

LA POÉTICA DEL PARATEXTO: LECTURAS DE LOS MONTÍCULOS DE FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES

THE POETICS OF PARATEXT: INTERPRETATIONS
OF FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES'S MOUNDS

Claudia Romero Labanda

Universitat Politècnica de València

DOI: [10.33732/ASRI.6887](https://doi.org/10.33732/ASRI.6887)

.....
Recibido: (02 11 2025)

Aceptado: (21 04 2026)
.....

Cómo citar este artículo

Romero, Claudia. (2026). La poética del paratexto: lecturas de los montículos de Félix González-Torres.
ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales, (30), e6887.
Recuperado a partir de <https://doi.org/10.33732/ASRI.6887>

Resumen

Este artículo se propone analizar las obras en forma de montículo del artista Félix González-Torres a partir de la noción de paratexto desarrollada por Gérard Genette. Se consideran paratextos elementos externos que, aunque no forman parte de la obra, operan como umbrales que amplían el significado más allá de su propia materialidad. El sentido no surge únicamente de la forma visible, sino del entramado simbólico que la circunda,

Abstract

This article aims to analyze the mound-shaped works of artist Félix González-Torres based on the notion of paratext developed by Gérard Genette. Paratexts are considered to be external elements that, although not part of the work, operate as thresholds that extend meaning beyond their own materiality. Meaning does not arise solely from the visible form, but from the symbolic framework that surrounds it, where language,

donde el lenguaje, la biografía y la participación del espectador reconfiguran la interpretación política, afectiva y ética de las instalaciones.

El montículo es un motivo insistente en el arte contemporáneo y es coincidente con algunos trabajos de González-Torres, lo que permite inscribir esta forma en una red de resonancias formales y conceptuales. Para profundizar en esta idea, se recurre al concepto de intertextualidad de Julia Kristeva, quien lo define como la relación que un texto establece con textos previos y que configura un “mosaico de citas” en constante diálogo con distintas tradiciones y producciones artísticas.

Palabras clave

Paratexto, montículo, arte contemporáneo, Félix González-Torres, minimalismo.

biography, and viewer participation reconfigure the political, emotional, and ethical interpretation of the installations.

The mound is a recurring motif in contemporary art and coincides with some of González-Torres's works, allowing this form to be inscribed in a network of formal and conceptual resonances. To explore this idea further, we turn to Julia Kristeva's concept of intertextuality, which she defines as the relationship that a text establishes with previous texts, forming a “mosaic of quotations” in constant dialogue with different traditions and artistic productions.

Keywords

Paratext, mound, contemporary art, Félix González-Torres, minimalism.

Introducción y perspectiva metodológica

Este trabajo se articula en torno a dos preguntas fundamentales: ¿de qué forma orienta el paratexto la lectura y la recepción de una obra?, y ¿en qué medida son reconocibles las alusiones o citas a otras producciones artísticas? Estos interrogantes orientan el análisis de los elementos contextuales que enmarcan el trabajo de González-Torres, con el propósito de superar una lectura estrictamente formalista y atender a las diversas capas significantes que emergen de su inscripción discursiva y contextual.

La perspectiva metodológica se fundamenta en la crítica de arte y en la semiótica, con especial atención al paratexto y la intertextualidad. Ambos enfoques parten de una concepción amplia del signo, entendido como palabra, imagen o sonido; es decir, como un texto abierto, susceptible de múltiples interpretaciones y capaz de relacionarse con otros objetos culturales. Desde Barthes (2011), todo objeto cultural puede entenderse como un “texto”: una unidad de significado que debe leerse dentro de un sistema. Este concepto no se limita al lenguaje verbal, sino que incluye películas, libros, obras de arte y cualquier producto portador de sentido. Las relaciones intertextuales, por su parte, pueden ser conscientes o inconscientes, literales o recreadas, y no se circunscriben únicamente al ámbito literario, sino que atraviesan todas las manifestaciones culturales.

Paratexto y significado: claves para una lectura interpretativa

Genette distingue el paratexto en dos categorías: epitexto y peritexto. El epitexto comprende “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado” (2001, p. 295). El epitexto rodea la obra y se vincula con ella; entre sus ejemplos se encuentran los anuncios, prospectos,

catálogos, artículos de prensa, revistas, conversaciones, gacetillas o comentarios (ibid., p. 36). En las artes visuales, epitextos son los comentarios, las reseñas especializadas o las conferencias que abordan la obra.

El peritexto, en cambio, corresponde a los elementos paratextuales que están materialmente unidos a la obra dentro de sus límites físicos como el título, subtítulo, epílogo, explicación, la cubierta o los anexos. También forman parte de este conjunto los carteles, paneles u otros dispositivos que amplían el concepto en la audiencia.

Aunque Genette formula las nociones de texto y paratexto desde la literatura —definido este último como el umbral que convierte el texto en libro—, aquí se emplean como herramientas para abordar la visualidad. Así como el paratexto constituye el texto como “objeto libro”, en González-Torres los elementos que rodean la obra contribuyen a completarla, incluida la interacción del público, esencial según registró Tim Rollins: “Necesito al observador, necesito la interacción del público. Sin el público, estas obras no son nada. Necesito al público para completarlas. Le pido que me ayude, que se haga responsable, que pase a formar parte de mi trabajo, que se una” (MACBA, 2024).

