



Revisión de los conceptos semiológicos de intertextualidad y transtextualidad y su aplicación en el análisis visual

GUIOMAR JIMÉNEZ OROZCO
CENTRO
guiotangrama@gmail.com

Doctora en Estudios Transdisciplinarios de la Cultura y Comunicación. Maestra en Comunicación y Lenguajes Visuales. Licenciada en Teoría del Arte. Ha publicado diversos artículos sobre tecnocultura, arte, diseño y cine para diversas revistas especializadas y libros. Es asesora de desarrollo de programas educativos relacionados con diseño y videojuegos. Ha impartido conferencias sobre diseño, cine y tecnología en la UAM Xochimilco, en MXRioDesign, en RedMediaFest, VRFest MX, DEVHR. Docente desde 2004 en diferentes instituciones como Centro, Universidad Anáhuac, Universidad Simón Bolívar, entre otros.

En el presente trabajo se lleva a cabo una revisión de los conceptos semiológicos de intertextualidad y transtextualidad que han sido aplicados en textos lingüísticos con el fin de tener elementos de análisis para ser utilizados en el campo de la imagen visual. *Palabras clave: intertextualidad, transtextualidad, análisis visual.*

This paper reviews the semiological concepts of intertextuality and transtextuality that have been applied to linguistic texts in order to introduce elements of analysis to be used in the field of the visual image. Keywords: intertextuality, transtextuality, visual analysis.

INTRODUCCIÓN

Si bien Navarro apunta que las relaciones entre textos están presentes en términos y conceptos desde la Antigüedad, como serían la parodia, el centón, el pastiche, etc.,¹ no será sino hasta los años sesenta del siglo XX que se comiencen a realizar trabajos semióticos sobre cómo los textos se relacionan y generan otros, de tal forma que la percepción del mundo y, por tanto, el conocimiento se ven reflejados en cada producción. A este fenómeno se le conoce, por lo general, como intertextualidad, y ha sido utilizado, principalmente, para el análisis de textos lingüísticos.

El concepto de intertextualidad planteado por Kristeva fue replanteado por el teórico literario y narrador Genette como transtextualidad, definiéndola como “todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos”.² Sin embargo, Genette trabajaría su conceptualización y finalmente la definiría como la “trascendencia textual del texto”.³ Además, propone cinco tipos de relaciones de transtextualidad que describe en un orden aproximadamente creciente de abstracción, implicación y globalidad: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

Y aunque Genette propone la idea de intertextualidad como parte de la transtextualidad, ésta había sido trabajada con anterioridad por varios autores como un concepto independiente con valores similares, por lo que, en esta reflexión, en principio, se hará una revisión del concepto y después se trabajará con la concepción de Gérard Genette.

INTERTEXTUALIDAD

La intertextualidad es un concepto complejo que fue desarrollado por primera vez por Julia Kristeva en su ensayo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”.⁴ La autora recupera de Bajtín el concepto de diálogo, que traduce como “la relación necesaria de cualquier expresión con otras

expresiones (cualquier complejo de signos)”.⁵ Bajtín revisualiza la construcción del texto de forma dinámica, como una estructura que se elabora respecto a otra estructura y es lo que resulta en dialogicidad.

La idea de Bajtín se desprende del principio dialógico que rige la creación del enunciado literario orientado hacia la interacción histórica entre el sujeto de la enunciación y todos los posibles puntos de referencia y destinatarios, a lo largo y a lo ancho de la dimensión espacial y temporal del contexto. Y aquí está implícito el concepto de alusión, en la posibilidad de establecer referencias a otros textos.⁶

El concepto de dialogismo remite al sentido de tener referentes en otros enunciados escritos por el sujeto mismo u otros sujetos, lo cual se puede traducir como una especie de recreación del objeto que se ha hecho parte del receptor, aunque el escrito no fuera de su autoría, ya que dialoga con éste. Diálogo que no se basa sólo en relaciones lógicas y de significación, si no que, según Bajtín, “deben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos”.⁷ El lector accede al texto, lo deconstruye y lo construye a partir de otros textos a los que ha accedido pero, sobre todo, a partir de su condición social. Aunque el origen de este concepto es de tipo literario, se puede pensar y decir que este proceso es frecuente en el pensamiento, recepción y creación del ser humano, ya que lo que se piensa y se dice, se basa en lo que se ha vivido, hay un diálogo interno de las opiniones ideológicas, que se combinan con las réplicas del *otro*.⁸ Kristeva desarrollará a partir de este diálogo la intertextualidad, es decir, la relación entre los textos y declarará

1. D. Navarro, *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), 1997.

2. Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, 1989, p. 10.

3. *Ibid.*, p. 9.

