

# Acerca de la libertad artística y la emancipación estética en la composición musical de hoy<sup>1</sup>

Recepción: 5 de julio de 2006 Aprobación: 28 de setiembre de 2006

Gustavo Yepes Londoño\*

gyepes@eafit.edu.co

**Resumen** Este texto parte de los orígenes y evoluciones de la Música, bajo criterios diferentes en los mundos oriental y occidental; aborda luego su universalidad antropológica, no eurocéntrica, fundamentada en la presencia de prácticas musicales en todas las culturas y en la explicación físicoacústica. Se defiende la libertad del compositor para escoger o crear escalas y elegir o inventar normas sintácticas, pero considera también la receptividad por parte de los oyentes. Discute, finalmente, si la Música es un lenguaje, y concluye con un breve comentario acerca de los nacionalismos.

## Palabras clave

Mímesis, ritmo-melódica, prosodia, música instrumental, sonido fundamental, alícuotas, músicas, culturas, emancipación, libertad, arte sincrónica, sintaxis, lenguaje musical, aceptabilidad, nacionalismos.

## On Artistic Freedom And Aesthetic Emancipation In Today's Musical Composition

**Abstract** This text starts with the consideration of the origins and evolutions of Music under different lines in East and West. Then it discusses music universality from an anthropological, not a Eurocentric point of view. Universality that could be proved on a double ground: the presence of Music in all world cultures and the acoustic explanation. Later on, the text deals with the claim for the composer's artistic freedom and aesthetic emancipation in order to choose or create scales and syntaxes, taking into account the listener's receptivity. Finally, it discusses whether music is a language or not and ends with a brief comment on nationalisms.

## Key words

Mimesis, melody, prosody, instrumental music, root, harmonic series, cultures, emancipation, freedom, synchronic art, Syntax, language, acceptability, nationalisms.

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de reflexiones suscitadas al rededor del proyecto investigativo "Ejecución interpretativa de las obras para piano de Gonzalo Vidal", concluido a fines de 2005 en EAFIT.

\* Licenciado en Música de la Universidad del Valle, Master of Arts de Carnegie-Mellon University Pittsburgh, antiguo profesor titular y Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Profesor de la Universidad Eafit de Medellín desde 2001.

## Introducción

Cuando se emprendió el trabajo de investigación al rededor de la ejecución interpretativa de las obras pianísticas del compositor colombiano Gonzalo Vidal (1863–1946), surgieron preguntas de orden estético y de reinterpretación que obligaron a reflexionar sobre aspectos puros no contemplados en un tema de carácter más bien aplicado. Tales inquietudes pueden resumirse en una sola: ¿Por qué un compositor como éste escribió música en un lenguaje y estilo romántico tardío (con algunos toques de nacionalismo y hasta de impresionismo), mientras otros creadores musicales, de aquí y del resto de América y Europa, ya habían abandonado el puro tonalismo y algunos, incluso, se hallaban trasegando por los campos del experimentalismo? Una primera respuesta obvia es que sufríamos entonces de cierto aislamiento con respecto a las vanguardias musicales y aún vivíamos bajo el influjo Romántico (*todo nos llega tarde...*). Sin embargo, otros connacionales y latinoamericanos habían estudiado en Europa y componían ya entre nosotros en estilos entonces novísimos, al menos en las primeras décadas del siglo XX, y no parece lógico negar que Vidal hubiese tenido acceso a la audición de algunas de tales obras. En consecuencia, y dado que aún en Europa algunos compositores seguían transitando por los senderos tonales, podemos colegir que ellos y nuestro Vidal estaban haciendo una elección estética en ejercicio de su libertad, emancipándose de la presión que las novedades pueden y suelen conllevar y procurando ser originales por otros aspectos.

No debe olvidarse que una nueva tendencia no es, por fuerza, mejor que una anterior, pues el progreso, entendido etimológicamente como simple marcha hacia adelante en el tiempo, no tiene que entenderse como un proceso de mejoramiento siempre ascendente. Si se mira la historia de la humanidad, vemos cómo muchas novedades y modas fueron descartadas más tarde, mientras otras mostraron su validez y aportaron positivamente a los fines que pretendían servir, antes de ser transformadas en otras a su vez, en ese continuo camino dialéctico de prueba y error. Por tanto, el ser *tardío* no implica necesariamente ser retardatario o conservador, menos aún en materia artística, donde caben mayores libertades.