En la propuesta de González-Torres, la interacción del público adquiere una naturaleza dual que se activa en el momento del suceso: funciona como paratexto en tanto instrucción o invitación (el “derecho” a tomar un caramelo indicado por el artista), pero pasa a formar parte del texto en el momento de su ejecución. Además de la interacción, forman parte del paratexto los títulos, instrucciones, declaraciones del artista, referencias biográficas y comentarios críticos, que constituyen un conjunto de indicios críticos clave, que orientan y reconfiguran la interpretación de su obra, ofreciendo una vía para rastrear el modo en que se inscriben en su entorno cultural, económico y político específico.

Biografía y paratexto: mediaciones en la recepción de la obra de arte

Félix González-Torres (Guáimaro, Camagüey, 1957 – Miami, 1996) fue un artista cubano-estadounidense con una trayectoria que involucra la estética minimalista y el arte conceptual. Durante la década de 1980 se integró al colectivo Group Material, reconocido por su práctica colaborativa y por el abordaje crítico de problemáticas sociales y políticas a través de la instalación. Artista consagrado, participó en importantes citas del arte contemporáneo, llegando a representar póstumamente a Estados Unidos en la Bienal de Venecia (2007).

En 1971 se trasladó a Estados Unidos, estudió arte en la Universidad de Puerto Rico y en el International Center of Photography de Nueva York. Según Elvis Fuentes, entre 1976 y 1977 su formación inicial estuvo marcada por las humanidades y la literatura con énfasis en la poesía española y antillana. Dichos estudios se complementaron con clases de artes gráficas, impartidas por Susana Herrero y de arte contemporáneo dictadas por Carmen Teresa Ruiz de Fischler, con quien estableció un vínculo clave que le brindaría apoyo logístico posterior (Fuentes, 2006, p. 22).

La temprana vinculación de González-Torres con la literatura y la poesía no constituye un dato biográfico menor, sino un fundamento conceptual que legitima el análisis paratextual de su producción artística. Al igual que otros artistas conceptuales de la década de 1970, como Sol LeWitt, quien propuso la noción de *Conceptual Art* como una práctica centrada en la primacía de la idea, en contraste con el

“arte conceptual” (en minúsculas), más cercano a las derivaciones del minimalismo (Ferrer, dir., 2010, pp. 35-36). En González-Torres la “idea” funciona como el lenguaje interno de la obra y su vínculo con la literatura permite tratar su obra como un sistema de texto y paratexto. Esto se ve respaldado en el análisis de Simón Marchán Fiz al señalar que la variante lingüística del arte conceptual es “más específica de lo conceptual” caracterizada por su rigor y su acento en la idea por encima del objeto, con raíces en el neopositivismo lógico y la filosofía analítica del lenguaje (1986, p. 253).

De esta manera, González-Torres se inscribe en un conceptualismo ideológico, orientado hacia una autorreflexión crítica que supera la tautología y la autorreferencialidad. Su obra no solo dialoga con las formas y el espacio, sino que, según Lisa Corrin (2000, p.10), se desarrolla en un entramado teórico complejo, influenciado por destacados pensadores contemporáneos como Louis Althusser, Michel Foucault, Roland Barthes y Walter Benjamin.

La huella de Benjamin (2015) se advierte en los *photostats* y *paper stacks* iniciados a finales de los ochenta: piezas vinculadas a lo editorial, con textos de alta legibilidad o grandes áreas de impresión con una lógica de reproducción masiva, que es análoga a la imprenta. Al permitir su distribución infinita, González-Torres subvierte la noción de aura y cuestiona la unicidad, la propiedad y el mercado del arte. Desde Barthes (2009), esto puede leerse como un desplazamiento de la autoría: acciones como tomar caramelos o retirar copias materializan “la muerte del autor”. La autoridad se traslada al espectador, que deja de ser pasivo y pasa a completar el “texto” visual mediante su intervención.

El conocimiento de la vida de González-Torres, en particular su lucha contra una enfermedad estigmatizada transforma la percepción de la obra tal como afirma el propio artista: “Mi trabajo es toda mi historia personal. No puedo separar mi arte de mi vida” (Guasch, 2000, p. 554). Los elementos paratextuales en su obra cumplen la función que Genette asigna al paratexto: orientar la recepción, generar efectos convergentes y profundizar la interpretación del espectador.

Más allá del minimalismo: materia y emoción

Artistas minimalistas como Donald Judd o Robert Morris, buscaron eliminar de sus obras cualquier forma de “ilusión”, entendida como el engaño del arte tradicional que hacía que una superficie o un volumen representaran algo distinto a su propia materialidad. A través de lo que Judd denominó *Specific Objects*, propusieron objetos que reclamaban ser vistos estrictamente por lo que eran: materia, volumen y color en un espacio real. Al incorporar materiales industriales y modulares, proponían afirmar la autonomía del objeto artístico frente a cualquier intento de representación. Su lenguaje geométrico hecho de paralelepípedos, cubos o prismas se definía por la precisión, la repetición y la ausencia de jerarquías compositivas. Esta economía formal pretendía borrar la huella del autor, enfatizando la objetualidad de la pieza y su relación directa con el espacio y con el espectador.

Sin embargo, como plantea Georges Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997) lo visible nunca se reduce a lo que se presenta de forma inmediata, sino que nos interroga, nos devuelve la mirada. De esta manera, las formas geométricas de González-Torres montículos, superficies regulares y acumulaciones, activan en el espectador una experiencia dialéctica, donde lo simple deviene complejo y lo visible se abre a lo invisible.

