

La semiótica de Peirce. Una propuesta intermediadora entre las ciencias cognitivas y los estudios comparados de literatura y música

ALEJANDRA SPAGNUOLO NANNI
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
asspagnuolo@ucm.es

Recibido: 09/07/2019

Aceptado: 30/09/2019

RESUMEN:

El presente artículo pretende analizar, en primer lugar, los estrechos vínculos que la semiótica de Peirce —en tanto teoría sobre el conocimiento humano— mantiene con las modernas ciencias cognitivas, teniendo en cuenta su concepción del hombre como signo y de la mente como fenómeno externo, la relevancia de sus conceptos base e interpretante en la recepción y generación de ideas, y su visión de la creatividad humana como búsqueda de una nueva inteligibilidad. En la segunda parte, se valorará la adecuación de su teoría signica a los estudios comparados de literatura y música, ponderando aquellos aspectos materiales que contribuyen a la definición del signo (cualisignos), su concepción del significado como una recreación interpretativa llevada a cabo por otros signos, los diferentes tipos de intérpretes e interpretantes, y —en consecuencia— de respuestas posibles a cualquier fenómeno comunicativo, así como los distintos modelos de referencialidad derivados de la relación entre signo y objeto.

PALABRAS CLAVE: *literatura comparada, música, semiótica, Peirce, ciencias cognitivas.*

Semiotics of Peirce and its Mediating Role Between the Cognitive Sciences and the Comparative Studies of Literature and Music.

ABSTRACT:

Peirce's is a theory about human knowledge and as such is deeply linked to modern cognitive sciences. The following article pursues a twofold objective. Firstly, it seeks to analyze that intimate link. Its analysis takes into account Peirce's belief that human beings themselves are signs as well as his notion that the mind is an external phenomenon, the vital role that the ground and interpretant concepts introduced by him have played in the generation and reception of ideas, and finally, his view that human creativity represents a quest for a new intelligibility. The article's second objective is to assess how well Peirce's theory of signs is suited to a comparative approach to literature and music. Several key aspects are evaluated, including the tangible process by which signs (qualisigns) come to be defined, Peirce's notion that meaning depends on interpretative recreation carried out by other signs, his interest in interpreters and interpretants types and consequently in possible response types specific to every communicative phenomenon, and finally, the various models of referentiality that stem from the relation between the sign and the object.

KEY WORDS: *comparative literature, music, semiotics, Peirce, cognitive sciences.*

Antes de entrar en materia, me gustaría hacer un breve hincapié en dos aspectos de la semiótica que —en mi opinión— son fundamentales para los estudios comparados de literatura y artes, generalmente tan faltos de unidad de método¹ y/o condenados a aproximaciones que no solo resultan insuficientes para el análisis formal de los géneros multisistémicos, sino también para ahondar en la esencia de ciertos trasvases artístico-literarios.

Como señala Umberto Eco en *La estructura ausente*, la semiótica se distingue de otras disciplinas en que aborda el estudio de

¹ Sobre las diferencias entre 'interdisciplinariedad' —con y sin unidad de método— y 'pluridisciplinariedad', véase Tötösy de Zepetnek (1998, 80).

los procesos culturales como procesos de comunicación, intentando “indicar y explicar la gran variedad de ‘lenguajes’ a través de los cuales se constituye la cultura” (1972, 15). De ahí que la semiótica se ocupe de todo tipo de signos —sean verbales o no—, de los diferentes ámbitos donde estos se interrelacionan, así como de los diversos procesos de traslación/transmutación y/o de actualización/transgresión sistémica, que encontramos en muchas manifestaciones artísticas y literarias. Por todo ello, convendría considerar la semiótica más como una perspectiva que como una disciplina, ya que “efectivamente tiene su objeto [de estudio], el signo, y sus métodos. Pero en sentido estricto no se ocupa de una parcela determinada de la realidad, sino que su objeto es cualquier elemento usado como signo” (González Martínez, 2015, 388). El otro aspecto reseñable es su carácter abierto y fundamentalmente antidogmático, que la convierte en el marco idóneo para la inclusión de propuestas más restrictivas y específicas, puesto que “el análisis semiótico no anula ningún tipo de análisis [...] convencional”, sino que “lo aprovecha en la medida en la que puede aportar información para entender el fenómeno [cultural] de forma comprensiva” (2015, 388).

