

## 2. CONFERENCIA

### SEMIÓTICA: SIGNO Y SIGNIFICADO

Señores y Señoras,  
La conferencia de hoy trata del estudio de los signos, o semiótica (del griego *sema/ semeion* = signo).

# 1. INTERPRETACIÓN DE SIGNOS

Umberto Eco (1932 - 2016) fue un autor italiano superventas, polímata, polemista y ensayista, teórico de los medios de comunicación y la cultura, bibliómano y uno de los más importantes semiólogos.



Fig. 2.01: Umberto Eco (1932 – 2016) <sup>1</sup>

Partiendo de la antigua metáfora "el mundo es un libro cuyo texto nos es dado para que lo leamos", Eco nos ofrece una ilustrativa introducción al arte de interpretar los signos en las primeras páginas de su novela *El nombre de la rosa*, que me gustaría citar para comenzar esta conferencia:

El narrador en primera persona, el novicio Adson de Melk, cuenta cómo, en su juventud, él y su maestro, Guillermo de Baskerville, suben por el empinado camino que conduce a la abadía donde transcurre la novela. Guillermo se detiene un momento en un recodo arbolado del camino para examinar detenidamente una huella en la nieve y unas cuantas ramas dobladas. Luego, cuando aparece un grupo de monjes agitados, explica a su jefe que "Brunellus, el caballo favorito del abad" se ha escapado y describe cómo es el caballo y dónde encontrarlo. Una vez que los monjes se han dado a la fuga, se desarrolla el siguiente diálogo entre alumno y maestro:

"Y ahora dime, ¿cómo te las arreglaste para saberlo?"

Mi buen Adson, durante todo nuestro viaje te he estado enseñando a reconocer la evidencia a través de la cual el mundo nos habla como un gran libro. Casi me da vergüenza repetirte lo que deberías saber. En la encrucijada, sobre la nieve aún fresca, destacaban muy nítidamente las huellas de los cascos de un caballo, que se dirigían hacia el camino de nuestra izquierda. Bien espaciadas, aquellas marcas decían que el casco era pequeño y redondo, y el galope bastante regular, y así deduje la naturaleza del caballo, y el hecho de que no corría alocadamente como un animal enloquecido. En el punto donde los pinos formaban un techo natural, algunas ramitas habían sido arrancadas recientemente a una altura de metro y medio. Uno de los arbustos de zarzamoras donde el animal debió de girar

<sup>1</sup> „File: Italiaanse schrijver Umberto Eco, portret.jpg“ by Bogaerts, Rob / Anefo is marked with CC0 1.0

para tomar el camino de su derecha, moviendo con orgullo su hermosa cola, aún conservaba entre sus zarzas algunas largas crines negras. ...

Sí -dije-, pero ¿y la cabeza pequeña, las orejas puntiagudas, los ojos grandes...?"

'No estoy seguro de que tenga esas características, pero sin duda los monjes creen firmemente que sí. Como dijo Isidoro de Sevilla, la belleza de un caballo requiere 'que la cabeza sea pequeña, .. orejas cortas y puntiagudas, ojos grandes, fosas nasales acampanadas, cuello erguido, crines y cola espesas.'

'Está bien -dije-, pero ¿por qué Brunellus?'

'Que el Espíritu Santo agudice tu mente, hijo", exclamó mi maestro. ¿Qué otro nombre podría tener? Porque incluso el gran Buridan, que está a punto de ser rector en París, cuando quiere utilizar un caballo en uno de sus ejemplos lógicos, siempre lo llama Brunellus" (Eco 1983, pp.26-27).

*Eco ilustra aquí los distintos contextos en los que pueden aparecer los signos, ya sea en forma de signos naturales (las ramas dobladas como indicación del tamaño del caballo) o como signos artificiales creados por el ser humano, por ejemplo, para expresar una idea determinada (el nombre del caballo que pretende indicar su naturaleza noble).*

En su libro *Il Segno* (El signo) (1973), Eco define los signos como "algo que representa algo diferente para alguien", es decir, algo que tiene un significado para el receptor del signo. A continuación propone una clasificación diferenciada en signos naturales y artificiales.

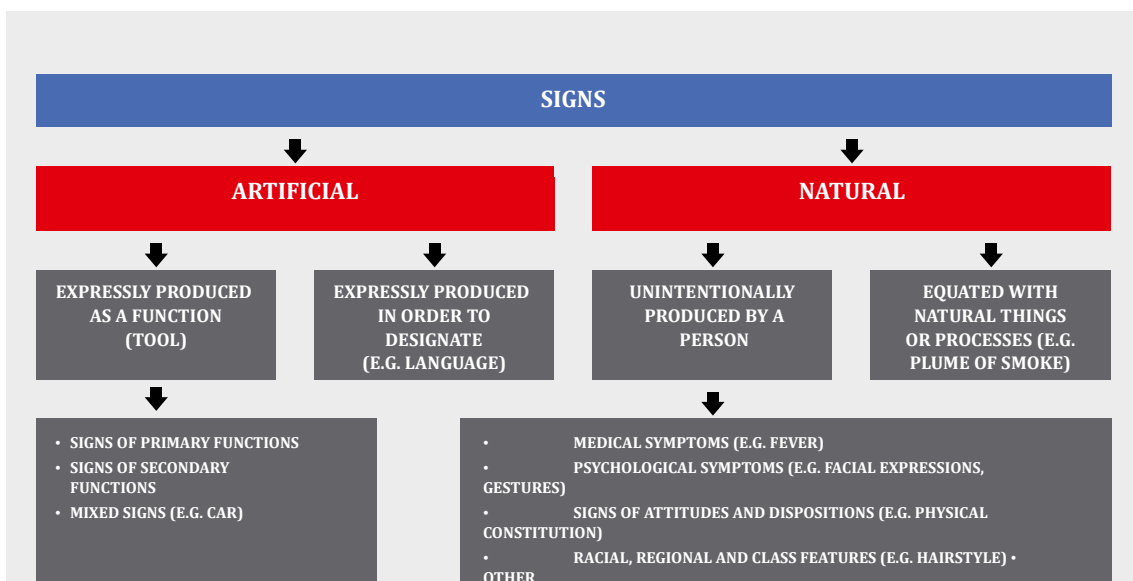


Fig. 2.02: Clasificación de signos (modificado despues Eco 1973, p. 44)

