



Semiótica General

UNL

FHUC

Profesorado / Licenciatura en Letras
Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral

Julia Kristeva

Julia Kristeva nació en Bulgaria en 1941. En 1965 se trasladó a Francia, en donde asistió a uno de los cursos de Roland Barthes. Kristeva formaba parte del grupo de la revista *Tel Quel*, revista que reunía a especialistas e intelectuales de varios campos de investigación y en donde se retomaban los conceptos de Saussure acerca de la semiología. En 1967 Kristeva publicó una reseña en la revista *Critique* en donde presentó las teorías de Mijail Bajtín y recuperó los conceptos de *polifonía* y *dialogismo*.



ÍNDICE

1. [Transversalidades](#)
2. [Ferdinand De Saussure](#)
3. [Charles S. Peirce](#)
4. [Roland Barthes](#)
5. [Julia Kristeva](#)
6. [Iuri Lotman](#)
7. [Algirdas Greimas](#)
8. [Eliseo Verón](#)
9. [Umberto Eco](#)



Mijail Bajtín

En “La semiótica, ciencia crítica y/o crítica de la ciencia” (de *Semiótica 1*) Kristeva comenta que gracias a la lengua podemos conocer los tipos de prácticas, entre ellas la científica, que necesita de la lengua para ser comprendida y desarrollada. Concluye que si se puede estudiar la lengua se puede estudiar entonces el discurso científico soportado en ella. Kristeva propone además organizar a la Semiótica no sólo como una ciencia, sino como una disciplina transversal a todas las demás disciplinas. Para ello indica que es necesario estandarizar las terminologías y apropiarse de categorías de otras

configuraciones científicas, especialmente la matemática y la gramática generativa.

También afirma que es importante revisar la intelección del texto teniendo en cuenta a Marx y su concepto de *productividad*, a los efectos de observar al texto no como un producto sino en su proceso de *producción*. También retoma la idea de Freud respecto de la producción sin destino comunicativo, tal como ocurre en el sueño.

Julia Kristeva y Roland Barthes colaboran con la construcción de la llamada línea de la Semiótica de la Significación. En este marco, no importa tanto la comunicación como la producción del sentido, lo que implica revisar el supuesto del texto como producción (no necesariamente representativo).

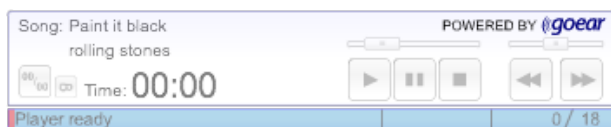
En "Para una semiológica de los paragramas" (también de *Semiología 1*) Kristeva retoma el concepto de *paragrama* de Ferdinand de Saussure (en el cual se discute la linealidad del significante) y trabaja sobre la tesis de superficies significantes. En éstas, el texto se puede leer en múltiples sentidos, proponiendo entonces pensar al texto (y al lenguaje poético) como un paragrama, como una superficie textual donde se inscriben múltiples discursividades. También asegura que el texto no tiene individualidad sino que es por definición intertextual. Esto implica que la naturaleza composicional, la ontología del texto, es plural.

En la clase dedicada a abordar los postulados de esta autora retomamos ejemplos del campo de la producción musical y teatral-musical. Los casos analizados parten del supuesto de que la música se define por su forma y que es en el nivel formal donde centraremos nuestras hipótesis.

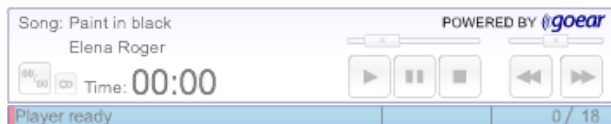
Ejemplos trabajados en clase

1. La protesta formalizada

Entre varios ejemplos musicales, trabajamos con "Paint it Black" de The Rolling Stones y la versión de Elena Roger (del álbum *Vientos del Sur*).



