

# **Teoría de la imagen y relaciones intertextuales en seis producciones visuales contemporáneas**

VIRGINIA PAZ BENÍTEZ BERRÍOS

Pontificia Universidad Católica de Chile

[vpbenitez@uc.cl](mailto:vpbenitez@uc.cl)

## **Resumen**

El siguiente texto analiza la teoría sobre la imagen en su dimensión textual. Tal como han planteado Julia Kristeva, Roland Barthes y Umberto Eco, entre otros teóricos, esta teoría ha despertado la consciencia de la importancia de las relaciones contextuales, intertextuales y de la recepción en la producción de sentido de los artefactos y acciones artísticas. A través de este ensayo, se aborda su delimitación conceptual (contexto, intertexto) a partir de los referentes teóricos que la sustentan. Considera con especial atención el dialogo visual construido desde la práctica artística contemporánea.

Palabras clave: Texto, intertextualidad, contextualidad, artes visuales

## **Abstract**

The following text analyzes the theory of image from a textual point of view. As Julia Kristeva, Roland Barthes, Umberto Eco, and other theoreticians have stated throughout their works, an awareness of the importance of contextual-intertextual relationships, as well as the reception aspects derived from meanings found in artifacts and art-acts, has steadily grown. Throughout this essay, the conceptual framework (contextuality, intertextuality) coming from the aforementioned body of work is approached, laying particular emphasis the visual dialogue built in contemporary arts practices.

Keywords: Text, intertextuality, contextuality, visual arts

Recibido el 10 de marzo 2018 / Aceptado el 18 de junio 2018

## Introducción

El presente ensayo da cuenta del concepto de teoría de la imagen como un texto visual y de la producción de sentido que de esta emana, desarrollado en el pensamiento del filósofo, crítico literario, semiólogo y comunicólogo Umberto Eco. Asimismo, se aborda la evolución conceptual de la noción de texto, desarrollada por Roland Barthes y Julia Kristeva, quienes acuñan el concepto de *texto* como una producción dinámica en la que todo texto nace y forma parte de otros textos. El segundo concepto se desprende del primero, y se denomina *intertextualidad*; su valor radica en poner de relieve la relación contextual de un texto con otro en la experiencia del receptor. En este sentido, pone de manifiesto el papel que juega el receptor en la interpretación de una obra intertextual. Luego de la delimitación conceptual, se analizan, primero, las relaciones intertextuales presentes entre una obra de David LaChapelle y otra de Leonardo Da Vinci; a continuación, las relaciones intertextuales entre una obra de Banksy y otra de Andy Warhol y, por último, la relación intertextual entre la obra de las Yeguas del Apocalipsis y algunas de las de Frida Kahlo. Análisis que tiene por objetivo dar cuenta de cómo las concepciones teóricas desarrolladas por Roland Barthes y Julia Kristeva se evidencian en las prácticas y acciones artísticas contemporáneas. Para finalizar, expongo mis conclusiones y reflexiones en torno al aporte conceptual de esta teoría en el desarrollo de las artes visuales.

## Desarrollo

Dentro del mundo globalizado actual, es necesario considerar una serie de elementos para interpretar el exacerbado torbellino de ideas e imágenes propias de la cultura visual que impactan a diario nuestra inteligencia, y para esto es fundamental revisar el concepto de *texto*. Noción que no se limita al texto conformado por palabras; el texto es más bien el lugar de producción de sentido e ideas, por lo tanto, abarca textos musicales, visuales, pictóricos, fílmicos, teatrales, entre otros. Esto, puesto que las expresiones artísticas comunican, y la producción de sentido que éstas realizan, engloban una serie de conceptos que explican la representación del texto y que significan algo para alguien. En este orden de ideas, la imagen se constituye como un texto en sí mismo, un mensaje de ideas en la que el texto a través de sus signos dice tanto por su contenido como por su impacto visual. En otras palabras, la obra viene a ser el texto, y sus elementos son los signos que el espectador interpreta.