Especialmente importantes para la comunicación humana y, por tanto, también para el análisis cualitativo de datos son los signos que se producen expresamente con el fin de designar, es decir, para indicar algo, como el lenguaje escrito y hablado, las imágenes o las representaciones artísticas. Un segundo grupo son los signos como las expresiones faciales y la calidad vocal que los seres humanos producen involuntariamente. Un tercer grupo son las herramientas, en el sentido más amplio, y también el entorno construido, incluida la arquitectura. Las herramientas no sólo poseen su función utilitaria como instrumento (martillar con un martillo, entrar por una puerta, vivir en una casa), sino también una función de signo. Así, la función de signo primaria de la puerta es mostrarme dónde está la entrada a la casa; su decoración como portal majestuoso constituye su función de signo secundaria, por la que indica el estatus social del propietario o la importancia de un edificio público.

## 2. LA SERENDIPIA Y EL MÉTODO MORELLI

En 1983, el historiador y teórico cultural italiano Carlo Ginzburg (\*1939) escribió una ingeniosa historia cultural y científica del uso de los signos que parece una novela policíaca bajo el título *Clues: Raíces de un paradigma probatorio* (Ginzburg 1988).

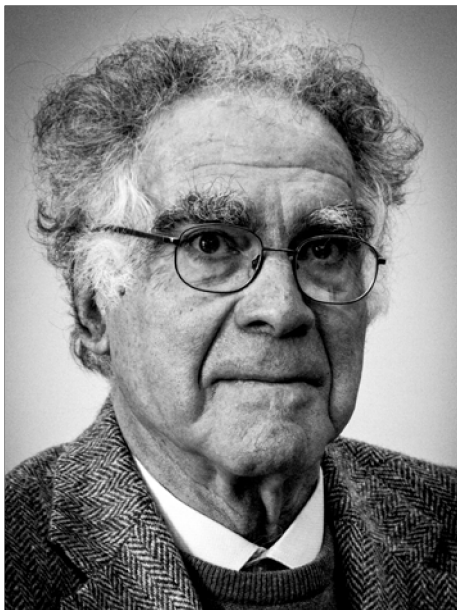


Fig. 2.03: Carlo Ginzburg (b. 1939)<sup>2</sup>

En este artículo, contrasta la concepción cuantitativa de la ciencia que se remonta a Galileo y Descartes con la búsqueda mucho más antigua del conocimiento basada en pistas, rastros, indicadores o señales. Ginzburg ve los inicios de esta búsqueda en "el cazador agazapado en el barro, buscando rastros de su presa". Ginzburg demuestra que, a diferencia del método experimental que se basa en la reproducibilidad, el paradigma de los indicadores produce un conocimiento de lo individual y lo único.

Aquí es fundamental la conclusión de la causa subyacente (fuego) a partir de un efecto (humo) y del todo a partir de detalles a menudo aparentemente insignificantes. En la conferencia 5 volveré sobre este método de conclusión llamado abducción, la única conclusión lógica que conduce a nuevos descubrimientos.

*Ginzburg nos muestra que la historia de Umberto Eco sobre el caballo Brunellus aparece como motivo antiguo en un cuento de hadas muy extendido entre los kirguises, los tártaros, los hebreos y los turcos, en el que tres hermanos son capaces de describir a un tribunal un camello robado -o un caballo, en otra versión- basándose en multitud de rastros con tanta exactitud como si lo hubieran visto ellos mismos.*

*Esta historia se amplió en una colección de novelas en Persia y apareció por primera vez en italiano en el siglo XVI con el título *Los tres príncipes de Serendip*. El escritor inglés Horace Walpole (1717 - 1779), inventor de la novela gótica, retomó la historia y acuñó el neologismo *Serendipity* para "descubrimientos hechos por accidentes y sagacidad". Hoy en día, la serendipia es una fuente habitual de descubrimientos en sociología y recuperación de datos. La serendipia es también uno de los conceptos favoritos de Thomas Muhr y jugó un papel importante en el desarrollo de ATLAS.ti.*

Para Ginzburg resulta especialmente interesante el llamado método Morelli, que se remonta al médico e historiador del arte italiano Giovanni Morelli (1816-1891). En la década de 1880, bajo el seudónimo de Ivan Lermolieff, Morelli introdujo una sorprendente innovación en la diferenciación entre originales y copias dentro de la historia del arte.

<sup>2</sup> Foto por Claude Truong-Ngoc / Wikimedia Commons - cc-by-sa-3.0 ([claudetruongngoc@gmail.com](mailto:claudetruongngoc@gmail.com))

Según esta innovación, a la hora de atribuir un cuadro a un artista, las partes de una imagen que han sido cuidadosamente ejecutadas, como los rostros, son mucho menos instructivas que sus trivialidades aparentes, como la forma de las uñas de manos y pies, o los lóbulos de las orejas.

