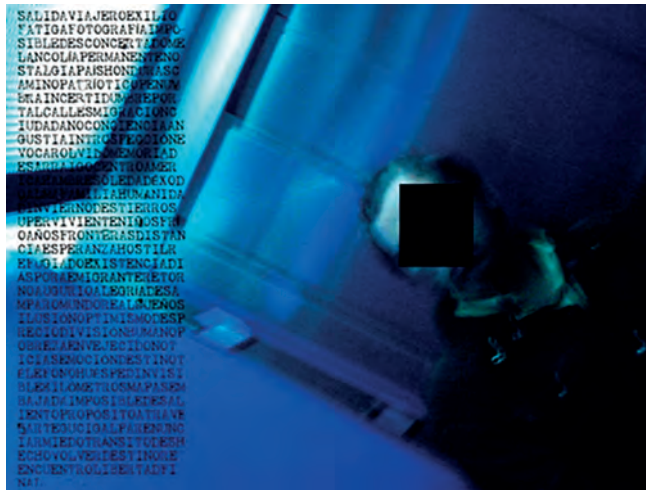
* Universidad Nacional Autónoma de Honduras - UNAH.

of signs». The entire approach of the writing is made visible through the aesthetics of the image and the semantic load applied to what is designated as «the postulate of the identity of thought and language».

Keywords: Exile, Identity, Artistic language

Caleidoscopio de la interpretación

Aproximarse a una obra implica reconocer un territorio, examinar rasgos implícitos que transmitan en forma extrapolar las ideas del emisor, en este caso el artista. Así, se consigue destacar en una especie de simbiosis la diversificación del lenguaje. Hablamos del sobrentendido que pertenece a la estética de la imagen y el otro que reposa al interior de la palabra. En la fotografía titulada *Pérdida Temporal de la Memoria* del hondureño Miguel Barahona,



Miguel Barahona, Pérdida Temporal de la Memoria, 2006

presentada en la V Bial de las Artes visuales del Istmo Centroamericano¹, no necesariamente se debe separar la convergencia entre la imagen y la escritura, al contrario, debemos visibilizar una progresión cuyo registro refleja e ilustra la relación directa que existe entre ambas. La imagen es rectangular, el color que sobresale es el azul en tono fuerte que se va degradando de derecha

¹ La V Bial de las Artes visuales del Istmo Centroamericano se desarrolló en el Museo de Arte de El Salvador en 2006. En ella participaron treinta y seis artistas de los países centroamericanos con un total de setenta y dos trabajos.

a izquierda. El contenido escritural se presenta en letras mayúsculas en color negro. En sentido diagonal inclinado sobresale la imagen de una persona en plano medio cuyo rostro lo cubre un recuadro, también, en color negro.

Estos rasgos estéticos se manifiestan a través de la configuración de registros, los que en algún momento fueron señalados por Sánchez Vásquez; y para decodificar la obra de Barahona en esta introducción, recurrimos a considerar estos rasgos:

Encontramos diversos elementos: líneas, colores, sombras, etcétera [...] estos elementos se articulan para constituir unidades o totalidades (figuras) que se hallan en una relación mimética o representativa con los objetos reales. A través de la figura podemos reconocer la presencia de lo real. Pero la realidad es una realidad figurada, o más exactamente, creada; es la manifestación del modo como el hombre se apropia de un fragmento de lo real. La figura pintada es el objeto real apropiado por el hombre; testimonia, por tanto, cierto estado de las relaciones del hombre con lo real. En este sentido, la figura apunta a los dos términos de esta relación y opera como un signo que cumple una doble función: *a)* por un lado remite al objeto real, reproduciéndolo, representándolo; *b)* por otro, remite en relación con él y manifiesta, en el modo de reproducirlo o representarlo, una actitud humana hacia la realidad misma (95).