Respecto al instrumento de comunicación que estudia el significado de los mensajes de comunicación visual se denomina semiótica o semiología, así bien, en el libro *Tratado de semiótica general* (1975), Umberto Eco propone este campo de estudio como una

herramienta que nos permite analizar cualquier objeto o imagen que pueda enunciar a otra partiendo del hecho de que las imágenes deben ser consideradas como *textos visuales*. De esta manera sostiene que:

en el caso de las imágenes tenemos que ocuparnos de bloques macroscópicos, textos, cuyos elementos articulatorios son indiscernibles... nos vemos obligados a considerar los llamados 'signos icónicos' como 'textos visuales' que no son analizables ulteriormente ni en signos ni en figuras (Eco, 1977: 358).

Otro de los teóricos más influyentes que ha contribuido al desarrollo de esta disciplina, fue el intelectual próximo al marxismo Roland Barthes (1915-1980), quien acuñó la semiología como un método de resistencia contra las estructuras de dominación social. En 1967, Barthes y Julia Kristeva rechazaron la posición de la teoría estructuralista que consideraba al texto como una identidad inalterable, y apostaron por una visión más dinámica que, como se señaló anteriormente, comprendía al texto como el lugar donde se produce el sentido por medio de la organización y el funcionamiento de los signos, y no por la suma de significación de estos. Ahora bien, en una primera fase de definición conceptual podríamos entonces decir que el texto es la “secuencia de signos que produce sentido” (Zunzunegui, 1992: 78). Paralelamente, la construcción del sentido del texto, se produce por la participación activa del autor del texto/obra y el lector. Por lo tanto, la producción de sentido que emana del texto, está dada no solo por la intención de representación del autor, sino que, además, por la competencia y cooperación del receptor para deconstruir la significancia del texto. En esta línea, la toma de conciencia sobre la producción de sentido será interpretada y criticada a partir de la experiencia y el bombardeo de signos que rodean al lector; información que otorga sentido a la vida cotidiana y a la dinámica social en la que se desenvuelve el lector como sujeto social, por lo que se infiere que la producción de sentido posibilita infinitas interpretaciones (Toledo y Sequera, 2014). Esta idea concuerda con lo que señala Barthes en el capítulo titulado “Retórica de la imagen”, del libro *Elementos de semiología* (1964), donde señala que la imagen puede tener distintas connotaciones, pues una misma imagen moviliza connotaciones diferentes, y los significados son creados por las connotaciones. Esto se produce porque “[e]l texto enfrenta diversos tipos de lectores y relecturas que pueden cambiar una primera interpretación” (Carneiro, 2016: 2).

Las potencialidades y connotaciones de la obra/texto está en aquel que la mira y en todo lo que éste puede interpretar a través de esta mirada, por lo tanto, el texto no tiene una significación unívoca o de una verdad única. Según lo dicho, la producción de sentido y la

forma de interpretar el texto depende de la competencia del lector y esto obedece a distintos factores, ya sea, a la experiencia acumulada, al conjunto de conocimientos de que dispone, como también a la influencia sociocultural e ideológica. En esto también concuerda Mercedes Niklison, docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires:

incluso ante una producción conocida, podemos asumir una actitud contestataria, podemos intentar un uso diferente, una interpretación no habitual. Esto nos lleva a una cuestión que es central en la teoría de los signos: toda expresión tiene diversos contenidos o significados, es decir que ningún signo tiene un sentido único; de modo que de cualquier signo pueden hacerse diversas interpretaciones, lecturas, usos (s.f: 2).

En otro orden de ideas, el texto está condicionado por una serie de acontecimientos; por las circunstancias espaciales, temporales y por la producción de sentido que tuvo tanto en el pasado como en la actualidad, dado que la imagen se basa en códigos que dependen del contexto. Con respecto a este punto, Eco (1993) sostiene que la recepción de imágenes exhibidas, consideradas como *textos visuales*, está sujeta a una enorme dependencia de contextualización, por lo tanto, el receptor debe interpretar el texto visual a partir del contexto en el que fue creado: “un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar” (Eco, 1993: 76). Para interpretar un texto visual es necesario tomar en cuenta el contexto sociocultural en el que fue realizado, es decir, la serie de circunstancias en las que se crea, se produce y se desarrolla; el lugar, el tiempo, la cultura, la religión, son los acontecimientos que permiten desarrollar la visión del escritor. Todo texto visual responde a las características del contexto sociocultural donde fue elaborado sin importar el tiempo y el espacio. Entonces, para analizar un texto visual, es necesario tener en cuenta el periodo, su historia, las costumbres del periodo, los conflictos, etc. Todo lo anterior, permite tener a la vista un panorama lo suficientemente amplio para poder comprender el texto visual. Más específicamente, el texto son los signos a interpretar y el contexto es todo aquello que permite la interpretación. La globalidad de estos elementos, entregará coherencia a la interpretación de la imagen. Para que esto se realice, se requiere la presencia de un lector modelo, vale decir, un receptor que sea capaz de deconstruir y reconstruir el mensaje expresado por el autor a través de la imagen (Culler, 1974).