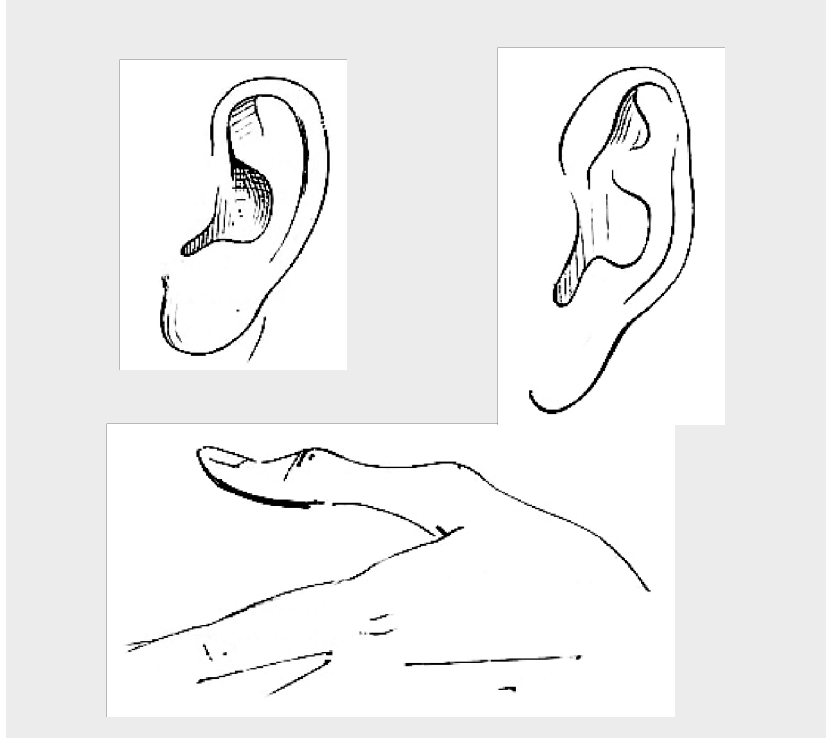


Fig. 2.04: Detalles sobre la atribución de cuadros (de: Ivan Lermolieff 1880) <sup>2</sup>

Sólo en la Pinacoteca de los Maestros Antiguos de Dresde, 46 cuadros tuvieron que ser reatribuidos a diferentes pintores tras las publicaciones de Morelli. El ejemplo más famoso es Venus dormida, una de las pocas obras originales del pintor renacentista Giorgione que hasta entonces se creía copia de una obra de Tiziano.



Fig. 2.05: Giorgione (1478 – 1510) „Sleeping Venus“ (Old Masters Picture Gallery, Dresden) <sup>3</sup>

<sup>2</sup> <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/morelli1880/0001> (p. 104)

<sup>3</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgione\\_-\\_Sleeping\\_Venus\\_-\\_Google\\_Art\\_Project\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg)

La observación de los detalles más pequeños, aparentemente sin importancia, también es importante en las investigaciones criminales y en la época de Morelli se utilizaba como herramienta de suspense en las novelas policíacas de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, y el maestro detective Sherlock Holmes, de Conan Doyle, también se interesaba por la forma de los lóbulos de las orejas para resolver un caso de asesinato.



Fig. 2.06: El divan de Sigmund Freud – al fondo, su colección de arte <sup>4</sup>

Me gustaría tomar un famoso escrito de Sigmund Freud (1856 - 1939) para darles una idea de cómo interpretar una obra de arte. Freud se interesó inicialmente por el método Morelli como coleccionista de arte. En su estudio El Moisés de Miguel Ángel (1969, p. 207), publicado en 1914, escribe:

„ Me parece que el método de investigación [de Morelli] está estrechamente relacionado con la técnica del psicoanálisis. También éste acostumbra a adivinar cosas secretas y ocultas a partir de rasgos despreciados o inadvertidos, del montón de basura, por así decirlo, de nuestras observaciones."

*Freud utiliza el método Morelli para explorar la condición psicológica expresada por Miguel Ángel en su escultura de Moisés. En una meticulosa descripción de la mano izquierda de Moisés que se introduce en las espesas hebras de su barba, escribe:*

"[El] hecho es que la presión del dedo índice derecho afecta principalmente a los mechones de pelo del lado izquierdo; y que esta sujeción oblicua impide que la barba acompañe el giro de la cabeza y los ojos hacia la izquierda. Ahora podemos preguntarnos qué significa esta

<sup>4</sup> Study with the couch, Freud Museum London, 18M0138.jpg – CC-BY-SA-4.0 (Self-published work)



**Fig. 2.07:** The Moses of Michelangelo (1475 - 1564) <sup>5</sup>

disposición y a qué motivos debe su existencia" (Freud 1969, p. 209). A partir de éste y otros signos "morellianos", Freud explora las presuntas secuencias de movimientos que precedieron al momento en el tiempo que ha sido congelado por Miguel Ángel: convulsionado por el clamor de los israelitas que danzan en torno al Becerro de Oro, con un puño de hierro clavado en la barba, al mismo tiempo revierte el impulso de la convulsión y retira precipitadamente la mano para salvar las Tablas que amenazan con escapársele de las manos. Así, para Freud, el Moisés de Miguel Ángel -a diferencia del Moisés bíblico- se convierte en "una expresión concreta del logro mental más elevado que es posible en un hombre, el de luchar con éxito contra una pasión interior en aras de una causa, a la que se ha consagrado" (Freud 1969, p. 217).