Así, la imagen fotográfica responde a un canon estético marcado por diversos espacios artísticos que parten de la premisa del punto de vista del autor. A continuación trataremos de decodificar los espacios representados en la obra: el primero se dará con relación al color, y el segundo, el que conecta con el lenguaje: nos referimos al texto. En este sentido, citamos las palabras del artista Barahona en la postura ante su obra:

La idea del exilio es una sombra imborrable, el sufrimiento de la huida contrae el rostro con absurdas evocaciones. Una mancha indefinida oculta al refugiado en el grano grueso del ISO fotográfico el cual viabiliza borrosos figurantes del destierro tras la línea fronteriza de la *Banana Republic*. Atrás quedan los despojos de un territorio, hacia el frente, llanto, sombras e incertidumbre. El abandono del terruño transpira aire marchito que da tristeza, entumece el alma cuando evoca el forzado exilio, eco que desgarrar a los ardientes y patrióticos corazones que palpitan a la espera del imposible retorno. Las espirales que trazan el camino donde día a día convierten al anónimo emigrante apátrida quien se pierde en el óxido ferroso del techo de la bestia ferrocarrilera, o tal vez en el asiento trasero de un viejo autobús. Alguien sin nombre perdido entre los fantasmas que vuelan tales luciérnagas atraídas por el resplandor de la esperanza, el olvido de la agonía, *The American Dream* (2022: s. p.).

A partir de los primeros años de este siglo, la fotografía en Honduras cambia su rumbo, dado que se registra el paso de cambio de pensamiento y crítica. Esto es evidente en la décimo cuarta edición de la Antología de las Artes Plásticas y Visuales de Honduras, en ella el acta del jurado registra y critica el arte con las siguientes palabras «La fotografía (en Honduras) ha mostrado rasgos

tradicionales y poco innovadores» (Ribeaux, Blandino & Herrera 23). Para la primera Bienal de Honduras en el 2006, Miguel Barahona se presenta con dos obras fotográficas que dejan atrás la visión bucólica y de la *Mirabilia*, temas que habían perdurado en los artistas fotógrafos hondureños a lo largo de los últimos cincuenta años del siglo XX y principios del XXI. Barahona viene desde hace algunos años siendo parte de procesos formativos con Kodak Mexicana, y quien en sus propias palabras afirma que los cambios de pensamiento y aproximación a la nueva conceptualización de proyectos fotográficos se los debe a la revista especializada *International Photography* publicada por Eastman Kodak, y por supuesto, a jornadas de formación recibidas de primera mano con Joan Fontcuberta, Ricardo González, Santiago del Olmo, Lee Fontanella, Alberto Marín y Horacio Fernández.

Con sus obras Miguel Barahona sabe que a pesar de la apatía e invisibilización recurrente de los propios comisarios nacionales que habitan esta franja de tierra del caliente trópico, su obra visual ha llegado a trascender las fronteras centroamericanas y con sus fotografías presentadas en la V Bienal Centroamericana llega a expresar temas que van más allá de lo conservador y artificioso; esto lo expresa parafraseando a Franz Kafka, cuando dice: «Lo que necesitamos son imágenes que nos golpeen como una desgracia dolorosa, que nos hagan sentir desterrados a los bosques más remotos, lejos de toda presencia humana... nuestra obra fotográfica debe ser el hacha que rompa el mar helado dentro de nosotros. Eso es lo que creo» (2022: s. p.).

El azul como lejanía y añoranza

Cuando acudimos de primera mano a la obra, al observar esta fotografía siguiendo de forma gráfica las líneas, colores y sombras con el afán de articular las totalidades y configurar una rigurosa simbiosis, de pronto, notamos que la atmósfera de la imagen, en la totalidad, es de color azul, con unos 8.000 grados Kelvin de temperatura. Es entonces cuando comenzamos con lo hipotético. Dejamos por un momento el ámbito de la realidad que se da por medio de la construcción y la estética de la imagen para centrarnos en los colores en cuanto a la caracterización y el supuesto del pensamiento del emisor, quien con su obra invade la privacidad del receptor y al mismo tiempo cuestiona, es decir, la búsqueda de la postura desde la percepción. En este sentido, la representación de color cumple con lo dicho por Eva Heller: «La perspectiva produce la ilusión del espacio, por norma, un color parece tanto más lejano cuanto más frío es» (24).

Por el contrario, pese al pensamiento colectivo, el color morado es el denominado por antonomasia como el color de la nostalgia; el azul es el único que

da testimonio a la evocación de la *saudade*, al asociarse con la distancia. Según Heller, «Porque los colores cambian con la lejanía, el rojo resplandece únicamente cuando se está cerca, igual que sólo en la cercanía caliente el fuego[...] Cuanto más lejos está el rojo, más azulado se vuelve. En la lejanía todos los colores aparecen turbios y azulados, incluso en la degradación de azul intenso a azul pálido produce un efecto perspectivista» (24).