4. Julia Kristeva, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, en Julia Kristeva, *Semiotike: recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, 2000.

5. R. Stam et al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1999, p. 235.

6. H. Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996, p. 29.

7. M. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoyevski*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 267.

8. M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 2009, p. 195.

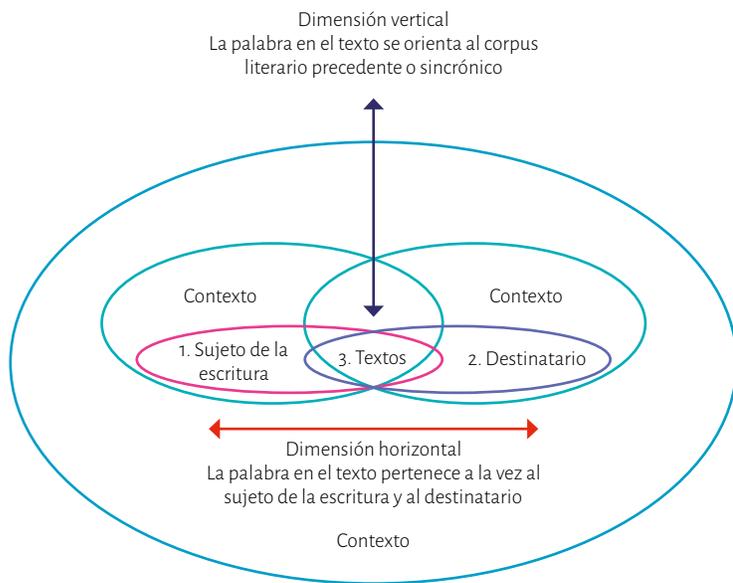


Figura 1. Dimensiones de la palabra. Fuente: elaboración de Guiomar Jiménez.

que la construcción de textos es el resultado de la “absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos como doble”.⁹

En el estudio del lenguaje poético, Kristeva distingue una concepción espacial de su funcionamiento y define tres dimensiones: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. La palabra define dos dimensiones:

1. Dimensión *horizontal*: “La palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario”.
2. Dimensión *vertical*: “La palabra en el texto se orienta al *corpus* literario precedente o sincrónico”.¹⁰

[...] la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de texto) en el que se lee por lo menos otra palabra (texto),¹¹ así la palabra se dimensiona en tres vertientes: sujeto-destinatario-contexto (Figura 1). A partir de estas dimensiones, Pfister propone las dimensiones de autor/receptor y texto/pretexto.¹²

9. Desiderio Navarro, *Intertextualité...*, *op. cit.*, p. VI.

10. J. Kristeva, “Bakhtine...”, *op. cit.*, p. 84.

11. *Ibid.*

12. Broich y Pfister, *Intertextualität*, publicado en 1985, citado en Navarro y Pfister (Eds.), *Intertextualität 1: la teoría de la intertextualidad en Alemania*, Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuba, 2004.

Se puede enfatizar que la intertextualidad es un proceso del fenómeno de recepción,¹³ pero el autor antes es un receptor que significa y resignifica otros textos. Así se explica la dimensión horizontal y vertical de Kristeva. Para Broich y Pfister: “Todo texto es reacción a textos precedentes, y éstos, a su vez, son reacciones a otros, y así sucesivamente en un *regresus ad infinitum*”,¹⁴ lo cual remite a la dialogicidad de Bajtín.

La intertextualidad ha sido desarrollada desde dos concepciones que se oponen fuertemente. Por un lado, están los modelos estructuralistas o hermenéuticos precisos, en los cuales la intertextualidad es un acto consciente, intencional y marcado,¹⁵ mientras que, por otro lado, se encuentra la tendencia posestructuralista con un modelo global en el “que todo texto aparece como parte de un intertexto universal”.¹⁶ Barthes retomará a Kristeva y enfatizará que todo texto es un intertexto y que todos fluctuamos en un texto infinito, así la intertextualidad es “un movimiento esencial de la escritura, un movimiento de transposición de enunciados anteriores y contemporáneos”.¹⁷

En este trabajo nos inclinamos más por la segunda concepción, aunque, a veces, se alude a la originaria. Lo anterior porque las primeras teorías que remiten al trabajo semiótico estructural de Saussure son generadas en el ámbito literario, lo cual limita nuestra propuesta y, por otro lado, la construcción de textos correspondientes a diferentes materialidades remite a un código que no siempre es consciente. Sin embargo, no se dejan atrás los señalamientos estructuralistas, puesto que hablar de códigos remite al signo, el cual es de carácter procesual,¹⁸ por lo que remitir a la estructura servirá para no llegar a una “reducción del signo al significante o disolución del texto y sujeto”.¹⁹

13. J. Camarero, *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2008.

14. Broich y Pfister, *Intertextualität*, *op. cit.*, p. 26.

15. Es cuando el autor menciona las referencias de su texto, de tal forma que el lector las vea y esté consciente de la relación.