En su monumental obra *Michelangelo*, publicada en 2021, el historiador del arte y teórico pictórico berlinés Horst Bredekamp (nacido en 1947) rechaza la razón de la agitación interior de Moisés que suponían Freud y sus contemporáneos: El descubrimiento de la adoración del Becerro de Oro es incompatible con la posición sentada de Moisés. (Moisés rompió las primeras tablas tras este descubrimiento). Los cuernos de Moisés -en realidad rayos de luz que se tradujeron erróneamente como "cuernos"- se refieren claramente al momento posterior a recibir las tablas por segunda vez, sirviendo la túnica de la rodilla derecha de Moisés para ocultar los rayos tan formidables para el pueblo. Bredekamp supone que Miguel Ángel está representando el momento en que Moisés se entera por Dios de que él mismo ya no podrá entrar en la Tierra Prometida que tiene delante, pues morirá antes. Bredekamp resume su interpretación:

"[La ira de Moisés] no tiene que ver con la caída de los israelitas, sino con la conmoción de ese momento en que se proclama su muerte. Esta figura de mármol, que era vista como la imagen definitiva del poder, la ira y el patriarcado, es más bien la negación de todo lo que los siglos XIX y XX veían en ella". (Bredekamp, p. 305)

A pesar del evidente error de interpretación, Bredekamp califica la descripción de Freud del movimiento de los dedos y los mechones de pelo de Moisés de "cumbre de la lengua alemana". El "análisis de Freud del movimiento interior psicológico y físico de Moisés ha modelado ineluctablemente la imagen de esta figura de mármol". (Bredekamp 2021, pp. 300 y 302). Se trata aquí de una lección sobre las posibilidades de error en la interpretación de los signos al interpretar la experiencia interior. Aparentemente, Freud interpretó de manera ingeniosa la supuesta experiencia interior de Moisés analizando cuidadosamente su despliegue exterior, y sin embargo cometió un grave error porque juzgó mal el contexto. Sin embargo, Freud y Bredekamp sí coinciden en su interpretación de que Moisés no está expresando ira, sino autocontrol o devoción a la voluntad de Dios.

<sup>5</sup> Moses by Michelangelo JBU140.jpg. Creative Commons (CC BY 3.0)

Quisiera concluir esta breve incursión en la crítica de arte con una mirada al arte moderno. En los años 60, Umberto Eco acuñó el término Obra Abierta (Eco 1973), un concepto que tuvo una enorme influencia en el arte. Con ello dotó a la interpretación del arte de una perspectiva dialógica, según la cual la obra de arte sólo se completa con el interpretante. Para Eco, cada obra de arte tiene varias capas y es ambigua, por lo que muestra cierta apertura. Además, en el Arte Moderno, los artistas se esfuerzan conscientemente por lograr esa apertura:

"En otras palabras, el [artista] ofrece al intérprete [...] una obra que debe completar. No sabe exactamente cómo concluirá su obra, pero es consciente de que, una vez terminada, la obra en cuestión seguirá siendo suya. No será una obra diferente y, al final del diálogo interpretativo, se habrá organizado una forma que es su forma, aunque haya sido ensamblada [...] de una manera particular que él no podía prever". (Eco 1973, p. 55).

Me parece importante tener en cuenta el concepto de Obra Abierta también en el análisis cualitativo de datos, siempre que no se trate de una representación de circunstancias fácticas, sino de obras de arte moderno, con el arte incluyendo siempre también el arte trivial, la publicidad y los medios de comunicación de masas en opinión del teórico Eco. Tal consideración exige que los distintos tipos de lectura realizados por los más diversos intérpretes se juxtapongan como iguales en la interpretación de textos y multimedia.

## 3. COMUNICACIÓN TÉCNICA Y HUMANA

¿Cuál es la relación entre un signo y su mensaje? La teoría de la información ofrece una respuesta sencilla: el signo (señal) se asigna a la información que debe transmitir a través de su codificación. La codificación es una especie de manual de instrucciones para llegar del signo al mensaje. En el contexto de las telecomunicaciones, se trata también de la transferencia de información en la comunicación humana, que pasa de la codificación, a través del locutor y el canal de transmisión, al oyente y su descodificación (véase la Fig. 02.08).

Sin embargo, la comunicación lingüística es mucho más compleja. Debido a la complejidad del lenguaje y a las diferencias en la socialización del hablante y el oyente, las reglas de codificación y descodificación sólo coinciden parcialmente para el hablante y el oyente. También existen particularidades en los elementos no lingüísticos, tanto conscientes como inconscientes, de las expresiones faciales y los gestos, en la contextualidad, es decir, la inserción de la comunicación lingüística en la situación de habla, en el contexto social, y en la dependencia del lenguaje de las normas sociales. Otra particularidad es la distinción entre la denotación (la función de signo) y la connotación (el campo de

significado asociado) de las expresiones lingüísticas.

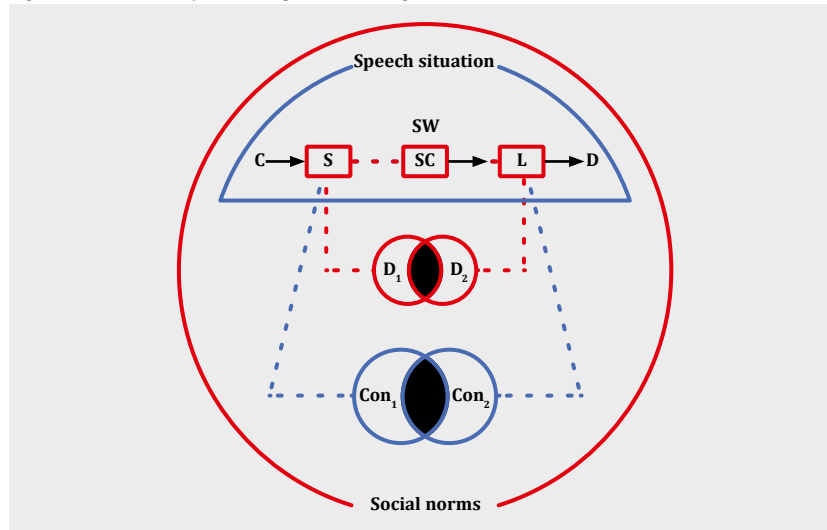


Fig. 2.08: Comunicación lingüística (modificado según Herrlitz 1973).