De este modo, la transición de la imagen, por alguna razón, toma un manifiesto en donde el dominio del color azul muestra hasta dar un grado de emotividad discursiva en relación con todo el contexto de la imagen. ¿Será que la intención del emisor fotógrafo es una especie de estrategia comunicativa? Tal vez busca llamar la atención con esta especie de coloración incómoda con la cual puede cuantificar el espacio de la nostalgia y el dolor de la ausencia, cuando «asociamos colores a las distancias porque cambian con la distancia», según Heller (24).

Sin embargo, el artista del lente de forma pragmática recurre a la narración utilizando una carga emotiva para fijar con los grados Kelvin esa orientación comunicativa como una especie de consuelo en lugar de la bienvenida, además, sofoca con la despedida, anquilosando el pensamiento de aquel que observa. Existe una carga emotiva, se apela al presente, que equivale a lo que se observa, a la apertura del tiempo. No obstante, esa discursividad de tonalidad fría es pragmática en cuanto a la utilidad de decir sin utilizar las palabras, construye a través de la asociación. Para Heller:

De la palabra italiana para el azul ultramarino, *l'azzurro* [...] Vemos el agua y el aire color azul, aunque no son realmente azules. Pero cuanto más profundo es un lago, más azul se muestra el agua. Con la profundidad llega un momento en que todos los colores desaparecen en el azul. [...] Por eso el azul es el color de las dimensiones ilimitadas. El azul es grande (24).

Al final, el simbolismo que imprime la tonalidad azul en el retrato se registra donde posa la imagen de un individuo en solitario, en cuyo entorno existe una especie de disposición de los colores fríos. Hay una motivación comunicativa: la de acercarse al receptor. Motivación que se da desde la emoción, aquella que trata de transmitir usando como canal de comunicación una especie de conexión directa a manera de establecer una narración de lo que se vive en el momento de la toma, en una transición apelativa de connotación filosófica. Pero en realidad se propone decir que en la toma fotográfica no existe el presente, se considera que el obturador solo da lugar para mostrar el pasado congelado en su totalidad. Este pasado será visto por el espectador, ya sea en el futuro inmediato o lejano, eso que se denomina “la dimensión temporal del punto de vista” definido por Huertas como:

El espacio está, indefectiblemente, vinculado al tiempo. La realidad se desarrolla en un continuo espacio-temporal que la hace infinitamente divisible. La fotografía capta esos instantes que conforman la realidad, algo que no puede hacer el ojo humano, por lo que no tienen ninguna posibilidad de existencia visual si no son fijados en un soporte fuera de los parámetros temporales y espaciales en los que se producen. La fotografía “materializa” el instante, el tiempo sin extensión que une el pasado y el futuro, los momentos inmediatamente anteriores y los posteriores del instante captado (56).

Sin embargo, en la imagen estudiada hay un contexto de la realidad a través del color, así se alude a configurar ese espacio simple pero enunciador, con lo que se intenta desentrañar en el receptor emociones en el infortunio asociado a la soledad. Aquí se constituye una especie de diálogo sosegado: desde la perspectiva del fotógrafo se expone en manifiesto un universo estético concatenado con la individualidad y el exilio. Además, existe una especie de expresión dada a través del color frío, ese que organiza lo disímil del objeto-sujeto *versus* la atmósfera oscura que rodea al mismo sujeto. Ninguno de los elementos expuestos por el artista resulta arbitrario. La elección es confrontativa, racionalizada, una especie de estética puesta en escena, no alegórica, ya que transmite una retórica icónica totalmente unida a «Una distinción rigurosa ya investido por sentidos predeterminados, ligada a elementos representados en el nivel plástico, constituido por elementos (formas, colores, contrastes, etc.)» (Aumont 267).