La aparente neutralidad formal del montículo se transforma en una experiencia cargada de afectividad y subjetividad. Como sugiere Joseph Kosuth, el artista niega la “condición de objeto”, de su obra, parodiando el formalismo y desbordándolo hacia un territorio más abierto (Ferguson, 1994, p. 56). La instalación ya no se define por la materialidad ni por la autonomía del objeto, sino del proceso mismo de significación, donde el espectador actúa como coautor.

La obra de González-Torres no se define únicamente por la autonomía de su materialidad, sino por el proceso de significación que esta activa. Si bien la materialidad resulta esencial, la elección de dulces o caramelos debe alcanzar un peso específico que remite directamente al cuerpo de su pareja, fallecida por complicaciones derivadas del VIH. Esta materialidad deja de funcionar como un objeto estático para convertirse en un cuerpo simbólico expuesto a la desaparición; una estructura física que exige la participación del espectador, convertido en coautor al consumirla. Así, el acto de tomar o tocar se transforma en una experiencia simultáneamente política y afectiva.

Intertextualidad y diálogo artístico en la obra de González-Torres

El análisis de las obras puede complementarse con la noción de intertextualidad definida por Julia Kristeva como: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1997, p.VI). Kristeva encuentra en el espacio textual tres dimensiones: el *sujeto* de la escritura, el *destinatario* que es el lector o espectador y los *textos exteriores* que están fuera del objeto y son incorporados de manera más o menos explícita o implícita, por medio de citas directas, indirectas o alusiones.

Kristeva señala, además, que toda escritura es simultáneamente una lectura: el texto absorbe, transforma y reinterpreta un corpus previo. El concepto de *intertextualidad* rompe con la idea del texto como una unidad cerrada y autónoma, para concebirlo como una estructura flexible en constante reconfiguración, siempre en diálogo con otros textos y contextos. Kristeva sostiene que el texto es un “mosaico de citas”, resultado de la absorción y transformación de otros discursos, más que la emanación de un sujeto creador único (1997, p. 4).

Al negar la autoridad central del creador, la obra se concibe como un sistema abierto de significaciones, donde el sentido emerge de la interconexión entre lo individual y lo colectivo, lo original y lo citado, lo propio y lo ajeno.

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (Barthes, 2009, p. 80).

De esta manera, el trabajo de González-Torres puede interpretarse desde una perspectiva barthesiana, al encarnar la idea de que la “muerte del autor” supone el nacimiento del lector. El artista no impone un sentido cerrado o fijo, sino que abre un espacio dialógico con el espectador, invitándolo a participar en la obra. Al ceder parte del control del significado, el artista renuncia deliberadamente a la figura

del Autor-Dios, como garante de un sentido único y absoluto, para trasladar la responsabilidad del significado hacia la experiencia subjetiva del público.

La forma montículo en la obra de González-Torres: análisis y lecturas críticas

Como se ha explorado anteriormente en relación con la morfología del objeto en el entorno (Romero Labanda, 2019), se ha observado que el montículo aparece de manera abundante tanto en la naturaleza como en los entornos urbanos; en lomas, cerros, montañas, en desechos industriales y en la basura acumulada en las ciudades. Desde una perspectiva física están constituidos por materiales granulares como arena, tierra, o piedras, cuya composición determina el grado de cohesión y nivel de compactación, observable en el ángulo de rozamiento interno, que define la pendiente de la acumulación (Figura 1). La interacción entre dicho ángulo y la fuerza de gravedad determinan la forma cóncava característica de la pila.

Además, los montículos remiten a los de origen natural y artificial, cuya abundante presencia los convierte en algo cotidiano. Lo cotidiano en González-Torres se refuerza con el empleo de elementos comestibles como golosinas de tamaños similares, que adquieren cualidades granulares, que se rigen por las leyes físicas. La pertinencia de un estudio formal y conceptual hace que estas obras sean singulares, pues dialogan con los rasgos más radicalizados del arte contemporáneo. Se trata de un gesto de forma mínima y ausencia de *téchne* (τέχνη) o técnicas tradicionales, lo que desplaza el interés hacia la dimensión conceptual, despojando a la obra de su condición de objeto estético autónomo.

En su configuración inicial los montículos de González-Torres, se presentan como una unidad estructurada y cohesionada. Estas pilas, compuestas de material fragmentario como caramelos o chocolates, mantienen una estabilidad latente gracias a las fuerzas físicas que la sostienen. Sin embargo, esa solidez es frágil, oscila entre el orden y el caos, el equilibrio y el derrumbe. La inestabilidad no solo se debe al posible desprendimiento natural de las laderas, sino también a la intervención del público que, al tomar parte de la obra, incrementa la entropía y el desorden, destruyendo su forma y eventualmente logrando su desaparición.

Figura 1: Ángulo de reposo.



Fuente: Elaboración propia.

Entre el signo y la experiencia: lecturas de Félix González-Torres

Un rasgo recurrente en la producción de González-Torres es la decisión de omitir títulos en sus obras, recurriendo sistemáticamente a la fórmula *Untitled*. Esta elección no responde a una ausencia de sentido, sino a una estrategia que evita generar interpretaciones cerradas. *Sin título* funciona como un elemento paratextual (epitexto) que introduce un gesto de apertura e indeterminación haciendo que la obra oscile entre la perspectiva individual del artista y la subjetividad del espectador.