Llegados a este punto, toca discernir qué es lo que distingue la semiótica de Peirce de otras propuestas semiológicas. En primer lugar, habría que señalar su falta de anclaje en lo lingüístico, rasgo que la distancia claramente de Saussure y de los estructuralistas franceses con Barthes a la cabeza, situándola en un territorio inicialmente poco explorado, donde actualmente encontramos a científicos como Howard Gardner:

Si hemos de abarcar adecuadamente el ámbito de la cognición humana, es menester incluir un repertorio de actitudes más universal y más amplio del que solemos considerar. A su vez, es necesario permanecer abiertos a la posibilidad de que muchas de estas actitudes —si no la mayoría— no se prestan a la medición por métodos verbales que dependan en gran medida de una combinación de capacidades lógicas y lingüísticas. (2001, 4-5)

Pero para comprender su conexión con Gardner, antes es necesario entender a grandes rasgos en qué consiste su lógica-filosófica. Para Peirce la semiótica tiene como fundamento el estudio del conocimiento humano. Por este motivo analiza concienzudamente cada área de la actividad humana con el propósito de comprender no solo cómo estamos configurados, sino también cómo nos enfrentamos al mundo y adquirimos conocimiento de él.

En su extensa y compleja obra, Peirce nos presenta al hombre como un ser creador en permanente crecimiento y evolución, que posee “una capacidad de relación y de estar en comunicación con otros que es inherente a su modo de ser” (Barrena y Nubiola, 2007) y que —como sujeto— es “un ser histórico y encarnado, culturalmente determinado, embebido de su tiempo y lugar” (Barrena, 2003, 86; Barrena y Nubiola, 2007). Respecto al pensamiento humano, Peirce lo concibe como un proceso esencialmente dialógico, y solo posible a través de signos, lo cual implica que —en la medida que el pensamiento es *signico* y la vida se define como una sucesión ininterrumpida de pensamientos— el hombre es en sí mismo un signo —o sujeto-signo complejo si se prefiere—, que vive inmerso en esa red de múltiples interconexiones que definen la *semiosis* (CP 2.228, ca. 1897).

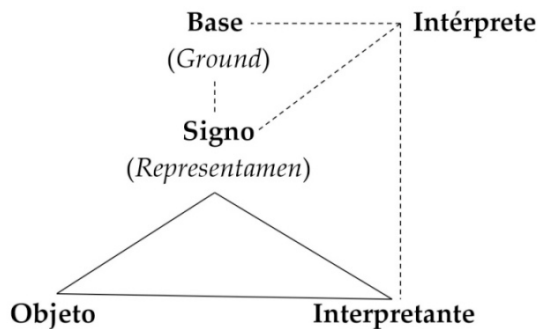
Su visión del hombre como signo supone la renuncia definitiva a una concepción del ser humano, que —desde Descartes— había concebido el espíritu aprisionado por el cuerpo, oponiendo mente y materia en lugar de considerarlas dos aspectos de una misma realidad. Para Peirce, “los pensamientos no tienen ese carácter privado e incognoscible que el subjetivismo pretende atribuirles” (Barrena, 2003, 84). De ahí que la expresión no sea algo diferente del pensamiento, como ya había reflejado el término griego *ἰδέα*, cuyo significado aunaba ‘concepto’ y ‘forma’.