Para comprender la intencionalidad comunicativa surgen las interrogantes: ¿De qué manera podemos interpretar y encontrar sentido a ese mundo y atmósfera representada? ¿Qué trata de transmitir el fotógrafo? Cuestionar y confrontar la realidad. Una especie de reflexión que subyace en el trasfondo de aquella realidad expuesta que nos lleva de la mano para mostrarnos a través de la interpretación los símbolos representados. Por ejemplo, los hijos del trópico al emigrar se marchan a latitudes distintas al entorno donde nacieron; ese éxodo forzado profundiza las diferencias como disposición física del entorno familiar, la geografía, la cultura y, por supuesto, genera un total extrañamiento. En fin, la representación en esta fotografía con lo cromático toma una personalidad estética propia, puesto que para Heller:

El azul es el color más frío. El origen de que el azul se considere un color frío radica en la experiencia; nuestra piel se pone azul con el frío, incluso los labios toman color azul, y el hielo y la nieve muestran todos más azulados. El azul es más frío que el blanco, pues el blanco significa luz, y el lado de la sombra siempre es azulado. El azul es incómodo como color, pues ópticamente parece abrir espacio para dejar pasar el frío [...] El célebre azul de Picasso es el azul de la miseria, de los dedos fríos, de los sabañones, de los labios sin sangre, del hambre. Es el azul de la desesperación, del *blues* (27).

El valor de las palabras. El concepto de la pertenencia y el descontento



El discurso cromático de la imagen de Barahona se sostiene en el valor estético de la tonalidad de la habitación donde posa el individuo, cuyo rostro curiosamente está cubierto con un recuadro negro como una marca de anonimato que «se aproxima a interpretarse como un ejercicio de memoria» (Blandino 47). De este modo, la obra fotográfica combina dos recursos narrativos: la imagen y el texto, generando un gran impacto visual como una acción del tema central, pareciera que condensa el punto crítico del artista. Para Barthes:

Como es natural, incluso desde el punto de vista de un análisis puramente inmanente, la estructura de la fotografía dista de ser una estructura aislada; mantiene, como mínimo, comunicación con otra estructura, que es el texto [...]. Dos estructuras diferentes (una de las cuales es lingüística) soportan la totalidad de la información; estas dos estructuras concurren, pero, al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse: en una (el texto), la sustancia del mensaje está constituida por palabras, en la otra (la fotografía), por líneas, superficies, tonos. Además, las dos estructuras del mensaje ocupan espacios reservados, contiguos pero no «homogeneizados», como sucede en cambio en el jeroglífico, que fusiona palabras e imágenes en una única línea de lectura (12).

El *Glosario de Términos Gramaticales* define “palabra” como «la unidad léxica con independencia sintáctica a la que se asocia un significado, sea léxico o gramatical, y cuyos constituyentes, si los tiene, aparecen en un orden fijo y, generalmente, ligados» (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española 235). Es pertinente resaltar que en esta obra fotográfica la imagen se apoya en unidades léxicas que aparecen al lado izquierdo en una especie de columna. El artista fotógrafo logra captar la atención del observador, para ello apela a la toma de conciencia, detallando a través de la escritura la realidad del exilio. Es un pensamiento íntimo, una expresión de emancipación

que se eleva como un lamento, una catarsis, un escape que libera al individuo al mismo tiempo que permite una posibilidad de expresarse más allá de la esfera privada. Grita al mundo de forma particular, pero en representación de lo colectivo, esto representa «una taxidermia piadosa que quiere contar el exilio... que se asemeja como pérdida temporal de la memoria; y pide a todos que piensen» (Blandino 47).

Las palabras superpuestas en la imagen *Pérdida temporal de la memoria* están escritas en letras mayúsculas, tal vez, para reforzar la evocación de un grito, la negación a permanecer callado, romper el silencio, incluso, cuestionar la separación. El discurso de la obra se puede dividir en tres partes: sueños, incertidumbre y añoranza.

Para la primera parte, por ejemplo, sobresalen en la lista de las ochenta y siete palabras evocadas: SALIDA, VIAJERO, HONDURAS, TEGUCIGALPA, PATRIÓTICO, CIUDADANO, MEMORIA, ESPERANZA, AUGURIO, PROPÓSITO, VISIÓN, ILUSIÓN, EXISTENCIA, ALIENTO, EMOCIÓN². Estas palabras encajan con el ideal, las cuales toman sentido de modo razonable al situarlas en el contexto intrínseco del compatriota que se ve forzado a salir del terruño. De este modo, esta selección se relaciona con lo que Van Dijk argumenta que «*El nivel lexical* es el más controlado dentro del esquema del control lingüístico» (21), es decir, que en ellas se denotan ideas que van desde el contexto geográfico, de la búsqueda de una mejor vida, del interés y la motivación de aquel que sale del entorno al que ya está acostumbrado, de la realidad que vive a diario, sumando el sentimiento de la pertinencia el cual se percibe de forma tangible y que, por supuesto, es “su realidad”. Las palabras son portadoras de toda la carga semántica de esa realidad. Podemos inferir, entonces, siguiendo a Groupe μ , que,