Otro elemento de igual importancia en la recepción de un texto, tiene que ver con la experiencia personal con otras obras, lo que se define como capacidad *intertextual*. El concepto de intertextualidad “hace referencia a una relación de reciprocidad entre los

textos, es decir, a una relación entre ellos, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada” (Villalobos, 2003: 137). Villalobos, comenta además que:

Kristeva fue la primera en introducir esta ilación que ha tenido una gran influencia en el análisis de distintas manifestaciones culturales: literatura, cine, política, ciencia, filosofía, etc. Por su parte, Roland Barthes ha hecho un uso muy propio de esta palabra, integrándola a su trabajo analítico y crítico. No obstante a través de los años la noción de intertextualidad ha tenido desarrollos diversos y hoy en día no es posible un uso unificado de este término, Barthes y Kristeva comparten un uso similar de la intertextualidad, tomada en su sentido amplio (137).

Según Gerard Genet (1989), la intertextualidad es un tipo o modalidad del paradigma de la transtextualidad. En su libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* expresa que la transtextualidad es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9-10). Julia Kristeva (1967), por su parte, en su artículo sobre el dialogismo de Mijail Bajtín, expresa que la intertextualidad es una reiterada sucesión de citas, en la que el concepto de texto se rehace a causa de la presencia de otros textos que están allí presentes de manera pre existente (ctd. en Hoyos, 2013). Por lo que se refiere al concepto de *cita*, la profesora Claudia Campaña, Doctora en Teoría e Historia del Arte Contemporáneo, expresa lo siguiente en su libro *El arte de la cita. Velázquez en la obra de Bru y Cienfuegos* (2008):

El *Diccionario de Términos Literarios*, dice, en tanto: “Texto que un escritor introduce en su obra, aunque no le pertenece. La cita o citación es un caso de intertextualidad, corrobora que en la literatura se producen influencias de una obra con otras” (Ayuso de Vicente, García, & Solano, 1997, p. 64) y se agrega: “La citación responde a varias necesidades comunicativas: la de vincularse el autor a una tradición ideológico-cultural, la de parodiar una obra y un movimiento, relacionar experiencias, etcétera” (Ayuso de Vicente et al., 1997, p. 64). Todo lo anterior es válido y aplicable para describir situaciones ocurridas en las artes visuales. Por ejemplo, una pintura se puede relacionar con otra tal como una pintura, puede dar origen a otro (a), manteniendo con el anterior una semejanza o igualdad de contenido (Campaña, 2008, p. 19-20).

Es así como hoy podemos reconocer en muchas obras ciertos signos que nos recuerdan a otras obras, ya que muchos artistas convocan en sus creaciones ciertos elementos visuales o

culturales que no corresponden a su tiempo ni lugar, sino a las obras y patrimonios culturales de otros artistas. A partir del concepto desarrollado por Kristeva, Gerard Genett (1989) explica que la intertextualidad refiere a “una relación de copresencia entre dos o más textos” (10). Esta relación se puede dar en dos textos de un mismo autor o en diferentes autores. Además, puede generarse a través de distintos tipos como la cita (copia literal entre comillas), el plagio (copia literal no declarada) y la alusión (un enunciado cuya plena suposición supone la percepción de la relación con el otro texto al que remite). En relación a esto Barthes (1968) afirma que:

Todo texto es un intertexto. Hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea. Todo texto es un tejido realizado a partir de citas anteriores (...) La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuentes o influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que van entre comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto, el estatuto de *productividad* y no de simple *reproducción* (ctd. en Carneiro 2016: 3).