Las cosas se sugieren o se insinúan de manera discreta. La obra está sin título porque el “significado” siempre cambia con el tiempo y el lugar. Además, este no es realmente mi lenguaje, sino el lenguaje que aprendí. Por eso soy reacio a darle un nombre que me ha sido impuesto. Hay que enfrentarse a quién es tu público. ¿Para quién estás haciendo estas obras hoy en día? ¿Con quién estás tratando de establecer un diálogo? González-Torres, entrevista con Nickas, R. (1991).

Complementando el uso del *Sin título*, González-Torres solía acompañarlo con una frase entre paréntesis, un recurso que introduce ideas, emociones y referencias subjetivas. Estos subtítulos actúan como extensiones semánticas que incorporan dimensiones personales, políticas o biográficas al conjunto. Por ejemplo, según Spector, *Sin título (Public Opinion)* (1991) (Figura 2), puede leerse como una respuesta crítica a la atmósfera política generada durante la Guerra del Golfo, mientras que el regaliz negro empleado en la instalación evoca la forma de un misil, aludiendo a la violencia y a los mecanismos de control mediático de la época (Spector, 1995). Esta es una de las posibles lecturas desde la crítica de arte, pero el sentido de la obra podría abrirse hacia nuevas interpretaciones, tal como afirma Andrea Rosen:

Figura 2: *Public Opinion* (1991), Félix González-Torres.



Fuente: Wikimedia. Creative Commons.

Todas las obras de Félix, sin excepción a partir de 1988 y con pocas excepciones antes de esa fecha, se titulan: “Sin título”, las comillas indicando una insistencia en que la obra “no va acompañada de un pie o subtítulo”. No hay un lenguaje predeterminado asociado a la obra que pueda limitar la flexibilidad de su lectura, o al menos no dentro del título oficial. Sin embargo, alrededor de tres cuartas partes de las obras tienen títulos entre paréntesis, claramente y siempre situados fuera de las comillas, marginados, como las intervenciones personales de Félix (...)

Para quienes conocimos a Félix, los títulos entre paréntesis son como pequeños regalos que dejó atrás: recuerda cuando hablamos de esto, recuerda cómo me sentí respecto a aquella pieza, recuerda cuando fuimos allí... Esos regalos son muy bienvenidos, pero también son recordatorios de cuánto se olvida (Rosen, en D. Elger, 1997, p. 56).

La conciencia de González-Torres sobre los cambios contextuales, le llevó a desarrollar certificados de autenticidad flexibles. Estos documentos habilitan libertad tanto en la selección de materiales como en las formas que pueden adoptar las piezas al “emplazarse”. Como señala Vicario (2022), en una conversación con Hans Ulrich Obrist en 1994, González-Torres afirmaba: “Quien los reciba –ya sea un coleccionista, un museo, un manipulador de arte o un instalador en la galería– decidirá cómo se instala esta pieza. Yo no tengo voz; una vez que pierdo mis dominios, la obra queda por su cuenta y se instala [...] de cualquier manera que la persona quiera”.

En síntesis, el carácter paratextual se manifiesta en el uso de “Sin título” y en los certificados de autenticidad flexibles, donde cada instalación no se concibe como mera repetición, sino como una actualización del gesto originario, una negociación constante entre forma y contexto, entre memoria y presente. De esta manera, el artista redefine la noción de autoría como un proceso compartido, donde la incertidumbre y la vulnerabilidad se convierten en las condiciones necesarias para la existencia misma del arte.

Representaciones del amor y la intimidad en González-Torres

Félix González-Torres es sin dudas el primero en plantear de manera convincente las bases de una estética homo-sensual, en el sentido que inspiró a Michel Foucault para fundar una ética creativa de las relaciones amorosas. En los dos casos se trata de un impulso hacia lo universal, y no de una reivindicación sectorial. La homosexualidad, en González-Torres, no se agota en una afirmación comunitaria: por el contrario, aparece como un modelo de vida que puede ser compartido, con el cual todos pueden identificarse (Bourriaud, 2013, p. 60).

La marginación de los artistas homosexuales en los años 80 no fue solo un efecto colateral de la crisis sanitaria, sino una estrategia política de invisibilización. Bajo la administración de Ronald Reagan, cuyo silencio sobre el VIH contribuyó a su estigmatización, las instituciones artísticas establecieron un cerco crítico: si estas obras se exhibían, eran reducidas a activismo y no reconocidas como arte. Según Douglas Crimp (2005), muchas instituciones tendieron a encuadrar la producción artística vinculada a la crisis del VIH/sida fuera del canon estético, leyéndola principalmente como activismo o testimonio, lo que contribuyó a su marginalización dentro del sistema del arte. El papel del museo como un dispositivo de control (Michel Foucault) que neutralizaba el alcance político de la enfermedad. En este contexto, la obra de González-Torres puede leerse como un acto político que emplea el lenguaje del minimalismo

para desestabilizar ese cerco, obligando a la institución a acoger un duelo y una crítica social que de otro modo habría sido expulsada hacia los márgenes del panfleto.

En suma, al trascender la mera representación de la identidad homosexual, propone una manera de comunicar emociones y de establecer vínculos éticos con el otro, fundamentados en el cuidado de sí mismo y en el amor al otro. Conforme a lo expresado por Bourriaud (2013), no se trata de un amor definido por la exclusión, sino de una sensibilidad y un modo de existir que pueden ser compartidos por todos.