16. Broich y Pfister, *op. cit.*, p. 43.

17. Camarero, *Intertextualidad: redes de textos...*, *op. cit.*, p. 29.

18. “El significado de un signo posee un carácter procesual, no se lo descubre, sino que se realiza—se genera y se modifica—durante un acto singular de significación por parte de los usuarios concretos”, véase Adrián Medina Liberty, “La construcción simbólica de la mente humana”, en *Revista Iztapalapa*, vol. 35, 1994, pp. 9-20.

19. Broich y Pfister, *op. cit.* p. 43.

Las marcas en textos de diversas materialidades como visuales, sonoras, táctiles, etc., al igual que en los textos lingüísticos, pueden ser evidentes, pero así como en la literatura, en lo visual se requiere de un ojo entrenado para distinguir las, así como de una educación amplia. Por ejemplo trabajadores de la imagen intertextualizan conscientemente obras en su trabajo. Vik Muniz en *Medusa Marinara* (Figura 2) comenta la *Medusa* de Caravaggio (Figura 3), pero sólo alguien que conozca la obra del pintor del *Quintocento* podrá reconocer el intertexto, de lo contrario sólo verá una pasta con salsa de tomate, pero podrá remitir a su experiencia, a otros textos e identificar una cara.

Si se habla de cuantificar la intertextualidad en un texto visual o de otro tipo, ésta se puede evidenciar tanto en la cita directa como en la estructura. Los intertextos se han desarrollado y se desarrollan en diferentes tiempos, a través de la historia de los sistemas de expresión. Si se habla del sistema visual, por ejemplo, de qué otra manera se podría entender que varias formas de composición visual en el diseño, en el cine, etc., son herencia del *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci, donde se establecen ciertos parámetros estructurales “bellos” de composición como las zonas áureas; pero, de igual forma, el cómic puede hacer referencia a la composición espacial de textos visuales de Egipto o iglesias medievales. Jesús Camarero hace énfasis en estas transferencias históricas:

[...] las relaciones de transferencia intertextual en un proceso histórico en el que la tradición se fragua por la acumulación sistemática de obras y textos de calidad contrastada en un devenir que, además, se define como infinito (quizá) o sin límite temporal; por tanto, se trata de un proceso implícito e inherente...²⁰

Para Gérard Genette, la intertextualidad citada por Kristeva es restrictiva, como ya se ha mencionado, se limita a “una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, idénticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.²¹ El autor se refiere a varios tipos de intertextualidad:

20. Camarero, *Intertextualidad: redes de textos...*, op. cit., p. 25.

21. Genette, *Palimpsestos: la...*, op. cit., p. 10.



Figura 2. Vik Muniz (brasileño, nacido en 1961). *Medusa Marinara*, de la serie “After Warhol”, 1997. Impresión Cibachrome, exhibición 30.48 cm de diámetro. © Vik Muniz.



Figura 3. Michelangelo Merisi da Caravaggio. *Medusa*, 1597, óleo sobre tela, 60 x 50 cm.

1. La forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa). Por ejemplo, Yasumasa Morimura (Figura 4) hace cita de la obra de Cindy Sherman de *Fotogramas sin título 96*, que a la vez hace referencia a estereotipos de mujeres del cine de serie B (Figura 5); se puede ver la cita no sólo en el título, sino en la composición estructural, en el encuadre, los colores y la pose.



Figura 4. Yasumasa Morimura, *To my Little sister for Cindy Sherman*, 1998, impresión, 78.7 x 139.7 cm.

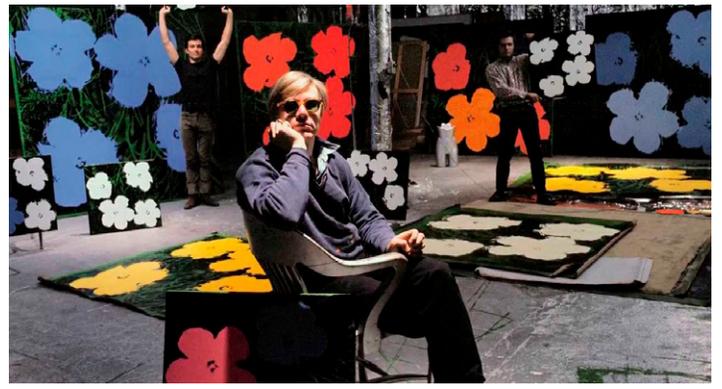


Figura 6. Andy Warhol, *The man and His Flowers*, 1964, impresión, 61 x 61 cm.