De tales prolegómenos nacieron las consideraciones y conclusiones que siguen:

- I. Algunos problemas básicos de la Estética de la música
  1. *Origen de Rítmica y Melódica.*
  2. *Universalidad de la Música.*
  3. *Libertad de escogencia y receptividad por los oyentes.*
  4. *¿Es la música un lenguaje?*
- II. Breve comentario sobre el Nacionalismo.  
*Conclusiones*

## I. Algunos problemas básicos de la Estética de la música

### 1. Origen de Rítmica y Melódica

Ya que la Música tiene dos componentes básicos universales, la rítmica y la melódica, atender a las posibles génesis de éstas es prioritario. La rítmica parece ser mimesis (representación, imitación) de ritmos o movimientos periódicos, ya fisiológicos (peristaltismo, pulsación cardíaca, actividad cerebral, respiración, marcha, trabajo manual de tipo mecánico, parpadeo), ya meteorológicos (vaivén de las olas, mareas, estaciones, etapas del día...). La melódica sería mimesis de sonidos naturales (viento, agua, voces silvestres...), del habla humana (alternancia de acentos, entonaciones y modulaciones del lenguaje hablado) y de fonismos no articulados, tales como risas, gemidos y otros. Ello explicaría los viejos géneros musicales universales comunes a casi todas las variadas culturas del mundo desde la prehistoria: percusiones bélicas y comunicativas, melopeas rituales y ergológicas y melodías dancísticas vocales e instrumentales. En épocas posteriores encontramos la música vocal con texto poético y la música religiosa con textos homólogos, en las que (recordemos la *musiké* griega) se refuerza la entonación de las palabras y la ritmo-métrica evoluciona desde la mera prosodia hasta la imposición métrico musical sobre el texto y, no pocas veces, contra la prosodia natural de éste.

### 2. Universalidad de la Música

Una de las preguntas reiterativas de la estética musical es sobre la universalidad de la música o, como también suele decirse, del lenguaje musical. Pero hay una pregunta previa necesaria: ¿es la música un lenguaje? Y si lo es, ¿hay un lenguaje musical privilegiado, avalado por la naturaleza? Ya examinaremos esas cuestiones. La pregunta acerca de la universalidad de la música fue respondida afirmativamente durante la Ilustración, como universalidad del lenguaje melódico-armónico tonal, dictado por la misma naturaleza mediante leyes físico matemáticas (Zarlino, Rameau), sistema necesario y perfecto, en consecuencia, al que toda música debía tender. Sin embargo, como bien anota Enrico Fubini (*Música y Lenguaje en la Estética contemporánea*), los sistemas temperados de los que se vale la música armónico-tonal funcional no se basan completamente en una escala natural; menos aún, agreguemos nosotros, el de temperamento igual que conforma la escala cromática con una serie geométrica de sonidos ascendentes, según una razón igual a la raíz duodécima de 2. Pero, por otra parte, sí puede hallarse la verdadera universalidad de la Música lejos de teorías eurocéntricas, en dos argumentos muy diferentes: 1) todas las comunidades culturales de la tierra han exhibido algún uso o cultivo de la música, 2) todos los posibles sistemas o escalas de esas diversas culturas del mundo, están compuestos por sonidos armónicos de un fundamental, cercanos o lejanos, incluidos los sonidos

temperados, como sostenía, a partir de la serie de Fourier, el finado gran profesor de Matemáticas en la Universidad Nacional de Colombia, Carlo Federici. Efectivamente, un sonido generador, por ejemplo un DO (c), activa, a la distancia de la primera octava, una escala monófona (fundamental y su octava); en la segunda, una escala bífona (C<sub>1</sub>, G<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>); en la tercera, una tetráfona (C<sub>2</sub>, E<sub>2</sub>, G<sub>2</sub>, B<sub>b-2</sub>, C<sub>3</sub>); en la cuarta, una octófona (C<sub>3</sub>, D<sub>3</sub>, E<sub>3</sub>, F<sub>+3</sub>, G<sub>3</sub>, A<sub>-3</sub>, B<sub>b3</sub>, B<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>); en la quinta, una hexadecáfona, es decir, con 16 sonidos, que abarcan los doce grados de la escala cromática más cuatro microtonales; en la sexta, una duotridecáfona, 32 sonidos, la mayoría forzosamente microtonales; luego viene una división de la octava en 64 y, enseguida, en 128 partes y así sucesivamente, en progresión geométrica, aún dentro del ámbito audible (menos de 20,000 herzios). Anecdóticamente, añadamos que algunos autores, ya desde el siglo XVIII, han respondido a Rameau que la tríada menor no puede probarse natural, porque si hubiera que explicarla por los subarmónicos, la existencia física de éstos no es demostrable. Pero, en cambio, se presenta naturalmente por estar compuesta de los armónicos correspondientes a los múltiplos 10f, 12f y 15f. Si el sonido generador fuera *do*, resultaría entonces la tríada de *mi* menor.