<b>C = Coding</b>	<b>S = Speaker</b>	<b>D<sub>1</sub>   D<sub>2</sub> = Denotation</b>
<b>SW = Sound wave</b>	<b>SC = Soundchain</b>	<b>Con<sub>1</sub>   Con<sub>2</sub> = Connotation</b>
<b>D = Decoding</b>	<b>H = Hearer</b>	

## 4. SEMIOSIS

La conexión entre signo y significado, tema de la semántica, es igual de central para la semiótica y las ciencias sociales. ¿Cómo se convierte en signo un objeto físico cualquiera (por ejemplo, una rama doblada, una sucesión de ondas sonoras o la tinta de una impresora sobre un trozo de papel)?

La respuesta de Eco ya la conocemos:

*Un objeto físico (por ejemplo, un sonido o una letra) se convierte en signo en la medida en que representa otra cosa (el significado) para alguien (el intérprete).*

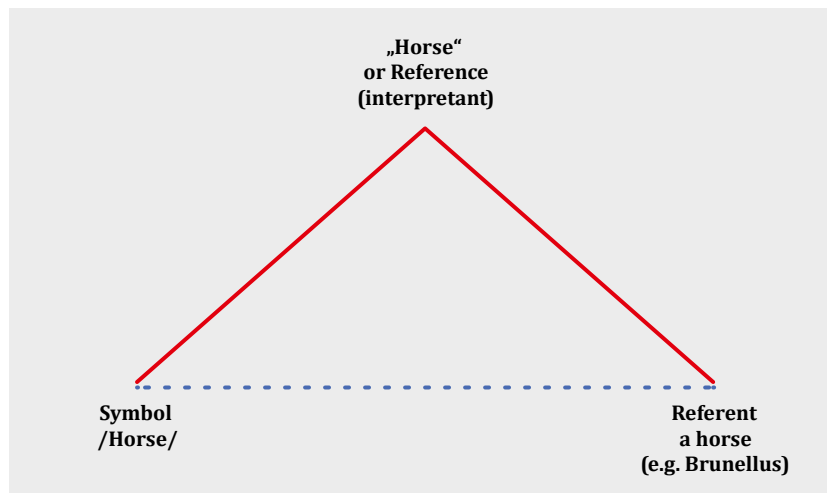
Analicemos más detenidamente el proceso de significación (semiosis). La percepción misma de un fenómeno físico como significante de "algo" se produce sobre la base del conocimiento experiencial del intérprete sobre el mundo de la vida. (Ejemplo: Una columna de humo significa en un caso "fuego", por ejemplo, un incendio forestal, pero en otro contexto señala la "elección papal" - blanca o negra). La interpretación del signo como "otra cosa" es un acto creativo de búsqueda de significado, para el que tienen sentido el contexto del signo y el conocimiento experiencial del intérprete. Sin embargo, toda interpretación es siempre temporal, y nuevos puntos de vista pueden hacer necesaria su revisión. El proceso de interpretación potencialmente interminable se indica con el término círculo hermenéutico que conocimos en la Lección 1 (Fig. 01.12).

La búsqueda de la conexión entre signo y significado oculta un problema epistemológico. El punto de vista adoptado por el realismo ingenuo, según el cual los signos corresponden a los objetos que significan, es por tanto insostenible por el simple hecho de que hay muchos



signos cuyo significado no se refiere a ningún objeto. Por ejemplo, supongamos que queremos buscar el significado de la palabra caballo (la secuencia hablada de sonidos o la secuencia escrita de letras /caballo/). ¿Nos referimos a un caballo concreto, por ejemplo Brunellus? ¿Incluimos a todos los caballos? ¿Y las fotos o dibujos de la Edad de Piedra? ¿Y Pegaso, el caballo alado de las leyendas antiguas? ¿En qué sentido hablamos del automóvil como el "caballo de la era técnica"?

*El triángulo semiótico (o triángulo de referencia) ilustra la compleja relación entre signo y significado:*



**Fig. 2.09:** Triángulo semiótico (modificado después Eco 1977).

*El símbolo (o signo) /caballo/ no sólo representa un objeto o referente, es decir, un caballo concreto (por ejemplo, Brunellus). El legendario caballo Pegaso, por ejemplo, nunca existió como objeto. Más bien, el signo /caballo/ asigna la referencia (pensamiento o idea) del "ser caballo" a una clase abierta de referentes diferentes: caballos vivos, muertos, dibujados, fotografiados, imaginados, incluso personas ("Un hombre llamado caballo").*

*Mientras que el signo y el referente (objeto) están claramente definidos sin ambigüedad en el triángulo semiótico, el estatus del referente sigue siendo objeto de debate en la filosofía y las ciencias sociales actuales:*

- Según el punto de vista adoptado por el conductismo, un referente corresponde a una tendencia a reaccionar ante una clase de referentes (objetos) con el signo que se les asigna. (Un ejemplo de la clase "caballo" desencadena el signo /caballo/).
- Según el mentalismo (del latín mens = mente), la referencia es un concepto o idea inobservable (el "caballo ideal" o la idea del caballo) en la conciencia de las personas.