Figura 5. Cindy Sherman, *Sin título 96*, 1981, impresión cromogénica, 61 x 121.9 cm.



Figura 7. Patricia Caulfield, *Fotografía de botones hibiscus generada en 1964 para Modern Photography*, sin medidas.

2. El *plagio* es una forma menos explícita y menos canónica (en Lautréaumont, por ejemplo), es una copia no declarada pero literal, en forma todavía menos explícita; como ejemplo está la obra de Andy Warhol que retoma las flores de la fotógrafa Patricia Caulfield (Figura 7) y las reproduce sin consentimiento de la autora para su proyecto *Thirteen Most Wanted Men* (Figura 6). La fotógrafa lo demandó y el autor tuvo que pagar regalías por el uso de su imagen. Se puede identificar el intertexto en la estructura de composición y la postura de las flores, aunque la imagen original fue recortada y realizada con plastas de color.
3. Y en un plano menos literal se encuentra la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite, necesariamente, tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.²² Francis Bacon hizo cerca de 40 piezas que aluden al retrato que hizo Diego Velázquez de Inocencio X. Si bien encontramos una cita en el título de la obra, cuando ésta se percibe sin el

texto lingüístico (Figura 8), hay elementos como la vestimenta y la silla que hacen referencia al puesto canónico de un clérigo y, por otro lado, la obra de Bacon también alude a la composición de la obra de Velázquez (Figura 9).

Michael Riffaterre, por su parte, alude a la intertextualidad de una manera mucho más amplia, casi al nivel de la transtextualidad de Genette (que se desarrolla más adelante): “el conjunto de los textos que podemos asociar a aquél que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues, un corpus indefinido”;²³ asimismo, redefine intertextualidad como “un fenómeno que orienta la lectura del texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo y que es lo contrario de la lectura”.²⁴ Si bien Genette reconoce que el concepto de intertextualidad que Riffaterre propone es amplio, también hace énfasis en que las relaciones que este autor estudia siempre son:

23. M. Riffaterre, *Intertexte iconnu* (publicado en 1981), citado en Desiderio Navarro, *Intertextualité...*, op. cit., p. 170.

24. *Ibid.*, p. 171.

22. *Ibid.*

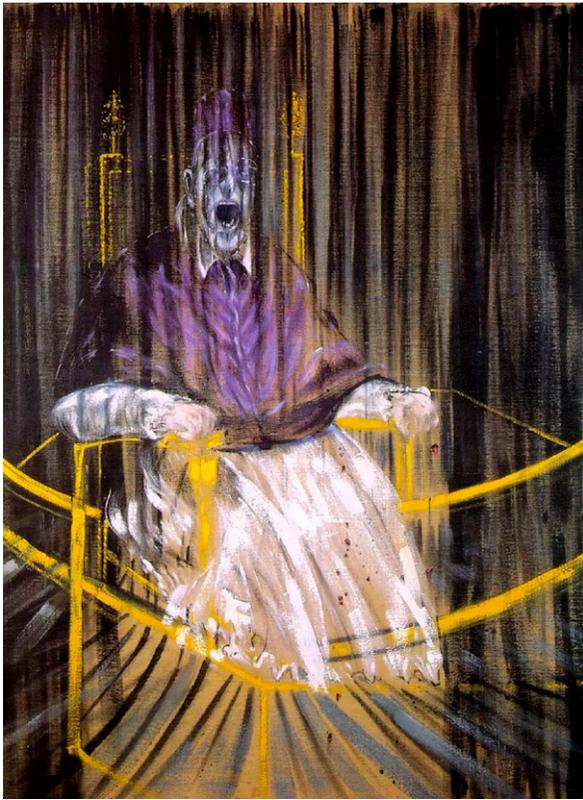


Figura 8. Francis Bacon, *Estudio del retrato de Inocencio X de Velázquez*, 1953, óleo sobre tela, 153 × 118 cm.



Figura 9. Diego Velázquez, *Inocencio X*, 1650, óleo sobre tela, 140 cm × 120 cm.