Por otra parte no hay que olvidar que para Peirce el pensamiento se expresa a través del cuerpo, por lo que “éste no es un mero instrumento de expresión, sino un elemento constitutivo y necesario para la realidad del pensamiento. Sin cuerpo no habría

signo; [ya que] a través del organismo el yo se expresa al mundo y el mundo entra en él” (Barrena, 2003, 86).

Otro de los aspectos que lo diferencia de la semiología francesa es su concepción del significado. Para Peirce, la atribución de sentido solo es posible a partir del empleo de otros signos, por lo que los signos interpretantes —de los que hablaré más adelante— serán los responsables de aportar sentido. El significado del signo estará determinado por el uso que hagamos de él en la práctica, es decir por cómo sea nuestra recreación interpretativa. Esto no implica, como muchos han creído, que Peirce reniegue de interpretaciones sígnicas estables o de la relevancia de los códigos culturales, sin los cuales “las evocaciones posibles a partir de un estímulo cualquiera queda[ría]n encerradas en los circuitos del pensamiento subjetivo y responde[ría]n a la sedimentación de la experiencia personal” (Rodríguez, 2016, 916). Su propuesta —como veremos a continuación— se sustenta en otros parámetros.

Para Peirce, que parte de la conocida fórmula *aliquid stat pro aliquo*, el signo o REPRESENTAMEN es “una cosa que está en lugar de otra para alguien, en algún sentido o capacidad”, que crea “en la mente de esa persona un signo equivalente” denominado INTERPRETANTE. El signo está en lugar de algo, su OBJETO, pero “solo en relación a un tipo de idea” a la que denomina BASE del representamen (CP 2.228 “Division of signs”, 1897). Esta idea previa aglutina un número variable de rasgos distintivos del objeto (CUALISIGNOS), que encontraremos en el signo y que permitirán su identificación.



En otras palabras, el representamen es un signo con una serie de propiedades, que está en lugar de otra cosa, y que, para llegar a ser un instrumento de conocimiento y/o de expresión de la realidad, debe ser ‘traducido’ por otro signo, el interpretante, mediante un proceso de inferencia, que tiene en cuenta sus cualidades y la relación que mantiene con el objeto al que sustituye y referencia. El interpretante, por tanto, es el efecto que el signo provoca en la mente del intérprete, pero no es un efecto cualquiera sino un signo equivalente, presumiblemente más desarrollado al ser otra representación del objeto. Debido a su naturaleza ‘transductora’, podemos considerar como interpretantes tanto un sinónimo como una definición científica, un signo equivalente en otro sistema, o una simple asociación emotiva. Para Umberto Eco, todo interpretante es una “unidad semántica o cultural”, y en consecuencia, una entidad observable y manejable, que no solo permite la organización de los datos proporcionados por la experiencia y su conversión en nuevas unidades, sino que —como formulación teórica— resuelve las contradicciones del realismo ingenuo, el conductivismo, y el mentalismo² (1988, 179).

El ámbito del interpretante es, sin lugar a dudas, uno de los más interesantes y novedosos del universo sígnico de Peirce. A través de él, el hombre se manifiesta como receptor y creador. Por otra parte, al ser un signo, el interpretante también posee una base —o idea previa— determinada por múltiples y variados factores psicológicos, neurológicos y culturales del intérprete, entre los que destacan la memoria³ y la imaginación.

2 Respecto a las correspondencias entre signo y objeto físico, entre signo y comportamiento, y entre signo y entidades no observables —conceptos, ideas, estados de conciencia, etc—.

3 En una línea paralela a lo planteado por Peirce, los recientes estudios sobre la memoria describen su funcionamiento como el de un entramado de mecanismos dinámicos, cuyos procesos de consolidación de representaciones conllevan tanto “cambios estructurales a nivel molecular [que afectan] al establecimiento de conexiones sinápticas entre neuronas”, como a la “reorganización de las áreas cerebrales que sustentan los recuerdos” (Bajo Molina *et al.*, 2016, 217).