POWERED BY 

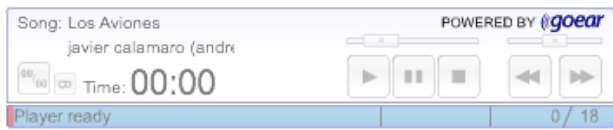



POWERED BY 

La versión de The Rolling Stones (de contenido cuasi-existencialista) semiotiza la intransigencia social de ciertos eventos políticos materializados en textos que circulaban en la época (Guerra de Vietnam, posturas del discurso del arte sobre el lugar del sujeto en la sociedad). Más allá del contenido y de los temas que aborda, nos interesa reparar en el sistema de textos musicales que el rock ofrece, en una forma y una lógica de tratamiento de estos contenidos desde la denuncia. La versión de Elena Roger, en cambio, reconfigura la forma del texto al modificar los instrumentos y los ritmos, valiéndose del sistema del folklore argentino. De esta manera el segundo texto (que interpreta Elena Roger) semiotiza la misma denuncia pero alterando la forma y por ende tramando otros textos (que remiten a otro contexto). Esta lógica es reconocida en el resto de los temas del sistema (materializado en el disco completo de Roger, *Vientos del sur*), el cual problematiza, desde la forma, la configuración de lo "nacional" a partir de la apropiación y cruce de múltiples configuraciones textuales en cada canción versionada.

Otro de los textos analizados fue "Los aviones" versionado por Javier Calamaro. En él vimos cómo se trama la música de "Alfonsina y el mar",

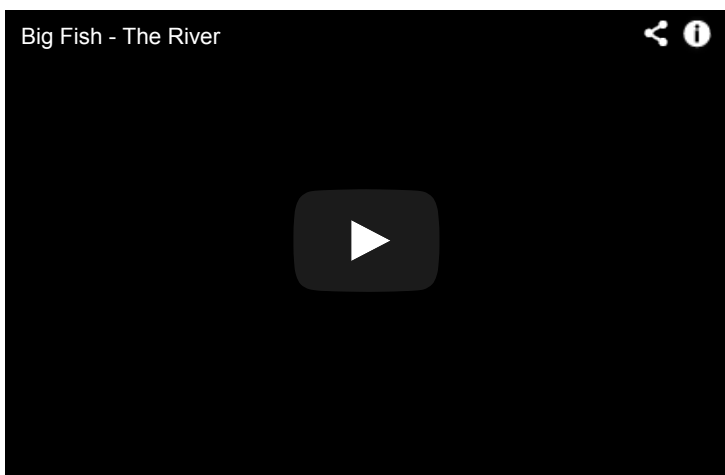
sumando al primer tema la carga semántica del segundo, sin desarrollar la letra, sino suponiéndola. Es así como al contenido de uno se trama el contenido del otro, y se complejiza el sentido a partir de la referencia formal de la banda sonora.



POWERED BY 

2. Las formas de la trascendencia

Otro ejemplo referido en clases fue el final de *Big Fish*.



Big Fish (Tim Burton. EEUU, 2003)

Más allá de lo que se relata (la muerte de un sujeto) lo que nos interesa analizar es el modo en que se narra: estamos frente al anuncio de la desaparición de un texto, reponiendo elementos de un sistema (en este caso el mismo film) y reproduciendo una actividad constante en ese mismo texto: la construcción de una "realidad" a partir de su "ficcionalización". Este sujeto delega la capacidad de narrar a otro sujeto, y a través de un ritual pasa de ser un sujeto que enuncia a un sujeto enunciado. De esta manera, se resignifica la muerte, que vuelve no un hecho sino un proceso (donde todos los hechos se inscriben en procesos mayores de transformación). La escena aquí citada es un fragmento de acceso gratuito, recomendamos ver el film completo y ampliar esta escena con las siguientes (el segundo rito del entierro y el final del film) donde se tematiza esta transformación de un sujeto de enunciación que pasa a ser un enunciado en sí mismo. La forma del texto nos es conocida: la muerte de *El Quijote* ([Capítulo LXXIII de la Segunda Parte](#)) observa el mismo proceso de construcción de sentido:

"Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecados, y no me pesa sino que este

desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean luz del alma (...) Y, volviéndose a Sancho, le dijo:—Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo. (...)