*Umberto Eco rechaza ambos puntos de vista. Para él, el referente "caballo" es en sí mismo otro signo. La función de este signo es interpretar tanto el signo /caballo/ como diversos referentes, es decir, caballos concretos y metafóricos que también podrían llamarse /caballo/. Por tanto, el referente también se denomina interpretante. El interpretante de un signo tiene la característica de traducir el signo en otra "expresión-sustancia".*

Así, la imagen de un caballo puede servir como interpretante del signo lingüístico /caballo/, o a la inversa, la palabra o leyenda /caballo/ puede funcionar como interpretante de una imagen (como en una exposición de arte). El hecho de que el interpretante se realice como un concepto en la mente o como un signo físico perceptible no desempeña ningún papel fundamental en el proceso de significación. Cada interpretante interpreta un signo y también se deja interpretar por otro signo. Las referencias no son "ideas" predeterminadas, sino que están entrelazadas con otras referencias, a través de las cuales pueden interpretarse en un proceso teóricamente interminable (semiosis ilimitada). Son nodos de una red de signos que se definen mutuamente. Eco denomina a esta red un sistema de sistemas de signos, su definición de cultura.

Esta visión de la cultura es compartida por el etnólogo Clifford Geertz (1926 - 2006). La descripción de la versión alemana de su volumen sobre Descripción Densa (1987) resume:

“Adopto un concepto semiótico de la cultura. La cultura es un sistema de símbolos comunes, con los cuales el individuo puede imponer forma y significado a su experiencia. Su discurso es tanto social como público, y tiene lugar en el patio de la casa, el mercado y la plaza del pueblo. A través de las acciones sociales observables de las personas, las formas culturales encuentran articulación: así, proporcionan información no solo sobre sí mismas, también señalan significados culturales más fundamentales. A través de su 'descripción densa', abren la posibilidad de entender la cultura. A diferencia de la 'descripción delgada', que se limita a recopilar datos, la 'descripción densa' significa elaborar las estructuras conceptuales complejas, muchas de ellas superpuestas o enredadas entre sí, permitiendo así acceder al mundo conceptual en el que viven nuestros sujetos de investigación, de modo que podamos, en algún sentido ampliado del término, conversar con ellos.”

En el análisis cualitativo de datos con ATLAS.ti, el triángulo semiótico es significativo cuando se trata de codificar citas en textos o multimedia. La codificación es un paso clave en el análisis cualitativo de datos. El intérprete (o, en el caso de la codificación automática, el programa) asigna un código o palabra clave a un pasaje de texto o pieza multimedia. El significado del código en cuestión puede ser adicionalmente definido o descrito en el comentario correspondiente al código.

El código (un término ambiguo que se define de manera diferente aquí durante la codificación a cómo se define en la teoría de la información) corresponde en el triángulo semiótico al signo (símbolo), la cita codificada (pasaje en el texto o unidad de significado en multimedia) al referente o significado. La referencia o el sentido también es un signo (o una cadena de signos) que puede equipararse con el comentario del código, ya que define o describe el sentido del código (ver Fig. 02.10).

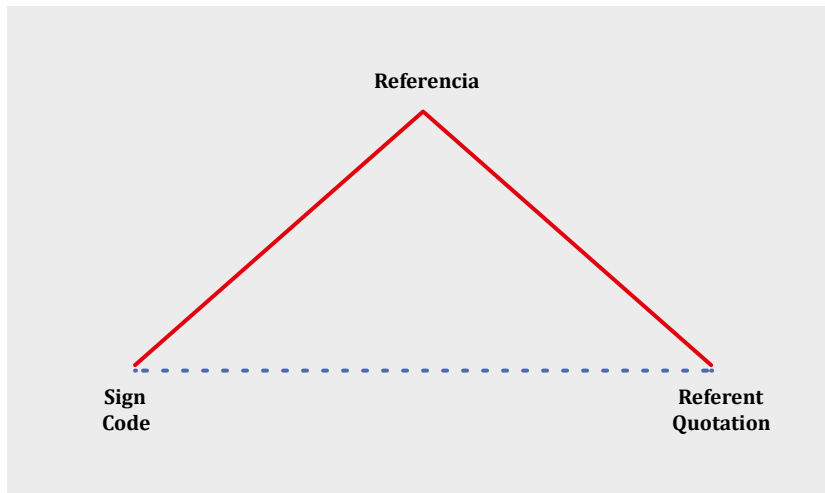


Fig. 2.10: Codificando con ATLAS.ti

La posibilidad descrita anteriormente para el signo /caballo/, en el que el signo, el referente y la referencia pueden significarse unos a otros en secuencia, se aplica de manera correspondiente a la codificación en el análisis cualitativo de datos: Cada cita individual que se asigna a un código es uno de sus posibles referentes y al mismo tiempo un signo complejo que significa este código. La referencia de un código es idéntica a su significado. En ATLAS.ti, esto debería estar descrito en su nota de código. La totalidad de todas las citas asignadas a un código refleja más estrechamente la referencia o el significado del código: todas las citas bajo un código exhiben una similitud familiar. Es decir, el significado del código está definido por el significado común de todos los pasajes del texto, al cual el código se refiere. En otras palabras: las citas asignadas a un código son ejemplos de su uso. Esto nos lleva a la teoría del uso del significado.

## 5. USAR LA TEORÍA DEL SIGNIFICADO

El concepto semiótico del lenguaje y la cultura al mismo tiempo nos da una pista sobre la importante pregunta de cómo se puede determinar o analizar inicialmente el significado de un signo - una expresión lingüística, una palabra, un término, una oración o una imagen: en última instancia, clasificándolo dentro de la red semántica de estructuras de significado en las que el signo está enredado.