Respecto al rol que juega la memoria en el desarrollo musical del cerebro humano y en cómo dicho desarrollo determina el procesamiento de nuevos estímulos

Como ya hemos visto, Peirce plantea el pensamiento humano como un fenómeno de interacción sígnica, a la vez que concibe la mente como un espacio con un funcionamiento libre y espontáneo donde las ideas no se asocian mecánicamente, y donde actúa una compleja red de hábitos⁴ generadores de creencias, que existen gracias a la imaginación, la cual hace comprensible la realidad anticipando un mundo significativo y satisfactorio (Alexander, 1990, 341).

En opinión de Emma Policastro y Howard Gardner, la imaginación es uno de los tres componentes esenciales de la creatividad y la responsable de la originalidad que subyace bajo cualquier idea o acción (1999, 217-218). La creatividad, tal como la entiende Peirce, genera de manera espontánea e impredecible nueva inteligibilidad, al discriminar los componentes de una experiencia —que se presenta como un *totum revolutum*— para “combinarlos de formas nuevas y creativas” (Barrena, 2003, 56-57).

El punto de partida de ese proceso, que tiene lugar en la mente, comienza con un fognazo o intuición donde se combinan lo lógico y lo instintivo. Esa fusión, a la que Peirce denomina *ABDUCCIÓN*, proporciona hipótesis novedosas y “conjeturas espontáneas de la razón”, algo así “como un destello de comprensión,

sonoros, resultan especialmente interesantes los estudios realizados por E. Bigand y S. McAdams (1994), así como el llevado a cabo I. Peretz y M. Coltheart sobre el procesamiento de la música vocal (2003). En el ámbito de la textualidad, destacan las aportaciones de D. Dubuisson (1996) sobre su papel en la conversión del ser humano en ser textual.

4 “Un hábito, lejos de ser algo reiterativo y monótono, una mera repetición de actos como pobremente se ha entendido muchas veces, de acciones que por obra del hábito llegan a realizarse de una manera mecánica, es más bien una cuestión de expectativas. La aparición del hábito requiere la intervención del raciocinio, y más en concreto de la imaginación. El hábito así formado se convierte en guía racional de nuestras acciones, y el efecto que produce en nosotros la ruptura de esos hábitos, la sorpresa, la ruptura de unas expectativas de las que a veces ni siquiera éramos conscientes, es una invitación a la investigación, a la búsqueda de nuevas formas de expresión artística o simplemente a la búsqueda de una forma de vida más rica y más creativa: en definitiva, una invitación a la búsqueda de nuevos hábitos y de nuevas formas de enfrentarnos al mundo” (Barrena, 2003, 112).

un saltar por encima de lo que ya tenemos". Pero, para que se produzca una abducción tras una percepción sensorial o una inquietud interior, es necesario liberar la mente de la búsqueda de finalidad. A ese "momento más instintivo que racional en el que hay un flujo de ideas, hasta que de pronto se ilumina la sugerencia", Peirce lo denomina *MUSEMENT*⁵ (Barrena, 2012, 245).

La abducción no solo está presente en el arte o en aquellos procesos considerados tradicionalmente como creativos, sino también en cualquier investigación científica, porque la inferencia abductiva —más allá del ámbito donde la encontremos— es connatural al ser humano. De hecho, uno de los grandes logros de Peirce ha sido demostrar que es erróneo establecer una equivalencia entre deducción y racionalidad, ya que esta también abarca la inducción y la abducción,⁶ por muy débiles que sean dichas inferencias (Debrock, 1998, 23).