Hoy, gracias a la circulación de los medios de comunicación de masas, las relaciones intertextuales se generan de forma más eficaz puesto que muchos artistas encuentran variadas maneras de incluir o mezclar en sus creaciones elementos visuales propios de obras creadas por otros artistas (Nicolas Bourriaud, 2009). Por ello, en el presente texto se citarán algunos ejemplos de cómo la intertextualidad se ha evidenciado en las prácticas y acciones artísticas contemporáneas. Es el caso de una de las conocidas obras del fotógrafo norteamericano David LaChapelle, *Last Supper* (2003),<sup>1</sup> perteneciente a la colección fotográfica de estilo Kitsch, *Jesus is my homebody*, en la que se reconoce la innegable relación con el fresco de Leonardo da Vinci, no solo por su imagen, sino por llevar el mismo título: *La última cena* (1498).<sup>2</sup> Los elementos que componen la obra *Last Supper* de LaChapelle, realizan una suerte de parodización de los elementos inmaculados de la obra creada por Da Vinci, ya que se muestra a los personajes discutiendo en medio de un banquete, pero en lugar de estar en los alimentos el interés se orienta hacia el alcohol como elemento central de la cultura juvenil de la actualidad.

---

<sup>1</sup> Ver imagen en: <<https://guyhepner.com/product/last-supper-by-david-lachapelle/>>

<sup>2</sup> Ver imagen en: <<https://sites.google.com/site/laultimacenaenelarte/la-ultima-cena-de-leonardo-da-vinci>>

La obra renacentista *La última cena* de Da Vinci, mural realizado al temple y óleo sobre dos capas de preparación de yeso, Jesucristo y sus discípulos aparecen con vestimentas modestas, túnicas y capas. Contrariamente, en la fotografía *Last Supper*, compuesta de colores saturados y elementos llamativos característicos del estilo Kitsch, los personajes llevan vestimentas amplias, jockeys, cadenas de oro, bototos, etc., accesorios propios de la cultura hip-hop y característicos de la periferia popular. De forma paradójica, la disposición de los discípulos provoca una atmósfera de discusión cotidiana, pero, al mismo tiempo, se produce un efecto singular, pues Jesucristo se encuentra con las ropas de su representación tradicional y revestido de un aura sacra, como ajeno al contexto que lo enmarca, lo cual provoca el contraste principal. En definitiva, *Last Supper* realiza un intertexto que se concentra sobre la iconografía religiosa cristiana en una configuración contemporánea y se transforma en un capítulo de la cultura pop: tal como define Julia Kristeva (1968), es la transformación de otro texto. Esto no significa que la obra *Last Supper* sea la reducción del cuadro de Leonardo da Vinci. No obstante, al identificar elementos de la obra *La última cena* en *Last Supper* se origina una relación entre dos discursos que genera un diálogo constructivo, lo que complejiza la interpretación del texto visual y por ende la enriquece (Frow, 1990). Es así, como al hablar de la producción de sentido de la obra *Last Supper*, esta adquiere un nuevo significado, puesto que su contexto es distinto. Además, es un acto creativo, pues transforma los significados para elaborar un nuevo texto a partir del intertexto. En esta obra, LaChapelle muestra su faceta crítica y reflexiva a través de una analogía entre la extravagancia de la humanidad contemporánea y el lado frívolo de la sociedad de consumo. Es decir, aunque una obra tenga una relación intertextual con otra y ciertos signos hagan referencia a la obra anterior, la producción del sentido es distinta primero por su contexto y segundo por la manera en la que están organizados los signos del texto. Esta forma de expresión da la libertad a los artistas y así “grandes significantes de los sueños y deseos del hombre [...] Se reelaboran, adaptándose a distintas épocas y espacios, en diferentes manifestaciones artísticas, siempre en función de la sociedad receptiva que las acoge” (Diego & Vázquez, 2005: 247). En cuanto a la recepción, este ejemplo muestra que el intertexto hace posible abordar nuevas expresiones estéticas a partir de importantes obras del pasado.

Otro claro ejemplo de intertexto es la obra *Kate Moss* (2011)<sup>3</sup> del artista de arte callejero Banksy, quien transforma a *Marilyn*, creada por Andy Warhol (1967)<sup>4</sup> en *Kate Moss*, o bien a *Kate Moss* en *Marilyn*; ambas serigrafías inspiradas en la estética del pop art (ABC.es, agosto, 2007).