Por tanto, hay lenguajes musicales diversos en diferentes culturas y épocas, y todos están basados en conjuntos diferenciados de sonidos escalares elegidos de entre un enorme número de posibilidades que ofrece la naturaleza. Y si pasamos a la Armonía, todo posible acorde, triádico o hipertriádico, en cualquier número finito de voces, consonante o disonante, o bien, agregado o *cluster*, está formado por una selección, consciente o no, de entre ese rico mundo de optables.

Podemos afirmar entonces que, del universo natural audible de la división de la octava hasta los dieciseisavos de tono, es posible elegir cualesquiera sonidos para hacer una escala que permita componer melodías y establecer armonías, bajo cualquier sistema sintáctico que inventemos. Una de tales sintaxis es, por ejemplo, la del serialismo dodecafónico, formalizado por Arnold Schönberg, que buscaba la abolición de cualquier traza de tonalidad, a pesar de trabajar sobre la base de la escala cromática, para crear un nuevo sistema que debiéramos llamar *antitonal* y no simplemente *atonal*, si nos atuviéramos a la semántica. Consiguientemente, éste, pero también el sistema tonal mismo, fueron producto de un desarrollo cultural histórico que hubiera podido tomar otro camino diferente cualquiera, antes o después. Claude Levi-Strauss decía, en su indispensable libro *Lo crudo y lo cocido*, que en la música hay un doble continuo: 1º el de la serie ilímite de sonidos físicos con la escogencia de una escala y 2º el del tiempo psicofisiológico del oyente, que depende de la periodicidad de los ritmos orgánicos (vísceras, respiración, corazón, ondas cerebrales...), la memoria y la atención. Leonard Meyer (*Emoción y significado en la Música*) acota, por su parte, que la música participa de nuestra naturaleza fisiológica y

de nuestras tradiciones culturales. También puede citarse aquí a Gisele Brelet (*El tiempo musical*), cuando afirma que la esencia de la música es su forma temporal, que se corresponde con el isocronismo de la conciencia, del flujo de nuestra vida *espiritual*.

### 3. Libertad de escogencia y receptividad

La Música de Oriente no ha mostrado afanes permanentes de evolución, pero la de Occidente se ha transformado siempre, y con grandes aceleraciones en ciertas épocas, como se puede confirmar por el paso del multimodalismo al tonalismo y de este sistema al cromatismo avanzado, al pantonalismo, al politonalismo y al llamado *atonalismo* y posteriores desarrollos, con los variados matices de cada uno de ellos. Sin embargo, por lo ya expuesto en párrafos anteriores, se puede afirmar con entera confianza que los caminos divergentes que han seguido las varias culturas de ambos hemisferios, son consecuencia de las elecciones estéticas e, incluso, éticas de sucesivos compositores, singulares y hasta plurales y no necesariamente conscientes, que han moldeado sus historias, las mismas que habrían podido ser diferentes, pues han obedecido entonces a la toma de decisiones libres en consonancia con criterios humanístico-sociales, filosóficos y físicos determinados.