La concepción del amor como búsqueda de unidad en un solo cuerpo tiene su raíz en *El Banquete* de Platón. Aristófanes relata que, en el origen, existían tres tipos de seres: el masculino, femenino y andrógino. Cada uno formaba un cuerpo completo, con dos cabezas, ocho extremidades y ambos sexos. Zeus, temeroso de su vigor y orgullo, los castigó partiéndolos en dos, condenándolos a un anhelo perpetuo: el deseo de volver a encontrarse con su otra mitad. Para Platón, la búsqueda constante del otro es una necesidad inherente del ser humano, marcada por la nostalgia de la escisión original. La carencia surgida de esta separación se convierte en una fuerza creadora, transformando el deseo en el motor que guía el pensamiento y la obra artística.

Esta concepción del amor se ve reflejada en *Untitled (Lover Boys)* (1991) (Figura 3), una pila de caramelos individualmente envueltos en celofán transparente, de colores azul y blanco, colocados en la esquina de la galería con un peso ideal 161 kilogramos. El peso de los caramelos equivale a la suma de los cuerpos del artista y de su pareja, formando una unidad indistinguible, cuya integridad se va desvaneciendo progresivamente, a medida que la audiencia toma parte de los caramelos. González-Torres materializa

Figura 3: *Untitled (Lover Boys)* (1991), Félix González-Torres.



Fuente: Wikimedia. Creative Commons.

la noción de dos cuerpos que aspiran a la fusión y es una metáfora de la pérdida, tanto física como existencial.

Más allá de la unidad expresada en el montículo, González-Torres exploró la representación del amor mediante objetos cotidianos, como en *Untitled (Perfect Lovers)* (1991), dos relojes idénticos, aunque partan de las mismas condiciones de fabricación y batería, acaban inevitablemente desincronizándose cuando uno deja de funcionar antes que el otro. Presentándose como metáfora del cuerpo humano y del vínculo afectivo entre los amantes. La pregnancia visual y conceptual dificulta su desacreditación desde perspectivas morales, religiosas o ideológicas, evitando la censura social impuesta a otros artistas “¿Por qué preocuparse por pérdidas de 500 mil millones de dólares en la industria de ahorros y préstamos cuando se dieron 10,000 dólares a Mapplethorpe?” (Torres, en Katyal, 2017, p. 88).

La pregunta subraya la tensión entre el arte, la economía y la moral pública, mostrando cómo lo personal se reconfigura en un gesto de resistencia simbólica y crítica. Las obras de González-Torres adquieren una nueva dimensión a través de la información paratextual desde los títulos, dedicatorias y referencias biográficas, elementos que amplifican el significado al transformar la austeridad formal del minimalismo en un lenguaje cargado de intimidad, memoria y deseo. Sus obras ponen en evidencia cómo la sutileza puede resultar más subversiva que la provocación directa:

Dos relojes, uno al lado del otro, son mucho más amenazantes para las autoridades que una imagen de dos chicos chupándose las pollas, porque no pueden usarme como punto de referencia en su batalla por borrar el significado. Va a ser muy difícil para los miembros del Congreso decirles a sus votantes que se está gastando dinero en la promoción del arte homosexual cuando todo lo que tienen para mostrar son dos enchufes uno al lado del otro, o dos espejos uno al lado del otro... (Ho, 2001, p. 16).

Entre la intimidad y lo público: el deseo como forma de crítica en González-Torres

El abordaje de la intimidad y la vulnerabilidad frente a la enfermedad o la muerte se presenta en *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991) (Figura 4), también en forma de montículo. En este caso, la obra compuesta de caramelos envueltos en celofán brillante y de colores, exhibe en el subtítulo la palabra “retrato” junto al nombre de la pareja del artista. La instalación logra trascender la representación mimética y propone un retrato conceptual que prescinde de cualquier semejanza física, convirtiéndose en un dispositivo de evocación y memoria que articula la presencia a través de la ausencia.

Un aspecto central es el volumen inicial de aproximadamente 80 kilos, que corresponde al peso corporal de Ross antes de enfermar, estableciendo así un vínculo directo entre la materialidad de la pieza y la biografía del sujeto. Asimismo, la inclusión de la fecha 1991, año del fallecimiento de Ross a los 38 años por complicaciones derivadas del sida, confiere a la obra una dimensión conmemorativa. Esta cualidad se materializa en el montículo, como monumento alegórico de naturaleza antropomórfica, que evoca la presencia de un cuerpo en el espacio.

El retrato se distancia de la tradición plástica, pero su materialidad adquiere un significado propio. Los caramelos, al ser elementos homogéneos en tamaño, tienden a cohesionarse, dando la apariencia de un sólido continuo. Su agrupación se debe principalmente a la acción de la gravedad, que los atrae hacia el

Figura 4: *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991), Félix González-Torres.



Fuente: Foto de Mark Mauno, Wikipedia. Creative Commons.

suelo, y a las fuerzas de contacto entre ellos, que hacen que se compacten y se mantengan unidos en una misma masa. Sin embargo, al tomar los caramelos, la estructura empieza a desestabilizarse, lo que genera una tensión constante entre estabilidad y derrumbe.

En su continua transformación, la materia se convierte en paratexto, como alegoría del cuerpo: el montículo completo sugiere la imagen de un cuerpo saludable, mientras que su progresiva disminución evoca la fragilidad de la salud y la inevitabilidad de la muerte. Cada caramelo retirado reduce el “cuerpo” representado, aludiendo al desgaste físico gradual ocasionado por la enfermedad. El artista lo expresó con crudeza al referirse a la obra dedicada a su pareja, Ross.