Si volvemos al ámbito de la interacción sígnica, encontramos que Peirce establece tres condicionantes para que un signo pueda ser considerado como tal. En primer lugar, debe poseer cualidades que lo distingan, seguidamente debe referirse a un objeto al que evidentemente sustituye, y finalmente debe ser reconocido como representamen de ese objeto. Dichos condicionantes son la base sobre la que se sustentan sus diez tipos de signos complejos,

5 Existen muchos puntos de coincidencia entre ese "peculiar estado de la mente" del que habla Peirce (CP 6.458, ca. 1908) y lo que la neurociencia define como 'red neural por defecto' (DMN), denominación que hace referencia a una red o circuito —localizado en la zona medial de los lóbulos temporal, prefrontal y parietal— que asume el control durante los estados de relajación o reposo, permitiéndonos establecer conexiones 'creativas' que serían imposibles en otros estados.

6 A diferencia de la deducción —que explica— y de la inducción —que evalúa—, la abducción plantea hipótesis o conjeturas cuyo carácter plausible las hace aceptables (CP 2.102, ca. 1903), convirtiéndola en una especie de 'adivinación' que Peirce explica en estos términos: "Abduction is, after all, nothing but guessing. We are therefore bound to hope that, although the possible explanations of our facts may be strictly innumerable, yet our mind will be able, in some finite number of guesses, to guess the sole true explanation of them. That we are bound to assume, independently of any evidence that it is true. Animated by that hope, we are to proceed to the construction of a hypothesis" (CP 7.219, ca. 1901).

tipología que plantea a partir de la combinación de tres tricotomías básicas.

La primera de ellas nos habla del representamen en sí mismo a partir de tres tipos de signos: los CUALISIGNOS, los SINSIGNOS y los LEGISIGNOS, es decir, los que hacen referencia a meras cualidades, como el *tempo*⁷ de una melodía o la adjetivación de un poema; los que muestran su encarnación en existentes reales, como una representación teatral o una ejecución musical; y los que funcionan como ley o convención, tal como ocurre con la sucesión de danzas que conforman una *suite* o con la distribución de estrofas de un soneto shakespeariano.

La segunda tricotomía básica incide en el tipo de relación que el signo mantiene con el objeto. En ella encontramos los ICONOS, ÍNDICES y SÍMBOLOS, es decir todos aquellos signos que mantienen con el objeto una relación de semejanza o analogía; los que tienen una relación por conexión causal o contigüidad espacio-temporal —como ocurre con los signos sincategoremáticos, con los poetas y músicos en tanto representantes del espíritu de una época, o con los estilos o géneros artístico-literarios que remiten a un contexto determinado del que emanan como causa o consecuencia—; y aquellos cuya relación con el objeto no se basa en una conexión existencial —como los índices— ni en una relación de semejanza —como los iconos—, sino en una convención establecida a partir de un hábito o regla de interpretación.

La tercera y última tricotomía nos habla de signos en función de los tipos de interpretantes que generan. En ella encontramos: los REMAS, DECISIGNOS y ARGUMENTOS, es decir aquellos en los que el interpretante reconoce el signo como una posibilidad, el que lo considera como un hecho o proposición, o aquel que lo concibe como ley o razón. A partir de la combinación de estas tres tricotomías, tendríamos sus diez tipos de signos complejos:

⁷ Debido a que este artículo pretende demostrar la idoneidad de la semiótica de Peirce para los estudios comparados de literatura y música, los ejemplos escogidos pertenecerán siempre a estos ámbitos.