La libre escogencia que hace el compositor de un abecedario o escala y de un sistema sintáctico para su música, presenta el problema de la inteligibilidad y, en consecuencia, aceptabilidad para los oyentes. Los compositores más reconocidos de la historia de la música occidental hasta mediados del siglo XX, hicieron aportes más o menos paulatinos al lenguaje musical común, impulsados a menudo por necesidades expresivas (no en vano esos cambios se dieron tan significativamente en géneros como la ópera). El oyente no estaba abocado a grandes cambios y, así las cosas, la música seguía siendo inteligible para él, con más afirmaciones convencionales que rupturas; además, éstas se iban asimilando, progresivamente o no, al lenguaje común subsiguiente. Aún planteamientos tan profundos como los del dodecafonismo hacían referencia al tonalismo, por oposición o contraste, y el referente o constante ubicuo del nuevo sistema era la disonancia sin preparación ni resolución, desde la perspectiva del antiguo régimen.

Por otra parte, puede hallarse en el decurso de la historia de la música en Occidente, que ha habido períodos de relativa estabilidad intercalados con los de fuertes innovaciones experimentales. Hasta aquí hemos hecho hincapié en el problema de las *escalas* por emplear, pero hay otros factores, desde luego, que no requieren ser defendidos de acusaciones de herejía con respecto a la física o naturaleza de los sonidos, y que han sido y siguen siendo parte importante de los elementos conformadores de un lenguaje musical: los factores organológicos o tímbricos, y los dinámicos, rítmicos y formales (o estructurales).

Fubini dice lo siguiente, que asumimos como concluyente al respecto: «Un lenguaje musical, para serlo, es decir, algo que se disfruta y se comunica, no puede fundarse exclusivamente en una convención cualquiera, sino que debe cimentarse sobre elementos que guarden una estrecha correlación con la psicología de la percepción y con ciertos parámetros profundos, inherentes a la estructura de base del ser humano... Cuando se intenta prescindir completamente de cualquier dato antropológico, como ha hecho a menudo la vanguardia, a causa de una radicalización utópica de las abstractas posibilidades inventivas de imaginarios lenguajes creados *ad hoc*, es decir, para cada obra, se incurre inevitablemente en el solipsismo y en la incomunicabilidad» (*op. cit.*, 1996).

Parece entonces como si algunos compositores vanguardistas, después de los dogmatismos del serialismo integral, de la aleatoriedad y del experimentalismo subsiguientes, hubieran llegado a estar más interesados en los medios que en el fin, en la técnica que en el hombre, en la apariencia que en los efectos y contenidos, en los medios que en la trascendencia de la obra, en la novedad que en la eficacia comunicativa, la misma que, según Habermas, es necesaria para la construcción de una ética civil. Ellos responderán que, justamente, la música que hacen rechaza y niega tradiciones, valores éticos y estéticos, arte e historia. Este es el extremo opuesto al *Realismo socialista* staliniano. Y los extremos, extremos son.

#### 4. ¿Es la Música un lenguaje?

Volvamos nuestra atención, de nuevo, a Levi–Strauss cuando afirma que la música «reúne los rasgos contradictorios de ser, a un tiempo, inteligible e intraducible» (*op. cit.*). Si se acepta que es inteligible será porque hay algo que entender, algún tipo de contenido, y si se acepta que es intraducible es porque esos supuestos contenidos no son determinables y van más allá de lo lógico o convertible en palabras; como quien dice, tales contenidos son inefables. Hay una opinión bien divergente en *El lenguaje de la Música* de Derick Cook (citado por E. Fubini, *op. cit.*), cuando afirma que ella, en sus melodías y Armonías, expresa emociones y sentimientos del compositor, según patrones melódico tonales que pueden ser claramente determinados, lo que sin duda es factible de alcanzar en algún grado, pero en el ámbito restringido de una época y una cultura. De hecho, Cook se refiere a las obras, muy específicamente a las Pasiones y Cantatas, de J. S. Bach, con predecesores ya conocidos en esas tentativas, como Albert Schweitzer y Jacques Chailley.

Por su parte, Charles Morris (*Fundamentos de la Teoría de los signos*, 1938) reclama tres relaciones en los signos lingüísticos:

- a) Semántica: con los objetos
- b) Pragmática: con los intérpretes y
- c) Sintáctica: con los otros signos del sistema.

Examinemos ahora la música a la luz de estos criterios, para concluir si podemos tomarla como lenguaje o no.