Clifford Geertz, sin embargo, muestra que esto se trata menos de un análisis abstracto o teórico, que de una participación al menos virtual en la conversación o discurso de una comunidad lingüística. La conexión entre el lenguaje y el mundo solo se hace comprensible en este nivel pragmático. Entonces, ¿cómo se puede investigar el significado de una palabra, oración o imagen? El filósofo austro-británico Ludwig Wittgenstein (1889 - 1951) desarrolló una teoría del uso del significado precisamente para este propósito.

Vale la pena echar un vistazo a la vida y el recorrido académico de este genio. Así como a sus obras, también me refiero aquí a las descripciones en "Time of the Magicians" (Eilenberger 2020) que son tan emocionantes como profundas.



Fig. 2.11: Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951) <sup>6</sup>

Wittgenstein era hijo de una de las familias industriales más ricas de Europa. Después de estudiar ingeniería en la Technische Hochschule Charlottenburg (posteriormente Universidad Técnica de Berlín), estudió filosofía en Cambridge bajo la tutela del gran filósofo británico Bertrand Russell (1872-1970), coautor de los \*Principia Mathematica\*. Mientras se ofrecía como voluntario en el frente durante la Primera Guerra Mundial, terminó su primera obra importante, el \*Tractatus logico-philosophicus\* (Wittgenstein 1921), que había comenzado a escribir en 1912 y que, según su prólogo, cree que "los problemas (de la filosofía) han sido esencialmente resueltos de manera definitiva", escribiendo que "la verdad de los pensamientos comunicados aquí me parece inatacable y definitiva".

El objetivo de su análisis lógico-filosófico era diferenciar entre oraciones significativas, sin sentido y absurdas. El \*Tractatus\* está compuesto por oraciones numeradas en secuencia. La primera y la última oración se han vuelto las más famosas: "El mundo es todo lo que es el caso" y "De lo que no se puede hablar, de eso se debe guardar silencio".

En su \*Tractatus\*, Wittgenstein parte de la teoría representacional del lenguaje. Lo que es el caso son hechos atómicos, es decir, la existencia de circunstancias, que están compuestas por conexiones de cosas. Las proposiciones (oraciones) consisten en nombres para las cosas y su enlace lógico. En las proposiciones verdaderas, los nombres de las cosas exhiben los mismos enlaces lógicos que las cosas tienen en las circunstancias que les son asignadas; de lo contrario, son proposiciones falsas. Las proposiciones significativas son declaraciones sobre hechos, como las proposiciones en las ciencias naturales. Las proposiciones sin sentido son aquellas que son siempre verdaderas, independientemente de las circunstancias; son tautologías. Por otro lado, las proposiciones absurdas son aquellas cuyos nombres no corresponden a cosas, por ejemplo, declaraciones sobre lo bueno o lo malo, y todas las proposiciones en filosofía. Esto también se aplica a las proposiciones del \*Tractatus logico-philosophicus\* que concluyen con:

"mis proposiciones son aclaratorias de esta manera: quien me comprende finalmente las reconoce como sin sentido, cuando ha escalado a través de ellas, sobre ellas, por encima de ellas". Sin embargo, poco antes de esto, alude a una esfera más allá de lo expresable: "Hay, de hecho, lo inexpressable. Esto se muestra; es lo místico".

<sup>6</sup> By Clara Sjögren Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=56059352>

Los horrores de la guerra llevaron a Wittgenstein hacia el misticismo y la religión. Después de la guerra, se deshizo de toda su herencia y pasó varios años trabajando como maestro de escuela en un pueblo, viviendo en las condiciones más precarias en las montañas austriacas.

Al final de sus 20 años, regresó a la filosofía y se convirtió en el fundador de la filosofía del lenguaje ordinario. En una obra posterior, \*Investigaciones Filosóficas\* (1945), que da vuelta al \*Tractatus logico-philosophicus\*, desarrolló su teoría del uso del significado, entre otros pensamientos.

Su tesis es: "El significado de una palabra es su uso en el lenguaje".

Wittgenstein explica esto para el lenguaje humano utilizando la metáfora del juego de lenguaje:

"Pero, ¿cuántos tipos de oraciones hay? ¿Decir, afirmación, pregunta y comando? - Hay innumerables tipos: innumerables formas diferentes de uso de lo que llamamos 'símbolos', 'palabras', 'oraciones'. Y esta multiplicidad no es algo fijo, dado de una vez por todas; sino que nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, como podríamos decir, entran en existencia, y otros se vuelven obsoletos y se olvidan..."

Aquí, el término "juego de lenguaje" tiene como objetivo destacar el hecho de que el habla del lenguaje es parte de una actividad, o de una forma de vida.

Revise la multiplicidad del juego de lenguaje en los siguientes ejemplos y en otros:

- Dar órdenes y obedecerlas
- Describir la apariencia de un objeto o dar sus medidas
- Construir un objeto a partir de una descripción (un dibujo)
- Informar sobre un evento
- Especular sobre un evento
- Formular y probar una hipótesis
- Presentar los resultados de un experimento en tablas y diagramas
- Inventar una historia; y leerla
- Actuar en una obra de teatro
- Cantar estribillos
- Adivinar acertijos
- Hacer un chiste; contar un chiste
- Resolver un problema de aritmética práctica
- Traducir de un idioma a otro
- Preguntar, agradecer, maldecir, saludar, rezar.

Es interesante comparar la multiplicidad de las herramientas en el lenguaje y de las formas en que se utilizan, la multiplicidad de tipos de palabra y oración, con lo que los lógicos han dicho sobre la estructura del lenguaje. (Wittgenstein 1958, § 23)

La teoría del uso del significado tiene una importancia práctica para el análisis de datos cualitativos porque destaca, por un lado, la naturaleza de los términos lingüísticos, con su multitud de funciones, como reglas de conducta o reglas de un juego. Además, obtenemos un enfoque efectivo para determinar el significado de un término: analizamos su uso en el contexto en el que ocurre, lo que para el análisis de datos cualitativos significa: en ejemplos textuales. Aquí es de vital importancia considerar la comunidad lingüística respectiva y la (sub)cultura en la que se utiliza el término.