---

<sup>3</sup> Ver imagen en: <<http://www.zimbio.com/Banksy/articles/61/Banksy+Kate+Moss+Prints+Sale>>

<sup>4</sup> Ver imagen en: <<https://www.artetrama.com/es/blog/andy-warhol-marilyn-series>>

Con la obra de Banksy, nace la idea de que el mundo del arte no está libre de reutilizaciones, ya que la obra *Kate Moss*, es un claro ejemplo del reciclaje estético de la obra original *Marilyn*, la cual impactó en su contexto real (Valero, 2011). Andy Warhol por su parte fue un artista que trascendió el mundo del arte, desempeñando un papel importantísimo en la publicidad, la moda, la música underground, el cine independiente, la escritura experimental, la cultura gay, el mundo del *Star system* y la cultura de masas. En su obra se evidencia “un nuevo modo de habitar un mundo de imágenes-mercancías, donde la celebridad se confunde con la fama, la notoriedad con la noticiabilidad, el aura con el glamour y el carisma con la publicidad” (Foster, Bois, Krauss, & Buchloh, 2006: 485). Una de las líneas productivas más fuerte de su trabajo artístico tuvo que ver con elevar a categoría de ícono artístico los objetos y personalidades de la cultura popular impuesta por la nueva sociedad de consumo. En ese sentido, podemos ver en su trabajo desde referencias a las latas de sopa Campbell, hasta la misma silla eléctrica, pasando por un sinnúmero de personalidades públicas, es decir, todo aquello que era multiplicado hasta la saciedad por los aparatos técnicos, con el objeto de incidir en el comportamiento del mayor número de ciudadanos en relación a un estilo particular de vida arraigado en el consumismo: aquella pretensión que promueve la adquisición competitiva de riqueza como signo de estatus y reconocimiento social, tal como se evidencia en la obra *Marilyn*. La obra creada por Banksy, *Kate Moss*, posee las mismas características estéticas que la obra *Marilyn*, por lo que abre paso para que ciertos medios como el diario electrónico ABC.es, cataloguen este encuentro como un combate entre estos dos artistas por el arte pop: “El nuevo contra el viejo, el vivo contra el muerto, el gran maestro y el iluminado alumno se confrontan con sus respectivas ironías sobre dos de los fenómenos que mejor caracterizan nuestra época: la fama y el consumo” (Agosto, 2007).

A partir de lo señalado, al analizar de forma paralela estas dos obras y el recorrido artístico de estos dos artistas, da la impresión de que Banksy intenta crear un nexo con la obra original, con el objetivo de recuperar la figura del artista y de esta manera rendir un homenaje intertextual a Warhol. De este modo, Colmeiro (1994) señala que este tipo de intertexto “suele responder a un deseo de homenaje y/o de parodia por parte del autor hacia las convenciones del género” (115). Esta obra, por lo tanto, es un claro ejemplo para no confundir la influencia con la intertextualidad; en efecto, la primera reside en lo categórico de un estilo, en la visión de mundo de un autor que, por consiguiente, repercute en las ideas y pensamientos de otro autor. De manera diferente, la intertextualidad es la incorporación de referencias claras que remiten a otro texto, tal como es el caso de la obra *Kate Most* de Banksy, debido a que su imagen nos lleva de forma instantánea a la obra *Marilyn* de Warhol (Carreño, Pérez, Santos, Soto y Vera, 2001).



La noción de intertextualidad también se ha evidenciado en creaciones de artistas contemporáneos latinoamericanos, como la obra *Las dos Fridas*<sup>5</sup> de Pedro Marinello realizada en 1990. Esta obra, fue en principio una fotografía escenificada a partir de una performance realizada en la galería Bucci por los miembros del colectivo artístico denominado las Yeguas del Apocalipsis, integrado por el fallecido escritor Pedro Lemebel junto al artista Francisco Casas. La producción de sentido de esta fotografía que nace de una acción artística, está influenciada por su relación con la obra de Frida Kahlo *Las dos Fridas*<sup>6</sup> creada en 1939. Al observar la fotografía de las Yeguas del Apocalipsis, se establece de forma inmediata un nexo de esta imagen con el óleo sobre tela de la artista mexicana Frida Kahlo, la cual lleva el mismo título, *Las dos Fridas*, por lo que se cumple un primer objetivo de relación intertextual en la que se busca expresamente la complicidad con el receptor o lector. Respecto a las similitudes intertextuales que se establecen entre las dos obras, De Beaugrande y Dressler (1981) señalan que la intertextualidad se refiere a “la relación de dependencia que se establece entre, por un lado, los procesos de producción y recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él” (ctd. en Marinkovich 1998: 732).