[del] orden de las microestructuras semántico-estilísticas, al nivel de la frase, del fragmento o del texto breve, generalmente poético. La «huella» intertextual, según Riffaterre, es más bien (como la alusión del orden de la figura puntual (del detalle) que de la obra considerada en su estructura de conjunto,²⁵

Lo que hay que reconocerle a Riffaterre es su énfasis en la intertextualidad desde el lector: "... a él corresponde reconocer e identificar el intertexto, y su memoria y competencia resultan definidoras en el juego intertextual".²⁶ El autor distingue entre dos intertextualidades: la aleatoria y la obligatoria. La primera no tiene que ser identificada por el lector como se apunta en el ejemplo de la obra de Vik Muniz y un receptor sin conocimientos de historia del arte; sin embargo, la segunda es preciso que la identifique como en el caso de los peritos en el juicio que enfrentó Warhol ante el plagio. Refiriendo a lo que el autor apunta sobre el lector, la intertextualidad tendrá un porcentaje alto de aleatoriedad ya que depende de su experiencia el identificar las relaciones. Por su parte, Laurent Jenny define a la intertextualidad como "transformación" y "asimilación" de textos de acuerdo con un impulso centrador del sentido en el texto final.²⁷

Entre autores de diferentes escuelas estructuralistas y posestructuralistas, se ha llegado a un consenso que define a la intertextualidad, sin embargo, hay que tener cuidado ante esta generalidad, ya que como se ha visto, cada teoría acuña matices a su conceptualización y éstos intervienen en el análisis de manera sustanciosa. *Le Dictionnaire du Littéraire* de Chassay la define de la siguiente manera:

En sentido estricto, se llama intertextualidad al proceso constante y quizá infinito de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos. Desde esta perspectiva todo texto puede leerse como si fuera la confluencia de otros enunciados, dando lugar a unas

25. Genette, *Palimpsestos: la...*, op. cit., p. 11.

26. Camarero, *Intertextualidad: redes de textos...*, op. cit., p. 31.

27. Citado en Camarero, *Intertextualidad: redes de textos...*, op. cit., p. 30.

relaciones que la lectura y el análisis pueden construir o deconstruir a cual mejor: en un sentido más corriente, intertextualidad designa los casos manifiestos de relación de un texto con otros textos.²⁸

De la definición anterior se puede destacar el término de transferencia de materiales textuales, lo que en Genette sería la trascendencia de un texto en otro. Es evidente una presencia de microtextos y estructuras en un macrotexto. Por otro lado, es importante volver a mencionar que la transtextualidad está situada en la parte de la lectura, sin embargo, hay que volver a hacer presente que el lector se vuelve productor y, por tanto, construye otro texto con una intención específica, pero éste se da a partir de sus horizontes históricos, no viene solo, viene con todo su pasado, con su experiencia, con lo que ha visto y vivido: con su biblioteca interna. Gadamer lo definiría como un “horizonte del presente”, el cual “está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios”.²⁹ Y aunque esta categoría se desarrolla en el proceso de recepción, como ya se apuntó, es importante para la creación y significación, ya que en ésta se entablan los diálogos entre textos, porque los diálogos los construye el sujeto con sus experiencias, no los textos.³⁰ El texto es una estructura en posibilidad de..., y sólo será texto en presencia del lector. Es el lugar en donde las cosas suceden a partir de sus enunciados y sus construcciones sígnicas, por lo que demanda decodificar su sintaxis y semántica. Se trata de un tejido que se experimenta en relación con el signo que renuncia a su autor, porque el lenguaje es el que habla.³¹ Un entramado que el receptor decodifica desde el significante y sólo cobra vida cuando se entreteje su mirada construyendo sentido, de otra forma sólo es obra, sólo es un objeto, una cosa muerta que ocupa espacio.

28. *Ibíd.*, p. 25.

29. Hans-Georg Gadamer, *et al.*, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, 2017, p. 376.

30. Aunque las marcas existan, si el receptor no tiene el conocimiento no podrá hacer la relación con el texto que se le propone como pretexto. Por tanto la intertextualidad con el texto indicado por el autor no se logrará con éxito.

31. R. Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, 1994.

Barthes refiere a que ese mundo coherente internamente, es significado y cobra sentido en la mirada del receptor. Lo reconoce como un campo metodológico que se sitúa en los límites de las reglas de enunciación y se experimenta a partir de trabajarlo, de producirlo tanto como autor, como receptor. Así, el texto no es único ni absoluto, al contrario; como diría Barthes:³² es dilatorio, en donde el significante es campo de juego para el receptor.

Así un texto se abre a posibilidades interpretativas. Y aunque el lector no modifique en un sentido estricto la estructura material del texto, si lo interviene en cierta forma, hay una interactividad desde la interpretación. Si ve y oye, y su cerebro interactúa con lo que recibe, e interactúa desde su experiencia. Se abre la polisemia, pero como se ha mencionado, no se abre sin límites, sino en la posibilidad del horizonte histórico en que se encuentra.

[...] las lecturas se acumulan en la memoria y luego pasan a la escritura, en la que se representan las referencias guardadas y admiradas que constituirán, en una nueva obra, el objeto de otras lecturas futuras: así se va construyendo la gran biblioteca de la literatura universal intemporal, dentro de la cual cualquier escritor y cualquier lector podrá alumbrar –construir, interpretar–, nuevos sentidos.³³

TIPOS DE TRANSTEXTUALIDAD SEGÚN GENETTE

Genette reformula la postura estructuralista planteada por Kristeva de intertextualidad y plantea cinco tipos de relación de textos dentro del concepto de transtextualidad.