Las unidades del primer nivel están ligadas entre ellas según un orden próximo, lo que se traduce por caracteres estadísticos precisos, pero globales: restricciones combinatorias y probabilidades de transición. Un análogo sería la relación entre las letras sucesivas de un texto: las relaciones entre letras en el interior de una palabra son fuertes (orden próximo), pero se debilitan bruscamente de una palabra a su vecina (33).

En cuanto a la incertidumbre, la lista presenta palabras como: EXILIO, FATIGA, IMPOSIBILIDADES, CAMINO, PENUMBRA, MIGRACIÓN, ANGUSTIA, INTROSPECCIÓN, SOLEDAD, ÉXODO, DESTIERRO, FRONTERA, NIÑOS, DESALIENTO, DESARRAIGO, IMPOSIBLE, DISTANCIA, HOSTIL, REFUGIADO, DIÁSPORA, EMIGRANTE, RETORNO, POBREZA, ENVEJECIDO, MUNDO, REAL, NOTICIAS, HUÉSPED, IN-

2 Se mantienen las letras mayúsculas presentes en la fotografía analizada.

VISIBLE, DESALIENTO, DESPRECIO, INTENTO, MIEDO, TRÁNSITO, DESHECHO. El impacto semántico de la lista anterior se puede resumir en las palabras de Bayardo Blandino, cuando dice que:

En las proximidades temáticas actuales como el caso de las migraciones, esta mirada ha sido recurrente en Miguel Barahona [...] una imagen de características testimoniales que alude a la nostalgia del territorio en el exilio. La atmósfera que articula la obra connota visualmente el desprendimiento físico ocurrido ante el desarraigo perenne de los individuos que transportan su huella migratoria en medio de disolvenzas marcadas en el tiempo (47).

La tercera parte del listado denota la añoranza por aquella lejana patria: MELANCOLÍA, NOSTALGIA, PATRIÓTICO, CONCIENCIA, CIUDADANO, EVOCAR, OLVIDO, MEMORIA, ESPERANZA, OPTIMISMO, RETORNO, AUGURIO, SUEÑO, NOTICIAS, DESTINO, VOLVER, REENCUENTRO, LIBERTAD, FINAL. Si centramos nuestra atención, advertimos de inmediato que aplica la palabra portuguesa *saudade* definida por Manuel de Melo como «Bem que se padece e mal de que se gosta» (290-291)³. La *saudade* se siente, no se traduce, leemos como las palabras encarnan de aquello que se concibe con la añoranza del retorno cuyo obstáculo es el tiempo y la distancia. Son sentimientos del compatriota, un ser humano en la categoría de emigrante que con los años reinterpreta la patria y como todo peregrino desea llegar al final de su misión de vida, dando cuenta que:

De igual modo, podemos percibir que estas referencias alusivas al desplazamiento y la memoria se continúan fusionando en el imaginario trans-territorial [...] una imagen en la que se puede observar una retícula intertextual –una construcción hecha con palabras que guardan un orden nostálgico de significados– que se abstrae del orden lógico, pero que se aproxima a interpretarse como un ejercicio de la memoria (Blandino 47).

Parafraseando a Todorov, estamos frente a un contenido tácito de la escritura que va más allá del sentido común y todas esas palabras en la obra que de algún modo están desprovistas de significado, pero en conjunto se encuentran otros, cuyo significado es completamente actual y cuya atribución está, además, motivada por ese significado (Gallardo 48).