*Relación semántica.* En cuanto al hipotético *lenguaje musical*, la primera de estas relaciones es la más problemática, por cuanto no es posible atribuir a los sonidos o a los constructos o formas que se arman con ellos (motivos, incisos subfrases, frases, períodos, etc.), significados determinados, menos aún con relaciones biunívocas entre significantes y significados, a no ser, como acabamos de decir, dentro del ámbito restringido de unas ciertas obras, de una época y de una cultura dadas. Sin embargo, aunque no haya significados claramente definibles, no podemos negar que la música es *significativa*, es decir, nos mueve, nos da fruición o nos conmueve, por lo menos cuando los dos niveles predicados por Leonard Meyer (*Music and Emotion*, 1956), el cultural y el físico-fisiológico, no se distorsionan u olvidan de tal modo que uno de ellos o ambos se minimicen. Una obra que podamos calificar de *inteligible* para el oyente medio, afirma, deja a un lado o contradice alguna parte de las convenciones ya culturalmente avaladas por la tradición pero no todas ellas.

La música es un metalenguaje, más allá de la poética lingüística, más allá de la polisemia o, quizás, en el límite máximo de ésta, inefable e inasible pero cierto y eficaz. Una cosa es la expresión y otra la determinación precisa de un contenido, como sí se da en el lenguaje científico o ensayístico. Para los formalistas puros, como Hanslick, Stravinsky y otros, la música no expresa cosa alguna fuera de su propia estructura, de la misma forma como lo hace acrónicamente la arquitectura; pero en la música, agreguemos, debemos considerar dos aspectos más:

- a) Esa construcción se revela en el tiempo, ordenándolo y, al mismo tiempo, trascendiéndolo, relativizándolo, humanizándolo.
- b) Algo se transmite, no reductible a palabras.

Resumen sobre los lenguajes literarios y musical:

- Científico: Relación biunívoca entre significante y significado.
- Poético: Relación polisémica.
- Musical: Relación inefable, intraducible.

Los símbolos lingüísticos son las palabras. Los musicales, los sonidos. Las palabras y los sonidos musicales son expresables gráficamente por medio de letras y notas.

*Relación pragmática.* Hablamos aquí de la que se da entre los signos y sus intérpretes. Este último vocablo no se refiere sólo al significado, por cierto pragmático y equívoco, que muchos hablantes le dan para denominar a los ejecutantes intérpretes (cantantes, instrumentistas o direc-



tores) ni sólo a los intérpretes especializados, en sentido epistemológico o, en particular, musicológico; abarca también al público en general, a los oyentes. La historia social de la música demuestra que las relaciones dentro del conjunto de los músicos y los oyentes, con sus variadas intersecciones y tipos, se ha dado y se sigue dando, y no parece pertinente admitir dudas, como no sean sobre la naturaleza y características de tales relaciones. En suma, las relaciones entre creadores, tratadistas, ejecutantes y público han sido y continúan vigentes entre todos ellos, si bien más intensas entre algunos y con mediaciones externas en algunas instancias.

*Relación sintáctica.* Tenemos aquí otro tipo de relación, o mejor, relaciones diferentes en distintas épocas estilísticas; convenciones que han gobernado y conformado los sistemas o lenguajes musicales en espacios geográficos e históricos definidos. En el tonalismo, las técnicas melódicas, contrapuntísticas y armónicas, como procedimientos formalizados, históricos y convencionales, crearon unos modos de composición, de construcción, de ordenación de los sonidos, desde estructuras menores hasta las de los grandes géneros, que constituían justamente la *sintaxis* de ese sistema predominante en la música occidental de los siglos XVII, XVIII y gran parte del XIX. Antes y después hubo y ha habido reglas sintácticas musicales estructurantes, más o menos expresas o tácitas, y sólo el experimentalismo puro las niega con base en un pretendido cientificismo o racionalismo objetivo sin fines de comunicación interhumana. En efecto, Karlheinz Stockhausen había expresado, en una entrevista en Italia en 1968, lo siguiente: «No me interesa ya la expresión. En la actualidad, lo verdaderamente importante es que la Música represente en efecto la evolución del espíritu, como si se tratara de una nueva ciencia». John Cage contestaba a la pregunta: ¿Para qué se escribe música? con estas palabras: «Obviamente, con una finalidad única: la de no tener fines [...] hay que hacer algo, pero exclusivamente en los sonidos». No obstante, como dice Theodor Wiesengrund Adorno (*Filosofía de la nueva música*): «En esa racionalización se oculta un pésimo factor irracional: la fe en el hecho de que una materia abstracta pueda proveer, por sí misma, significado. Pero no se reconoce al sujeto en ella, que es el único que puede darle un sentido» (Adorno, 1949).