Intertextualidad

La intertextualidad es definida como la co-presencia efectiva de dos textos bajo la forma de cita, plagio y alusión, lo cual ha sido trabajado en el lugar de la creación y la recepción. Si se analiza desde el parámetro de la intencionalidad, Lachman plantea “que organiza la superficie del texto” y la latencia “que no perturba la superficie del intratexto y, sin embargo, determina la constitución del sentido, y es cues-

32. *Ibíd.*

33. Camarero, *Intertextualidad: redes de textos...*, *op. cit.*, p. 27.



Figura 10. Joel-Peter Witkin, *Las Meninas (Autorretrato según Velázquez)*, plata-gelatina, 1987, 71 x 71 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Figura 11. Diego Velázquez, *Las Meninas*, óleo sobre lienzo, 1656, 320.5 x 281.5 cm, Museo del Prado.

ción de distinguir esa intertextualidad de la producción de la intertextualidad de la recepción, que desde siempre fue un hallazgo de la estética de la recepción”.³⁴

Las anteriores no son las únicas categorías sobre intertextualidad que se han trabajado, Laurent Jenny propone una tipología de estructuras que permiten analizar las alteraciones sufridas por los textos en el proceso intertextual, entre las que se encuentran: la elipse, la amplificación, hipérbole, permutación, cambio de nivel de sentido.³⁵

Por ejemplo, el guion del *Rey León* tiene inspiración en *Hamlet* de William Shakespeare y, por tanto, se identifican alusiones a esta obra y en ellas puede identificarse la alteración de personajes, entornos, temas, etc. En la pieza visual *Las meninas*, Joel-Peter Witkin (Figura 10) cita a *Las meninas* de Diego Velázquez (Figura 11). Esto se identifica tanto por la composición de la fotografía que ubica a los elementos en espacios parecidos, por un lado, y por otro, con la similitud formal de los elementos aunque el fotógrafo utiliza plata-gelatina y cadáveres, a diferencia de Velázquez que usa la técnica del óleo.

Finalmente, el fotógrafo hace una cita directa en el título cuando usa el nombre de la obra de Velázquez y hace referencia al autor del óleo, pero los dos tienen diferentes perspectivas sobre el trabajo.

34. R. Lachmann, *Ebene des Intertextualitätsbegriffs* (publicado en 1984), citado en Navarro y Pfister (Eds.), *Intertextualität 1: la teoría...*, op. cit., p. 17.

35. L. Jenny, *La stratégie de la forme* (publicado en 1976), citado en Desiderio Navarro, *Intertextualité: Francia...*, op. cit.

Paratextualidad

El siguiente tipo de relación transtextual que desarrolla Genette es la paratextualidad, que se presenta cuando hay relación entre el propio texto y su paratexto, es decir, títulos, prefacios, posfacios, epígrafes, dedicatorias, ilustraciones e incluso las cubiertas de los libros y autógrafos firmados. Genette la describe como que “procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre suponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende”.³⁶ La condición, es que ambos textos estén presentes.

En el sistema literario se puede ubicar cuando un autor acompaña su obra con un epígrafe, epílogo o comentario; otra forma es cuando otro autor escribe una introducción o comentario al texto que se presenta. De tal forma que el cuerpo principal se lee respecto a las anotaciones que lo acompañan.

En el sistema visual se puede ubicar cuando se lee una imagen en relación con otra y se presentan al mismo tiempo. Por ejemplo: *Factum I & II* de Raushenberg (Figuras 12 y 13) son dos obras casi idénticas, pero la intención del autor es hacer ver que no lo son y realiza una parodia de cómo la obra única se vuelve una especie de estereotipo de consumo que identifica al autor. Presentar las dos imágenes

36. Genette, *Palimpsestos: la...*, op. cit., p. 12.



Figura 12. Robert Rauschenberg, *Factum I*, técnica mixta, 1957, 155.9 x 90.2 cm, Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles.



Figura 13. Robert Rauschenberg, *Factum II*, técnica mixta, 1957, 155.9 x 90.2 cm, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

juntas invita al espectador a establecer una relación entre éstas. Por otro lado, hay que apuntar que la relación paratextual no acaba en relación con los sistemas visuales, sino que éstos también se relacionan con los textos de materialidad lingüística como son los títulos, o comentarios; otra forma es cuando un cuento se ilustra y resulta una relación paratextual, puesto que ambas estructuras están presentes.