La escenificación de las Yeguas del Apocalipsis, no implica la disminución del cuadro homónimo de Frida Kahlo. No obstante, se genera una relación que puede establecerse entre dos o más discursos. Lo cual genera un diálogo constructivo que enriquece la interpretación de la obra y aporta con un sentido que la obra no tenía antes, además es un acto creativo pues utiliza los mismos significados para crear una nueva obra. De esta manera, a partir de nuestra experiencia personal, podemos ver la influencia a través de las semejanzas estilísticas entre estos dos artistas cuya obra se enmarca dentro de la intertextualidad. El óleo de Frida Kahlo y la fotografía/performance de las Yeguas del Apocalipsis, si bien fueron realizadas en contextos espaciales y temporales distintos, coinciden en mostrar la figura femenina. Al mismo tiempo, alude al personaje violentado por el sufrimiento; Lemebel a la derecha con un vestido típico mexicano que representa la dualidad latina/tradicional y su corazón cerrado, mientras Casas a la izquierda con un vestido europeo y su corazón abierto, es la otra parte de la dualidad y representa la parte liberal que está dispuesta a luchar contra la represión. Ambos a torso desnudo, con pintura al óleo sobre sus cuerpos, tomados de la mano y conectados por una sonda de transfusión de sangre que conecta a ambos cuerpos; activistas sociales de su época, con el corazón herido y golpeado por el dolor derramado sobre su vestido a consecuencia de que ella quiere cortar el flujo de sangre que va hacia su corazón herido, tal como aparece en el

---

<sup>5</sup> Ver imagen en: <<http://art4humanrights.blogspot.com/2016/06/the-two-fridas-by-las-yeguas-del.html>>

<sup>6</sup> Ver imagen en: <<https://objetivocastillalamancha.es/contenidos/internacional/dos-fridas>>

autorretrato de la Kahlo en la que la mano simboliza la unión y al mismo tiempo, la dualidad de dos personalidades que conviven dentro de un mismo cuerpo.

Si bien en la fotografía personificada por Lemebel y Casas existe la co-presencia de elementos de la obra original de Kahlo, su mensaje es crítico y radical. En este sentido, en la performance *Las dos Fridas*, las Yeguas del Apocalipsis utilizaron su cuerpo como artefacto de acción artística, un discurso disidente con su temática acerca de la problemática del cuerpo, la cual se vuelve expresión viva de la tortura, del sufrimiento que padece ante la limitación, el rechazo e indeseabilidad de lo diferente. Tema que adquirió gran relevancia en un contexto de transición democrática, puesto que previo a este proceso, en la década de los ochentas, se abrió el debate sobre los Derechos Humanos y sociales de los sectores vulnerados y discriminados como la comunidad de Lesbianas, Gay, Bisexuales, Transexuales e Intersexuales, y paralelamente la temática del ser gay y pobre en Chile. De esta manera la obra, “Las dos fridas” de las Yeguas del Apocalipsis está ligada en la demanda de fomentar, valorar y resignificar la diversidad y no discriminación en todas sus formas, promoviendo un discurso que apelaba a un cruce entre políticas de izquierda y políticas del deseo; entre la denuncia contra la violencia a la mujer, la violencia dictatorial y la crisis del VIH-Sida.

Esta idea crítica, se inscribe, como un discurso en donde el gran soporte es el propio artista, debido a que es capaz de interpretar todo y más que una obra pictórica, es el encargado de crear conciencia social; temas característicos del arte vanguardista de *La Escena de Avanzada*, cuya estrategia discursiva central era la problemática del arte-político, es decir, de llevar el arte más allá de lo bello y lo sublime.

## **Conclusión**

A partir del concepto de intertextualidad y mediante las obras analizadas, podemos dar cuenta del hecho de que las transformaciones y recreaciones desde el campo de las artes visuales son una estrategia artística que ha inspirado a innumerables artistas contemporáneos, quienes, a través de sus creaciones y acciones, sugieren nuevos diálogos visuales con obras anteriores. En este sentido, Banksy, LaChapelle y las Yeguas del Apocalipsis toman elementos y temáticas de obras ya realizadas en el pasado, con el fin de crear una nueva imagen con elementos distintos y, de esta manera, por medio de la intertextualidad, propiciar una nueva crítica y perspectiva dentro de la historia del arte. No se trata de que las obras de Leonardo Da Vinci, Frida Kalho y Andy Warhol se vuelvan obsoletas, sino del modo en que estas circulan siendo otra cosa, puesto que se pretende transferir desde las obras originales nuevas significancias profundas, que inviten al lector a

reflexionar críticamente sobre la sociedad de consumo actual, atestada de violencia y mensajes falsos.