- 1) LOS CUALISIGNOS ICÓNICOS REMÁTICOS (ej.: rojo [color]; metálico [timbre]),
- 2) LOS SINSIGNOS ICÓNICOS REMÁTICOS (ej.: pies métricos, versos, estrofas [plasmaciones concretas]; trinos, mordentes, grupetos, enlaces cadenciales [plasmaciones concretas]),
- 3) LOS SINSIGNOS INDEXICALES REMÁTICOS (ej.: grito espontáneo [< sorpresa], canto de la alondra [< amanecer], 'gallo' o nota fallida de un cantante [< descontrol técnico]),
- 4) LOS SINSIGNOS RÉPLICA DE LEGISIGNOS (ej.: una elegía [< manifestación de duelo], el 'la' del diapasón [< la afinación temperada]),
- 5) LOS LEGISIGNOS ICÓNICOS REMÁTICOS (ej.: diagramas o leyes [en abstracto], enlaces cadenciales [esquema]),
- 6) LOS LEGISIGNOS INDEXICALES REMÁTICOS (ej.: pronombres demostrativos, acordes de dominante),
- 7) LOS LEGISIGNOS INDEXICALES DECISIGNOS (ej.: anuncio de un heraldo [< llegada del rey], un proceso cadencial [< nueva tonalidad]),
- 8) LOS LEGISIGNOS SIMBÓLICOS REMÁTICOS (ej.: un nombre [categoría gramatical], un motivo, un tópico, un personaje),
- 9) LOS LEGISIGNOS SIMBÓLICOS DECISIGNOS (ej.: una proposición ordinaria, una frase musical), y
- 10) LOS LEGISIGNOS SIMBÓLICOS ARGUMENTOS (ej.: un razonamiento o silogismo, una composición musical).

Como puede apreciarse a través de estos pocos ejemplos, es una tipología muy versátil que permite abarcar en un mismo análisis tanto los aspectos co-textuales como los con-textuales de ambos sistemas, además de medir cómo repercuten en su semántica los aspectos gráficos, ciertos elementos performativos o, incluso, las nuevas articulaciones discursivas generadas por la industria audiovisual.

No me gustaría acabar este conciso recorrido por la semiótica de Peirce sin referirme a una tipología de interpretantes, que, si bien no intervienen en la configuración de los diez tipos anterior-

mente mencionados, sí ayudan a comprender la complejidad de la recepción signica, al relacionar el INTERPRETANTE con las posibles reacciones del INTÉRPRETE.

Al primero de los tres interpretantes de esta nueva tricotomía, Peirce lo llamó interpretante EMOCIONAL, debido a su carácter directo y espontáneo, que responde a una reacción psicológica del intérprete y es el resultado de la interacción de tres niveles perceptivos: el de la sensación, el del sentimiento y el de la emoción. Al segundo tipo de interpretante lo denominó ENERGÉTICO, ya que —a modo de superestructura del interpretante emocional— supone la constatación de una reacción física del intérprete. Y al tercero, interpretante LÓGICO porque refleja una reacción racional del intérprete, donde prevalece la cognición —hábitos y normas— sobre la percepción (Jabłonski, 1996, 91; Martínez, 2001, 156, 158-159).

El hecho de que cada uno de estos interpretantes pueda formar parte —cual muñecas rusas— de una misma experiencia estética, y de que el grado de competencia del intérprete sea importante pero no determinante a la hora de responder a un mismo estímulo signico de modo diferente en función de sus circunstancias, supone un avance cualitativo respecto a otras formas de abordar la recepción más rígidamente compartimentadas y jerarquizadas.

Después de todo lo visto, resulta evidente que la semiótica de Peirce no solo nos permite tender puentes con las ciencias cognitivas, con el propósito de comprender mejor al hombre y los procesos culturales de los que forma parte; sino que también posibilita la búsqueda de un nuevo tipo de inteligibilidad en los estudios comparados de literatura y música, al proporcionarnos herramientas útiles para estudiar: el vínculo que une la recepción con la creación, la significación y la referencialidad literario-musical, el carácter poliédrico de los signos y su hibridez, las cadenas de representación y los procesos de referencialidad múltiple, los aspectos 'inacabados' del signo y cómo los sortea/ aprovecha el interpretante, su vertiente performativa y gráfica,

los procesos de transmutación y recreación temático-formales, las analogías intersistémicas, la labor intermediadora de intérpretes y traductores, o el rol desempeñado por la emoción en la semántica literaria y musical.