Metatextualidad

La metatextualidad se encuentra en la relación crítica entre un texto y otro, ya sea el texto comentado sin ser citado de forma explícita o bien si sólo es evocado de forma silenciosa. Es “generalmente denominada como comentario”. Esta relación se hace evidente cuando el receptor lee una reseña o crítica sobre alguna obra. En los sistemas visuales podría evidenciarse cuando se caricaturiza o se critica una pieza visual.

Por ejemplo: Marcel Duchamp retoma una postal (Figura 15) con la reproducción de una imagen de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci (Figura 14) que es una de las obras de arte más representativas de Occidente; le pinta bigotes y pone las siglas L.H.O.O.Q, que quiere decir “*Elle a chaud au cul*” (Ella tiene el culo caliente), con lo que hace una crítica a una pieza valorada históricamente; es decir, transforma un símbolo de las bellas artes en un objeto cotidiano que ha sido reproducido y, además, es intervenido con elementos caricaturizantes; cuestiona el sistema de la bellas artes occidentales.

Hipertextualidad

La hipertextualidad se refiere a la relación entre un texto, al que Genette llama hipertexto, con un texto anterior o hipotexto, que el primero transforma, modifica, elabora o amplía (Figura 16). “Entiendo por ello toda relación que



Figura 14. Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 1503-1519, óleo sobre tabla, 77 × 53 cm.

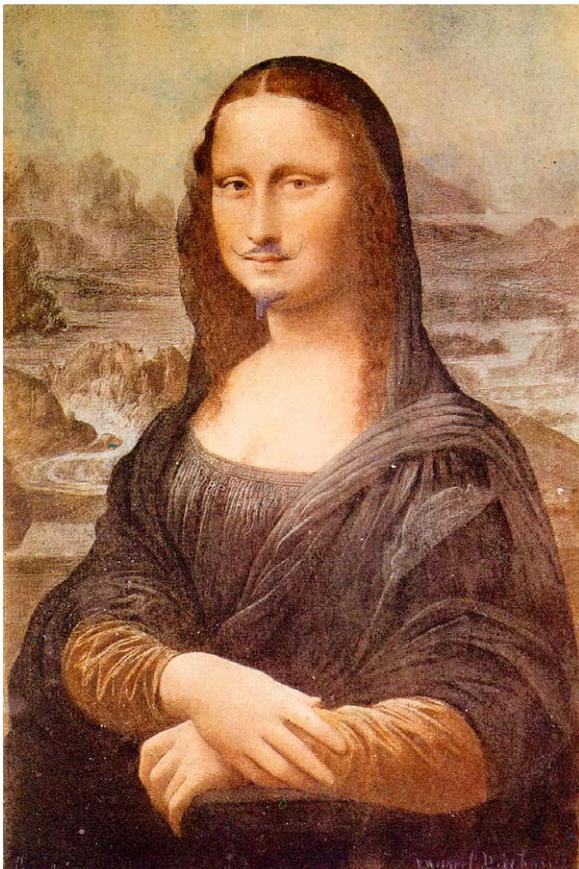


Figura 15. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, lápiz y copia, 19.7 × 12.4 cm.

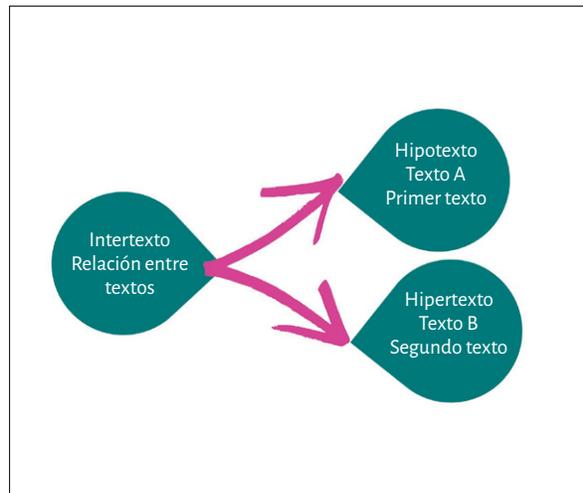


Figura 16. Guiomar Jiménez, *Intertexto*.

une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario”.³⁷ Hagamos énfasis en que la hipertextualidad se enfoca en la transformación, no en la relación de copresencia de textos. En el caso de *La Gioconda*, ésta es el hipotexto, y la obra de Duchamp es el hipertexto.

En los sistemas visuales se puede identificar la manera en que diferentes culturas se apropian de estructuras textuales, las modifican y las renombran. Tal es el caso del *Moscóforo* o portador del ternero de Grecia (hipotexto) (Figura 17) cuya estructura compositiva se relaciona con *El buen pastor* del Paleocristianismo (hipertexto) (Figura 18) y que se quedará en futuras representaciones con esta carga simbólica. La forma es parecida, pero el significado es distinto, puesto que el primero es una ofrenda a la diosa Atenea y el segundo representa la figura del buen pastor de los cristianos.