Quise hacer una obra que pudiera desaparecer, que nunca existiera realmente, y era una metáfora de cuando Ross estaba muriendo. Era una metáfora de que yo abandonaría esta obra antes de que esta obra me abandonara a mí. Voy a destruirla antes de que me destruya. Ese fue mi pequeño gesto de poder frente a esta obra. No quería que perdurara, porque entonces no podría herirme (Torres, en Dietmar Elger, 1997, p.44).

La acción de tomar los caramelos se convierte en un paratexto con una amenaza latente: la desaparición del cuerpo amado. El acto inicial, vinculado al placer sensorial de saborear un caramelo, se transforma en un acto de conciencia sobre la pérdida progresiva que conlleva el propio gesto. El peritexto se constituye en la parte material de la obra, mientras que el cartel informativo colocado junto a la instalación es un epitexto, que informa al visitante que puede llevarse parte de la obra.

En este contexto el paratexto no se limita al texto expositivo o informativo tradicional, sino que se manifiesta de manera más cercana, mediante la mediación humana del personal del museo. Según

relata Chambers-Letson (2018), en una anécdota de 2014 en el Art Institute of Chicago, un guardia de seguridad afroamericano no solo invitaba activamente a los visitantes a tomar y consumir los caramelos, también estaba plenamente informado sobre la reposición diaria de las golosinas y poseía una completa conciencia de la importancia ritual y simbólica de la acción del visitante.

Además de reforzar la idea de desaparición y pérdida, el montículo reactiva nuevas interpretaciones. Cada reposición de la obra inaugura un nuevo ciclo, construyéndose en un gesto de resistencia frente al olvido, un acto que afirma la memoria y prolonga la presencia simbólica del amante. En su reconstrucción continua, se perfila una metáfora de permanencia, una forma de vida perpetua que desafía la muerte mediante la renovación incesante de la materia y del afecto. En suma, el paratexto sostiene una lectura dialéctica entre esperanza y sufrimiento, muerte y renacimiento.

En consonancia con *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, González-Torres realizó *Untitled (A Corner of Baci)* (1990) (Figura 5), compuesta por chocolates de la marca Baci, coincidente en la forma montículo, también en la disposición de una esquina de la galería y en el acto relacional de poder tomar parte de los dulces. La obra, que inicia con un peso de 12 kilos, va adquiriendo nuevas significaciones a través de otro elemento paratextual: el certificado de autenticidad.

El paratexto desde el certificado de autenticidad introduce una apertura logística y formal en la obra. Según Kwon, González-Torres propone algunos parámetros que no funcionan como instrucciones fijas, sino como “preferencias” de un espectro flexible de posibilidades para las instituciones expositoras. La autora ejemplifica esta condición con una directriz de *Untitled (A Corner of Baci)*: “Si estos caramelos no están disponibles, puede utilizarse un dulce similar, envuelto de la misma manera, que contenga mensajes de amor” (Kwon, 2006, p. 307). Esta previsión no solo refleja la conciencia del artista sobre su

Figura 5: *Untitled (A Corner of Baci)* (1990), Félix González-Torres.



Fuente: Wiki Art Fair Use.

inminente muerte, sino de una profunda convicción de que la mutabilidad es la única vía para garantizar la permanencia, la continua vigencia y la actualidad de la pieza.

En otro sentido, el montículo adquiere un contenido psicosexual, se evidencia cuando el espectador conoce la biografía del artista como hombre gay y seropositivo. Este conocimiento puede suscitar empatía y reconocimiento en ciertos públicos, mientras que en otros puede provocar incomodidad o rechazo. El paratexto aporta sentido por medio del comentario de la crítica de arte: para Jan Avgikos (1991) la apariencia de los chocolates *Baci*, con su envoltorio azul y plateado incorpora una capa simbólica adicional, cada uno contiene un delgado papel encerado con un mensaje oculto, siendo una alegoría del “placer erótico entre amantes masculinos, un placer que con demasiada frecuencia debe parecer oculto”.

El trabajo artístico de González-Torres está profundamente marcado por las políticas conservadoras y represivas de Estados Unidos durante los años ochenta y noventa, bajo los gobiernos de Reagan y Bush, caracterizado por políticas económicas estrictas, recortes en programas sociales y una retórica que reforzaba los valores tradicionales de la familia. La crisis del sida, la represión institucional hacia minorías sexuales y la censura cultural atraviesan sus obras.

El paratexto evidencia la tensión entre lo íntimo y lo político, donde la memoria, la pérdida y el amor, se transforman en estrategias para resistir la marginación y celebrar la diferencia como una forma legítima de existencia. Un ejemplo es el uso de la marca de chocolates *Baci* que en italiano significa “besos”. Según Guasch estos dulces se ofrecen al público como una ofrenda que se puede “chupar, comer y tragar”, aludiendo desde el contexto biográfico del artista, a la provocadora pregunta: “¿Aceptarías un beso de un hombre gay con anticuerpos del sida?” (2000, p. 555).

La tensión entre el gesto afectivo y la amenaza implícita del contagio transforma el acto de participación del espectador en una reflexión sobre el miedo, el deseo y la exclusión social vinculados al cuerpo enfermo. Su condición personal como refugiado cubano, homosexual y seropositivo configura un paratexto biográfico de notable relevancia para la interpretación de su obra. Resulta pertinente recordar la reflexión de Genette respecto a la semiascendencia judía y homosexualidad de Proust para leer *La Recherche*: “Hacen inevitablemente paratexto de las páginas de su obra consagradas a estos dos temas. No digo que sea necesario saberlo: sólo digo que aquellos que lo saben no leen igual que aquellos que lo ignoran” (Genette, 2001: 13).