Al llegar al final de este escrito, resulta necesario subrayar que hay que reconocer que el artista ganador y seleccionado para representar a Honduras en la V

3 Reproducimos textualmente la referencia original: *E pois parece, que lhes toca mais aos Portuguezes que a outrá nação do mundo, o darhe córa destâ generosa paixáo, a quem fómte nos sabemos o nome, chamáadolhe: Saudade; quero eu agora tomar sobre mi esta noticia. Florece entre os Portuguezes a Saudade por duas causas, mais certas em nòs, q em outra gente do mundo[...] He hum mal de que se gosta, & hum bem, que se padece [...] porque quanto he mayor a pena he mayor Saudade, & nunca se passa ao mayor mal.*

Bienal del Istmo Centroamericano, escribe su discurso en Madrid con el objetivo de que fuese leído en Tegucigalpa para la inauguración de la Primera Edición de la Bienal de las Artes Visuales de Honduras en el mes de julio de 2006 en las instalaciones del Museo para la Identidad Nacional -MIN-. Barahona, lejos de sugerir, nos da pistas de su estrategia discursiva visual de toda la obra:

El título es un homenaje a *Pink Floyd* y a Salvador Dalí, una taxidermia piadosa que trata de contar como el exilio se asemeja a la pérdida temporal de la memoria y hoy grita a usted para que piense por un instante como sería su vida, al carecer en el buen término de la palabra de esa patria, de la nacionalidad o del terruño materno. De esta manera podemos contar siete millones quinientos mil hondureños allá en la República Libre Soberana e Independiente, dos mil aquí en la ciudad de la Virgen de la Almudena, veinte en el barrio; cuatro en Av. Séneca 4- 28040. Uno en esta oscura habitación (2006: s. p.).

Es de esta manera como el lenguaje artístico se manifiesta, hace eco de la contemplación e intuye más allá de la realidad cotidiana que hay un trasfondo a develar a pesar del paso del tiempo. Barahona –artista consolidado– no dudó en capturar la imagen simbólica que se vive en la región centroamericana desde hace algunas décadas. Y de esta manera, la amalgama con la palabra sirve de andamio discursivo para interpretar más allá de lo evidente, lo que de por sí, ya es un diálogo necesario, una representación colectiva, una realidad inobjetable, que tiene vigencia hasta hoy y por los años que deparan el futuro distante.

Obras citadas

- Aumont, J. (1990): *La imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Barahona, M. (2022, 18 de febrero): Entrevista personal.
- Barahona, M. (2006, julio): La permeabilidad de la mirada: Reivindicando la fotografía como el filtro de la realidad [discurso del artista]. Honduras, Tegucigalpa: Bienal de Artes Visuales de Honduras.
- Barahona, M. (2006): *Pérdida Temporal de la Memoria*. Fotografía 156 x 206 cm. En Museo de Arte de El Salvador, *Catálogo. V Bienal de artes Visuales del Istmo Centroamericano* (pp. 1-130). San Salvador: El Salvador.
- Blandino, B. (2006): Bienal de Artes Visuales de Honduras: Una visión de múltiples manifestaciones. En M. D. Salvador, *V Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano* (p. 47). El Salvador: Museo de Arte MARTE.
- de Melo, F. M. (1660): *Epanaphoras de varia historia portuguesa: a El Rey Nosso Senbor D. Afonso VI : em cinco relaçoens de sucessos pertencentes a este Reyno: que contem negocios publicos, politicos, tragicos, amorosos, belicos, triunfantes*. H. V. Oliueira (Ed). Lisboa, Portugal: Na Officina de Henrique Valiente de Oliueira Impressor. Recuperado de <https://purl.pt/771> (Consultado el 23/03/2022).
- Groupe µ. (1993): *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- Heller, E. (2008): *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*.

- Barcelona: Gustavo Gili.
- Huertas, F. (2001): Punto de vista. Una reflexión fenomenológica. *Universo Fotográfico Revista de Fotografía*, III, 3, pp. 52-76.
- Museo de Arte de El Salvador (2006): *Catálogo. V Bienal de artes Visuales del Istmo Centroamericano*. San Salvador: El Salvador.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2019): *Glosario de Términos Gramaticales*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Ribeaux, A.; Blandino, B. & Herrera Ubico, S. (2003): *Catálogo de las Antología de las Artes Plásticas de Honduras "Carlos Zúñiga Figueroa"*. Tegucigalpa: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Sánchez Vásquez, A. (2013): *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Garrido Gallardo, M (1988): *Teoría de los Géneros Literarios*. España: Arco Libros.
- Van Dijk, T. (1994): Discurso, poder y cognición social. Conferencias. *Cuadernos de la Maestría en Lingüística. Escuela de Ciencias del Lenguaje y Literaturas*, pp. 1-92.