El estadio de construcción de una nueva lectura visual provocada por el reciclaje de imágenes o bien por las alusiones de otras obras expresadas en una nueva, depende de dos factores importantes. Por una parte, depende del poder comunicativo relativo a la intención con la que el autor expone su mensaje al lector, y como este último lo recibe. Por otra parte, depende de las competencias del lector, es decir, de sus conocimientos previos, que lo ayudan a ser consiente del proceder de la obra original, en tanto que heredera de tradiciones y convenciones cuyos saberes estimularán la cooperación interpretativa y por consiguiente su relectura. En conclusión, la globalización juega un rol preponderante en la configuración de relaciones intertextuales, puesto que está configurada como una dialéctica de proposiciones innovadoras destinadas al público que disfruta de homologaciones contemporáneas. Lo que da cuenta de que en las relaciones contextuales e intertextuales el eje principal no es el artista ni la obra en sí, sino que más bien del lector, puesto que dicho dialogo visual no podrían prosperar sin la cooperación del receptor.

### **Bibliografía:**

Baudrillard, Jean (2009). *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.

Campaña, Claudia (2008). *El arte de la cita. Velásquez en la obra de Bru y Cienfuegos*. Santiago: Corporación Patrimonio Cultural de Chile.

Carneiro, Vera (2016). "Semiótica Textual". (Ficha de clase). Doctorado en Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Colmeiro, José (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.

Culler, Jonathan (1974). *Poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama.

Diego de, Rosa y Vázquez, Lydia (2005). *Hombres de ficción. La figura masculina en la historia y en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.

- Eco, Umberto (1977). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_. (1993). *El lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Ricardo Pochtar (Trad.). Barcelona: Lumen.
- Foster, Hal, Bois, Yves-Alain, Krauss et al (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Frow, John (1991). "Intertextuality and ontology". En M. Worton y J. Still (Eds.), *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press, 45 – 55.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Justo, Marcelo (10 de agosto 2007). "Banksy vs. Warhol. Combate de arte pop". *ABC.es*. Cultura. 20-02-2018. Sitio Web: <[http://www.abc.es/hemeroteca/historico-10-08-2007/abc/Cultura/banksy-vs-warhol-combate-de-arte-pop\\_164333452737.html#](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-10-08-2007/abc/Cultura/banksy-vs-warhol-combate-de-arte-pop_164333452737.html#)>
- Niklison, Mercedes (S.F). "La producción de sentido". Material para estudiantes de Artes. Archivo Word. 20-02-2018. Sitio Web: <[www.deartesy pasiones.com.ar/03/doctrans/produccion%20sentido.doc](http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/doctrans/produccion%20sentido.doc)>.
- Marinkovich, Juana (1998). "El análisis del discurso y la intertextualidad". *Boletín de Filología*. Universidad Católica de Valparaíso. Vol. 37, 2, 729-742.
- Toledo, Aleste y Sequera, José (diciembre 2014). "La Producción del Sentido: Semiosis Social". *Razón y Palabra*, 88. 20-02-2018. Sitio Web: <[www.razonypalabra.org.mx/N/N88/Varia/40\\_ToledoSequera\\_V88.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N88/Varia/40_ToledoSequera_V88.pdf)>
- Valero, Manuel (24 de marzo 2011). "Lo publicitable desde Warhol a Banksy. ¿Redundancia cíclica?". 20-02-2018. Sitio Web: <<https://manuelvalero.wordpress.com/2011/03/24/lo-publicitable-desde-warhol-a-banksy-%C2%BFerror-de-redundancia-ciclica/>>
- Villalobos, Iván (enero-junio 2003). "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes". *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*, Vol. XLI, 103, 137-145.
- Zunzunegui, Santos (1992). *Pensar la Imagen*. Madrid: Ed. Cátedra.