Architextualidad

La *architextualidad* se refiere a las taxonomías genéricas sugeridas o rechazadas por los títulos o subtítulos de un texto. La architextualidad tiene que ver con la disposición, o rechazo, de un texto a caracterizarse a sí mismo en su título, directa o indirectamente, como poema, ensayo, novela o película. Genette define esta relación como el tipo más abstracto y la limita a una relación muda que como máximo articula una relación paratextual. Esta aproximación queda en manos del lector.

37. Genette, *Palimpsestos: la..., op. cit.*, p. 14.



Figura 17. Moscóforo, mármol, 570 a. C., 165 cm de altura, Museo de Acrópolis, Grecia.



Figura 18. El buen pastor, fresco, Ca. s. III, Catacumbas de San Calixto, sin medidas.

En lo visual se puede identificar con la perspectiva iconográfica o temática. Por ejemplo: la pintura de género, la religiosa, la bucólica como tipología refiere a ciertos contenidos. Por otro lado, se encuentran las reglas para representar a personajes específicos, por ejemplo, santos, vírgenes, etcétera.

Un ejemplo, la Virgen María, que fue definida en el Concilio de Éfeso (431 d. C.) como madre de Dios, y se generó una gran producción de textos que hablan de su vida, figura y atributos que van desde el Medioevo hasta el Renacimiento. Uno de los elementos que se vuelve parte de las obras debido a que San Bernardo aseveró que el suceso tuvo lugar en la primavera es una flor que después se convertiría en un lirio que representa la pureza de María,³⁸ por lo cual varias obras utilizarán este elemento architextual que intertextualizan tanto del texto literario como obras pictóricas diversas (Figuras 19 y 20).

CONCLUSIONES

La revisión del concepto de transtextualidad que plantea Genette, derivado del planteamiento de intertextualidad de Kristeva en los años sesenta del siglo XX, es un ejem-

plo de cómo este fenómeno es fundamental para el entendimiento de la creación y análisis de textos. Es una perspectiva que permite al analista de diferentes sistemas, como los artísticos o comunicativos, entender parte del proceso de significación, interpretación y creación a partir del análisis estructural del texto, así como su relación con otros textos y su contexto. Si bien el planteamiento nace en el campo literario, su aplicación en el análisis puede utilizarse en otras áreas, por ejemplo, la visual como se realizó en este texto al comparar obras que se intertextualizan. También se destacó que el análisis no sólo se enfoca a la relación entre textos con una misma materialidad, sino que esta relación puede ser estudiada en relación con distintos sistemas, por ejemplo entre visuales y lingüísticos.

Esta perspectiva sigue vigente y puede ayudar a analizar los fenómenos comunicativos como las *fake news*, los videojuegos, o diferentes tipos de audiovisuales, etc., para entender cómo las estructuras textuales se relacionan con otras y plantean relaciones significativas e interpretativas que generan credibilidad en los receptores. Lo que nos indica que los productores de imágenes como diseñadores, artistas, publicistas, comunicólogos, etc., deben tener una educación histórica y formal sobre imágenes, entender los significados originarios y replantearlos contextualmente con el fin de producir contenido efectivo y congruente.

38. S. Londoño Vélez, *Pintura en América hispana*, Luna Libros, Editorial Universidad del Rosario, 2012.



Figura 19. Peter Paul Rubens, *La anunciación*, 1610-1628, óleo en panel, 304 × 188 cm.



Figura 20. Bernardo Strozzi, *La anunciación*, 1640, óleo sobre lienzo, 145 × 120 cm.

Finalmente, se invita a utilizar los conceptos revisados y su aplicación en diversos textos visuales, así como educar en el análisis tanto a teóricos como a creadores.

FUENTES CONSULTADAS

- BAJTÍN, Mijail M., *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 2009.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1994.
- BERISTÁIN, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1996.
- CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2008.
- GADAMER, Hans-Georg et al., *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, España, 2017.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Barcelona, 1989.
- KRISTEVA, Julia, *Semiotike: recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, 2000.
- LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, *Pintura en América hispana*, Luna Libros, Editorial Universidad del Rosario, Colombia 2012.
- MEDINA LIBERTY, Adrián, "La construcción simbólica de la mente humana", en *Revista Iztapalapa*, vol. 35, México, 1994.
- NAVARRO, Desiderio y Manfred Pfister (Eds.), *Intertextualität 1: la teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Casa de las Américas, Cuba, 2004.
- NAVARRO, Desiderio, *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Cuba, 1997.
- STAM, Robert et al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1999.