En el análisis de datos cualitativos, esto significa específicamente no asumir significados fijos o preconcebidos de los términos, sino investigar empíricamente cómo se usan los términos - por ejemplo, amistad, felicidad, salud y enfermedad - en los textos que se van a analizar o interpretar, y cuál es su relación con términos relacionados y diferentes.

Este principio también es utilizado por los "modelos de lenguaje grandes" en los que se basan los chatbots como ChatGPT. Aquí, el aprendizaje automático basado en inmensos corpus de texto se utiliza puramente de manera estadística para determinar el significado de palabras o frases hechas por humanos. Las respuestas aparentemente humanas de los chatbots no tienen nada que ver con la comprensión humana del texto. Por lo tanto, los lingüistas llaman a estos chatbots basados en procesos estocásticos "loros estocásticos". Básicamente, las respuestas son máquinas de plagio que funcionan estadísticamente.

Como ya hemos visto anteriormente con el uso del triángulo semiótico al codificar en ATLAS.ti, el sentido o significado de un código en un corpus de texto a analizar también se define en última instancia por su uso, específicamente por la similitud familiar de todas las citas que están conectadas con él. Al mismo tiempo, esto significa que el significado del código puede cambiar cada vez que se encuentra una nueva cita o se elimina una existente.

El uso de la inteligencia artificial en el análisis de datos cualitativos, que está adquiriendo un papel cada vez más prominente, también utiliza la teoría del uso del significado, aunque los creadores de la herramienta de aprendizaje automático no invocan explícitamente a Wittgenstein en ningún momento. Para investigar el significado de una expresión lingüística, se peina un corpus de texto adecuado en busca de ejemplos del uso de la oración o frase que se va a codificar con la ayuda de redes neuronales de aprendizaje.

Con ATLAS.ti, esto puede utilizarse como base para un análisis de sentimientos automático que investiga oraciones, o alternativamente frases, en un texto que está siendo analizado exhibiendo una connotación emocional positiva, neutral o negativa. También debe mencionarse aquí la búsqueda automatizada de conceptos. La identificación de conceptos se basa en un análisis de frases nominales similares.

## 6. MOTIVOS PARA LA DISCUSIÓN

- ¿Qué es una señal? ¿Hasta qué punto el uso de signos -y por tanto la codificación de un texto- es un doble acto creativo?
- Discutir la clasificación de los signos según Umberto Eco.
- Discutir la relación signo – referente u objeto significado – referencia utilizando el triángulo semiótico (triángulo de referencia). ¿Qué entiende Eco por “semiosis ilimitada”?
- Aplicar el triángulo semiótico a la codificación en ATLAS.ti.
- Umberto Eco y Clifford Geertz hablan de una teoría semiótica de la cultura. ¿Qué quiere decir esto?
- Describir la metáfora del juego del uso del lenguaje según Wittgenstein y la teoría del uso del significado que derivó de ella. ¿Aplicaciones prácticas?

## 7. LITERATURA

*Bredenkamp, H. (2021):* Michelangelo. Wagenbach: Berlin

*Colby, P. (1996), Ed.:* The Communication Theory Reader. Routledge: Thames, Oxfordshire

*Eco, U. (1973):* The Open Work. Harvard Univ. Press: Cambridge (Mass:) (Italian: Opera aperta 1962). [www.ere.na/block/12772108](http://www.ere.na/block/12772108)

*Eco, U. (1973):* Il Segno. Mondatori: Milano

*Eco, U. (1977):* Zeichen - Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Edition Suhrkamp: Frankfurt

*Eco, E. (1978):* A Theory of Semiotics. Indiana University Press: Bloomington (IN)

*Eco, E. (1983):* The Name of the Rose. Harcourt: Boston (MA)

*Eilenberger, W. (2020):* Time of the Magicians: Wittgenstein, Benjamin, Cassirer, Heidegger, and the Decade That Reinvented Philosophy. Penguin Books: London

*Freud, S. (1958):* The Moses of Michelangelo. Standard edition of the complete psychological works, vol. 13, p. 211-238

*Freud, S. (1969):* Der Moses des Michelangelo. Freud-Studienausgabe Bd. X. S. Fischer: Frankfurt M. (first published in Imago 1914).

*Geertz, C. (1973):* Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. Basic Books: New York

*Geertz, C. (1987):* Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Suhrkamp: Frankfurt

*Ginzburg, C. (1989):* Clues: Myths and the Historical Method. Johns Hopkins University Press: Baltimore:

*Herrlitz, W. (1973):* Aufbau eines Modells der sprachlichen Kommunikation. Funkkolleg Sprache, Bd. 1. Fischer: Frankfurt

*Lermolieff, I. (1880):* Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch. E.A. Seemann, Leipzig 1880

*Lermolieff, I. (1883):* Italian masters in German galleries: a critical essay on the Italian pictures in the galleries of Munich, Dresden. Bell and Sons: London :

*Wittgenstein, L. (1958):* Philosophical Investigations. Blackwell: Oxford, U.K. (Written 1945) <https://michaeljohnsonphilosophy.com/wp-content/uploads/2019/01/Ludwig.Wittgenstein.-.Philosophical.Investigations.pdf>

*Wittgenstein, L. (1981):* Tractatus Logico-Philosophicus German and English. Taylor & Francis,

London. <https://people.umass.edu/klement/tlp/tlp.pdf>