La inmersión en la semiótica de Peirce no es una labor fácil, para comprender su pensamiento —complejo y en constante evolución— hacen falta mucha paciencia y guías certeros; pero, en vista de las incontables posibilidades que nos brinda, el esfuerzo —obviamente— vale la pena.

Referencias bibliográficas

ALEXANDER, T. M. (1990) "Pragmatic Imagination", *Transactions of C. S. Peirce Society*, 26, 325-348.

BAJO MOLINA, T., FERNÁNDEZ, Á., RUIZ, M. y GÓMEZ-ARIZA, C. (2016) "Memoria: estructura y funciones", en Bajo Molina, T., Fuentes Melero, L. J., Lupiáñez Castillo, J. y Rueda Cuerva, C. (coords.), *Mente y cerebro. De la psicología experimental a la neurociencia cognitiva*, Madrid, Alianza Editorial, 205-236.

BARRENA, S. (2003) *La creatividad en Charles S. Peirce: abducción y razonabilidad*, Tesis Doctoral, Universidad de Navarra. Obtenido el 09/07/2019 en <http://www.unav.es/gep/TesisDoctorales/TesisBarrena.pdf>.

BARRENA, S. (2012) "La traducción como actividad creativa: El caso de Charles S. Peirce", *Pensar la traducción: la filosofía de camino entre las lenguas. Actas del Congreso (Talleres de Comunicaciones)*, Madrid, Universidad Carlos III, 241-249. Obtenido el 09/07/2019 en <http://hdl.handle.net/10016/18549>.

BARRENA, S. y NUBIOLA, J. (2007) "Antropología pragmática: el ser humano como signo en crecimiento", en Sellés, J. F. (ed.), *Propuestas antropológicas del siglo XX*, Pamplona, Eunsa, 39-58. Obtenido el 09/07/2019 en <http://www.unav.es/gep/Antropologia-BarrenaNubiola.html>.

BIGAND, E. y McADAMS, S. (eds.) (1994) *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*, Paris, Presses Universitaires de France.

DEBROCK, G. (1998) "El ingenioso enigma de la abducción", *Analogía Filosófica*, 12, 1, 21-41.

DUBUISSON, D. (1996) *Anthropologie poétique. Esquisses pour une anthropologie du texte*, Louvain, Peeters.

ECO, U. (1972) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen.

ECO, U. (1988) *Signo*, Barcelona, Labor.

GARDNER, H. (2001) *Estructuras de la mente*, Bogotá, FCE.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, M. Á. (2015) "Fundamentos de la Semiótica de la Música", en Pozuelo Yvancos, J. M.^a, Esteve Serrano, A., Vicente Gómez, F. y Pujante Segura, C. (coords.), *De Re Poetica. Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos*, Murcia, Universidad de Murcia, 383-401.

JABLŃSKI, M. (1996) "Values and their Cognition in the Semiotic Theory of Charles S. Peirce", en Tarasti, E. (ed.), *Musical Semiotics in Growth*, Bloomington, Indiana University Press, 83-97.

MARTINEZ, J. L. (2001) *Semiosis in Hindustani Music*, Delhi, Motilal Banarsidass Publishers.

PEIRCE, C. S. (1931-1958) *Collected Papers*, vols. 1-8, ed. C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks, Cambridge (MA), Harvard University Press.

PERETZ, I. y COLTHEART, M. (2003) "Modularity of Music Processing", *Nature Neuroscience*, 6, 688-691.

POLICASTRO, E. y GARDNER, H. (1999) "From Case Studies to Robust Generalizations: An Approach to the Study of Creativity", en Sternberg, R. J. (ed.), *Handbook of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 213-224.

RODRÍGUEZ, F. G. (2016) "Música y significado: acerca del *continuum* comunicativo de Ian Cross y de la semioticidad de la experiencia musical", *Signa*, 25, 903-924.

TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S. (1998) *Comparative Literature. Theory, Method, Application*, Ámsterdam, Rodopi.