El montículo de Félix González-Torres: un juego intertextual de citas y alusiones

La adopción de formas procedentes del minimalismo de González-Torres activa un tipo de intertextualidad que Genette (1989) define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y, con frecuencia, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita” (p. 10). Esta relación puede manifestarse de forma declarada o implícita, como una alusión breve que se aproxima al texto sin la intención de establecer una relación directa con la fuente.

Análogamente, la intertextualidad es una condición inherente al acto comunicativo: todos los textos, sin excepción, se relacionan con otros textos. Esta interconexión posibilita enriquecer el significado y ampliar las posibilidades interpretativas. Jean Ricardou distingue dos tipos de intertextualidad: la general

y la restringida. La primera se refiere a las relaciones entre textos de distintos autores y la segunda alude a las conexiones entre textos del mismo autor (Navarro, 1997, p. 87).

Las relaciones intertextuales en González-Torres, se dan entre sus obras y con el trabajo de otros autores. En cuanto a la “intertextualidad restringida”, hay una coincidencia formal en sus series “Untitled” de principios de la década de 1990, tales como: “Untitled” (*USA Today*) (1990), “Untitled” (*A Corner of Baci*) (1990), “Untitled” (*Public Opinion*) (1991), “Untitled” (*Welcome Back Heroes*) (1991), “Untitled” (*Portrait of Ross in L.A.*) (1991), “Untitled” (*Portrait of Dad*) (1991) y “Untitled” (*Lover Boys*) (1991) todas coincidentes en cuanto al empleo del montículo como motivo central en cada instalación.

Las relaciones intertextuales con otros autores (intertextualidad general) se da con la coincidencia de la forma montículo y con la colocación en el suelo de la galería, sin pedestal ni soporte. Un ejemplo paradigmático es *Dirt* (1968) de Robert Morris, exhibida en *Earth Works* (1968) en la Dwan Gallery de Nueva York, compuesto de tierra y materiales de descarte que formaban una pila. Al año siguiente, en la muestra *Earth Art* (1969) en la Universidad de Cornell, los artistas: Hans Haacke, Robert Morris, Robert Smithson y Günther Uecker, pese a trabajar de manera independiente, coincidieron en la forma como elemento estructural de la instalación. Estas relaciones no derivan de una colaboración directa, sino de una convergencia en el empleo de materiales granulares y en una afinidad conceptual que culminan en la forma montículo.

La filiación de González-Torres con el *land art*, el arte procesual y el *arte povera* se articula a través de una intertextualidad que va más allá de la referencia formal al montículo. Esta convergencia se inscribe en el “campo expandido” de la escultura descrito por Rosalind Krauss (2015), donde la obra deja de ser un monumento autónomo y permanente para integrarse en una red de relaciones externas. Como en las prácticas analizadas por Krauss, los trabajos de González-Torres cuestionan los modos tradicionales de exhibición: no privilegian la forma cerrada, sino una estructura definida por su indeterminación y su apertura al cambio. Así, el proceso y la experiencia del espectador desplazan el énfasis desde la materialidad hacia el acontecimiento y la interacción.

Más allá de la disposición sobre el suelo en las galerías, González-Torres situó algunas de sus obras en la esquina, ubicación que impone un ángulo de visión de 90 grados, que contrasta con los 360 grados que caracterizaban la escultura modernista. Esta colocación específica, junto a la forma de montículo encuentra fuertes filiaciones con: *Fat Corner* (1963) de Joseph Beuys, compuesta por grasa animal dispuesta en forma triangular; *Corner Piece* (1964) de Robert Morris, una instalación de madera contrachapada pintada de gris; y *Quartered Meteor* (1969–1975) de Lynda Benglis, elaborada con capas poliuretano, plomo y acero en forma de montículo.

La coincidencia formal y conceptual de estas obras no deben entenderse como meras copias o simples alusiones carentes de originalidad. Laurent Jenny (como se citó en Navarro, 1997) refiere que la intertextualidad es inherente y no se podría comprender una obra sin referencias previas, la falta de estas equivaldría a intentar interpretar una lengua desconocida. Finalmente, las referencias artísticas de González-Torres pueden ser percibidas por un espectador informado, pero también pueden relacionarse con las formas naturales presentes en el entorno, creando una red de significados en la que su uso y presencia resultan inevitables.

Conclusiones

El estudio ha mostrado que el paratexto actúa como un umbral que orienta la recepción y transforma la experiencia estética en un acto de lectura compartido. En González-Torres, ese umbral no es periférico sino constitutivo: los datos biográficos, los carteles con las instrucciones, las frases entre paréntesis que acompañan el “Sin título”, convierten cada obra en un texto abierto, susceptible de reescribirse con cada nueva instalación o en la mirada del espectador.

La fluidez y la naturaleza mutable de los montículos son sustentadas por el certificado de autenticidad, lo que permite su adaptación y reinstalación. Esto garantiza la vigencia continua y la capacidad de diálogo de la obra con múltiples contextos, afirmando su relevancia en el arte contemporáneo. El desafío analítico consiste en comprender cómo se articula esta tensión entre la indeterminación absoluta del sentido y la orientación de la recepción que los elementos paratextuales introducen.