—¡Ay! —respondió Sancho llorando—. No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron; cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy ser vencedor mañana."

De esta manera observamos que el film recurre a este mecanismo de la novela de Cervantes para algo específico, esto es, explicitar un fenómeno donde el hombre se reconoce como signo, donde no posee una entidad en sí misma fuera de un sistema de significación textual.

3. Ritos y cuerpos

En otras ediciones de la asignatura trabajamos con una secuencia de la serie norteamericana *Glee* (temporada 1, episodio 4: los jugadores de football interrumpen el juego y bailan una canción de Beyonce para distraer a sus oponentes). En ese texto observábamos cómo se encuentran tramados la coreografía de una canción de una cantante pop (Beyonce), el ritual de ofensa (All Black, que a su vez resignifica un rito bélico ancestral) y sus vinculaciones formales con una coreografía de una comedia musical (*Sweet Charity* de Bob Fosse). Veíamos cómo esta película se remite a otro film, "Le notti di Cabiria" de Federico Fellini, donde se da, además de una remisión temática, un ajuste formal sobre los roles de lo masculino y femenino, donde lo coreográfico cumple una función significativa. Estas marcas formales fueron retomadas, por ejemplo, en reiteradas puestas en escena de recitales de música pop (por ejemplo "Locomotion" de Kylie Minogue) donde se observa la recurrencia de procesos de resignificación de los roles de lo masculino y lo femenino. Todas estas configuraciones formales del cuerpo están finalmente tramados en la escena de *Glee*, y pueden ser recorridos no desde lo temático, sino desde los modos en que se disponen los fragmentos de textos. El caso particular de la serie norteamericana es un ejemplo obvio, dado que la marca constitutiva de este producto televisivo es la remisión a otros textos presentes en la cultura, pero no a cualquiera, sino a textos de circulación masiva como la música pop contemporánea y a casos paradigmáticos de la comedia musical, cuyo reconocimiento (y consumo) es próximo y de remisión casi inmediata en el sistema de textos disponibles.

El problema del concepto de intertextualidad es que demanda no sólo

reconocer las partes de un texto presentes en otro (porque por definición todo texto es intertextual y el reconocimiento es una parte básica en la investigación) sino explicar el “cómo”, “por qué” y el “para qué” un aspecto de un texto es semiotizado en otro texto. Este mismo concepto plantea el problema de la originalidad: si todo texto es cruce de otros: ¿qué es original?, ¿cómo deberíamos entender la originalidad?

Bibliografía

- Kristeva, Julia (1968): “La Semiótica, ciencia crítica o crítica de la ciencia”, (1966a) “La palabra, el diálogo y la novela”, (1966b) “Para una semiología de los paragramas” y (1968) “El texto cerrado” en *Semiótica I. Fundamentos*. Madrid, 1981.
- Eco, Umberto (1987): “Lo posmoderno, la ironía, lo ameno” en *Apostillas a El nombre de la rosa*. Lumen / De la Flor. Buenos Aires, 1987.
- Jitrik, Noe (1993): “Rehabilitación de la parodia” en Ferro, Roberto (comp.) *La parodia en la literatura latinoamericana*. Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA. Buenos Aires, 1993.
- Calabrese, Omar (1993): “La intertextualidad en pintura. Una lectura de los Embajadores de Holbein” en *Cómo se lee una obra de arte*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1993.

[Entrada más reciente](#)

[Página principal](#)

[Entrada antigua](#)

Los textos citados en este espacio responden a lo dispuesto por la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual, indicando su fuente y siendo referidos en el marco de una propuesta de enseñanza.

Semiótica General | Facultad de Humanidades y Ciencias | Universidad Nacional del Litoral. Plantilla Picture Window.
Imágenes de plantillas de Josh Peterson. Con la tecnología de Blogger.