## II. Breve comentario sobre el nacionalismo

Ser nacionalista es una libre opción estética que un compositor decide tomar en algunas de sus obras. Pero ¿qué tipo de composición puede ser denominada nacionalista? En primer lugar, puede serlo porque se reconoce en ella alguna característica musical de tipo melódico temático, rítmico u organológico



de una nación determinada, o porque el título mismo o un texto cantado así lo prediquen. También se dan en ello medidas o cantidades: desde leves trazas hasta ingredientes preponderantes. Ahora bien, hay géneros o asuntos que no se prestan para un nacionalismo de fondo, sencillamente porque pertenecen, por sí mismos, más a la cultura universal que a una local.

Hay una importante distinción por hacer, sin embargo: una pieza de música tradicional popular es música nacional pero no es nacionalista. Ésta última pretende hablar de una nación al mundo entero y utiliza herramientas o técnicas eruditas universales de composición. La primera habla a la nación de ella misma con herramientas empíricas, sin perjuicio de que oídos extranjeros puedan también disfrutarla. La Música erudita universal de hoy incluye muchos nacionalismos de ayer: al fin y al cabo la cultura, local o mundial, es viva y se transforma, de la misma manera como gran parte del Derecho Romano es hoy universal, aunque sigamos llamándolo con ese adjetivo, como una manera de reconocer su origen.

Hay estadios intermedios, especialmente en la región andina colombiana actualmente. Cuando se participa en un concurso con la composición de un bambuco inédito o con la ejecución interpretativa de una obra tradicional, y se busca ganar un premio, hay que valerse de recursos académicos porque los jurados juzgarán, en general, con criterios también académicos. Y surge así una música nacionalista en la que pueden encontrarse algunos muy buenos ejemplos de género menor universalmente aceptables en una sala de concierto, no necesariamente simples *piezas de salón*.

Concluamos diciendo que, en todo caso, no debe esperarse que un colombiano tuviera una mejor opción o algún tipo de mayor obligatoriedad por la composición nacionalista que un francés. Si un connacional nuestro decidiera escribir un libro de filosofía o de matemáticas, no le pediríamos que lo hiciera en forma distinta a un europeo o un japonés. García Márquez habla sobre Macondo–Aracataca en un lenguaje y dentro de un género que interesa a lectores de los cinco continentes: ése es un buen nacionalismo. Pero si un colombiano escribe una buena obra musical no nacionalista, ésa sería una buena noticia para la nación y siempre sería una obra colombiana.

## Conclusiones

El compositor tiene a su disposición un arsenal enorme de sonidos de diferentes frecuencias naturalmente explicables, entre los que puede elegir libremente una escala o abecedario musical; puede también inventar códigos o seguir, total o parcialmente, códigos anteriores para efectos dinámicos, rítmicos, estructurales y organológicos: ahí se tiene una *libertad* enorme.

La contrapartida es la *receptividad* o inteligibilidad para los oyentes, que dependerá de la mayor o menor atención dada por el compositor a las tradiciones de carácter físico, fisiológico, psicológico y cultural del público.

Ni la moda compositiva, por altamente intelectual que sea o pretenda ser, ni los dogmas circunstanciales reinantes ni imposiciones uniformizantes de índole alguna, deberían doblegar al compositor, que tendrá que *emanciparse* de todas esas coyundas y componer con sinceridad, y por necesidad espiritual personal y filantropía.

## Bibliografía

Adorno, Theodor W. (1973) *Philosophy of Modern Music*. New York, Seabury Press. Originalmente, *Philosophie der neuen Musik* (1938).

Brelet, Giselle (1949) *Le Temps Musical, Essai d'une Esthétique nouvelle de la Musique*. Paris, PUF.

Fubini, Enrico (1973) *Música y Lenguaje en la Estética contemporánea*. Madrid, Alianza.

Levi-Strauss, Claude (1968) *Lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de cultura económica.

Meyer, Leonard (1956) *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, Chicago University Press.

Morris, Charles (2002) *Fundamentos de la teoría de los signos*. Buenos Aires, Paidós. Originalmente, *Foundations of the theory of signs* (1938).