La intertextualidad constituye un elemento fundamental y arraigado en cada obra haciendo posible reconocer influencias, alusiones y diálogos con otros discursos. Como plantea Kristeva (1997), cada creación es un “mosaico de citas”, referencias que se vinculan con producciones anteriores de manera más o menos explícita. Y no deberían entenderse como un acto aislado, sino como parte de una red de significados compartidos.

El enfoque paratextual e intertextual propuesto permite una relectura de la obra de Félix González-Torres, más allá de su dimensión formal o política, articulándola como una poética del paratexto donde los elementos que la rodean amplían sus significados. Este desplazamiento metodológico enriquece estudios previos al vincular la producción del artista con otros discursos y demostrar que sus obras trascienden la materialidad y la intención autoral, configurándose como espacios abiertos de interpretación y diálogo.

Referencias bibliográficas

- Avgikos, J. (1991, febrero). This is my body: Felix Gonzalez-Torres. *Artforum*, 29(6), 79–83.
- Barthes, R. (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós.
- Barthes, R. (2011). *Mitologías*. Siglo Veintiuno.
- Benjamin, W. (2015). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. La Marca.
- Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Chambers-Letson, J. (2018). *After the Party: A Manifesto for Queer of Color Life*. New York University Press.
- Corrin, L. G. (2000). Self-questioning monuments. En Félix González-Torres (pp. 7–15). Serpentine Gallery.
- Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Elger, D. (Ed.) (1997). *Félix González-Torres: Catalogue raisonné*. Hatje Cantz Verlag.
- Ferguson, R. (Ed.). (1994). *Félix González-Torres. The Museum of Contemporary Art*.
- Ferrer, M. (2010). *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945* (Colección Biblioteca de la mirada). La Marca Editora.
- Fuentes, E. (Ed.) (2006). *Félix González-Torres: Early impressions*. El Museo del Barrio.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Taurus.

- Genette, G. (2001). *Umbrables*. Siglo XXI Editores.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte del último siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial.
- Ho, Christopher. (2001). Within and beyond: Felix Gonzalez-Torres's "Crowd". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 23(1), 1-17.
- Jenny, L. (1997). La estrategia de la forma. En D. Navarro (Trad. y Comp.), *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 104-120). Editorial UNEAC; Casa de las Américas.
- Katyal, S., The Public Good in Poetic Justice (February 22, 2017). *Cornell Journal of Law and Public Policy*, Forthcoming, UC Berkeley Public Law Research Paper. <https://ssrn.com/abstract=2991331>
- Krauss, R. E. (2015). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro (Trad. y Comp.), *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 1-24). Editorial UNEAC; Casa de las Américas.
- Kwon, M. (2006). The becoming of a work of art: FGT and a possibility of renewal, a chance to share, a fragile truce. En J. Ault (Ed.), *Félix González-Torres* (pp. 281–314). Steidl/Dangin.
- Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. Akal.
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). (2024). *Félix González-Torres. Política de la relación*. <https://www.macba.cat/es/recorridos/felix-gonzalez-torres-politica-de-la-relacion>
- Navarro, D. (Ed.). (1997). *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC.
- Nickas, R. (1991, noviembre–diciembre). Félix González-Torres. En *Flash Art International*, (161). <https://flash---art.com/article/felix-gonzalez-torres/>
- Romero Labanda, C. (2019). *Variaciones en torno a un motivo insistente. El montículo en el arte del último medio siglo* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de las Artes]. Repositorio Institucional UNA.
- Rosen, A. (1997). "Untitled" (Neverending Portrait). En D. Elger (Ed.), *Félix González-Torres: Catalogue raisonné* (pp. 44–59). Hatje Cantz Verlag.
- Spector, N. (1995). *Felix Gonzalez-Torres, Untitled (Public Opinion)*, 1991. Variable Media Network. https://variablemedia.net/pdf/Untitled_public_opinion.pdf
- Vicario, N. (2022). Rules that break other rules: Felix Gonzalez-Torres's "candy works" and the logic of neoliberalism. *Burlington Contemporary*, (7). <https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/rules-that-break-other-rules-felix-gonzalez-torress-candy-works-and-the-logic-of-neoliberalism>

BIO



 **Claudia Romero Labanda** es candidata a Doctora en el Programa de Producción e Investigación en Artes por la Universitat Politècnica de València. Magíster en Crítica de Artes por la Universidad Nacional de las Artes (UNA, Argentina, 2019), donde obtuvo la máxima calificación en la defensa de su tesis. Cuenta con una Especialización en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF, Argentina, 2021) y fue beneficiaria de la “Beca de Excelencia” de SENESCYT (Ecuador, 2014).

Ha desempeñado docencia en la Universidad Estatal de Milagro (UNEMI, Ecuador), impartiendo asignaturas vinculadas al arte, la estética y la imagen. Es autora de artículos académicos como: *La forma montículo: Entre el gesto artístico y la lógica natural* (2026) *El montículo como forma intertextual. De la pintura moderna a las prácticas contemporáneas*. (2026), *Reinstalación y reedición de Grass Grows* (2021) y coautora de *Miradas éticas y estéticas de la publicidad y el consumo: Cindy Sherman* (2021), y ha presentado ponencias en eventos como las Jornadas de Comunicación y Culturas Digitales (2019) y el 1er Congreso Académico de Publicidad del Ecuador (2018).

Sus líneas de investigación incluyen escultura expandida, arte conceptual y los procesos de archivo y memoria en las prácticas contemporáneas. Combina su labor académica con más de una década de experiencia profesional en diseño editorial y comunicación visual. Contacto: claudia.rom.lab@gmail.com