

LA CREATIVIDAD ANTE LA ÉTICA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO DESDE UNA PERSPECTIVA KANTIANA

CREATIVITY BEFORE THE ETHICS OF THE CONTEMPORARY ARTIST FROM A KANTIAN PERSPECTIVE

Melaníe Sofía Cruz Herrera

Universidad Autónoma del Estado de México, México

melcruzherrera@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1798-9321>

Horacio Antonio Rico Machuca

Universidad Autónoma del Estado de México, México

tigrazo1957@gmail.com

<https://orcid.org/-0000-0002-1131-4561>

Marina Vladimirovna Romanova Shishparynko

Universidad Autónoma del Estado de México, México

marinaromanova2000@yahoo.com

<https://orcid.org/000-0002-8546-9312>

RESUMEN

El estudio tiene como objetivo la fundamentación teórica y analítica de dos conceptos ligados entre sí: la ética y el arte como factores del desarrollo humano dentro del proceso de la creatividad en cualquiera de sus áreas; en parte, más enfocado a relacionarse con la música dentro de un ámbito educativo profesional desde el enfoque y perspectiva del filósofo Immanuel Kant.

La originalidad de una creación artística, como puede ser en el caso de la pintura, literatura y la música, siempre está aunada a una influencia en la que, eventualmente, por coincidencia o por el gusto de recordar alguna temática ya conocida, llega a integrarse en la nueva creación de forma parcial. De acuerdo con la manera en que esta inspiración sea retomada en el momento creativo, puede denominarse una recombinación de elementos

siendo un esquema completamente rizomático; es decir, que traza su propio camino, logrando una especie de base de la obra que influyó en la creación; una calca o copia de la obra original, mejor conocido como plagio; o un simulacro artístico, donde el producto genera una controversia sobre si realmente puede ser considerado arte. Por otra parte, la supuesta "oposición" entre lo profesional y amateur genera una necesidad para la innovación creativa del lenguaje y no solamente combinatoria de elementos de la producción artística profesional y amateur, provocando en los artistas de ambos géneros diferentes responsabilidades al momento de ejercer su profesión de manera ética.

Palabras clave: creatividad, arte, ética, producción artística, música, musicología.

ABSTRACT

The objective of the study is the theoretical and analytical foundation of two concepts linked to each other. Ethics and Art as human development factors within the process of creativity in any of its areas; in parts, more focused on relating to music within a professional educational environment from the approach and perspective of the philosopher Immanuel Kant.

The originality of an artistic creation, such as in the case of painting, literature, and music, is always combined with an influence in which, eventually, by coincidence or just for the pleasure of remembering some already known theme, it becomes integrated into the new creation partially. According to the way in which this inspiration is taken up in the creative moment, it can be called a recombination of elements, being a completely rhizomatic scheme; that is to say, that it traces its own path, achieving a kind of base of the work that influenced its creation; a trace or a copy of the original work, better known as plagiarism, or an artistic simulation, where the product generates a controversy as to whether it can really be considered art. On the other hand, the supposed "opposition" between the professional and the amateur generates a need for creative innovation of language and not only combining elements of professional and amateur artistic production, causing artists of both genres to have different responsibilities when exercising their profession ethically.

Keywords: creativity, art, ethics, artistic production, music, musicology.

Fecha Recepción: Julio 2022

Fecha Aceptación: Enero 2023

INTRODUCCIÓN

El multifacético mundo moral del hombre siempre ha sido de gran interés para el arte. La apelación a la personalidad humana aseguró el grado del efecto inverso: alimentándose de problemas morales, el arte, por sus medios específicos, construye y mejora la imagen interior de una persona tanto a nivel consciente como inconsciente. La música juega un papel único en este proceso creativo. Es la música (no el arte en general, que usa palabras, gestos, imágenes) la que tiene una influencia especial, misteriosa, lejos de ser siempre racionalmente explicable en su influencia sobre el alma humana. Este hecho fue señalado por muchos filósofos, musicólogos y psicólogos. Sin embargo, la naturaleza de esta influencia sigue siendo una pregunta abierta.

Con el paso de siglos y milenios, suenan voces completamente diferentes y se defienden posiciones diametralmente opuestas. Según algunos autores, la música puede ser tanto moral como inmoral; otros la consideran portadora solo de valores morales positivos; y aún terceros están seguros de que la música y la moralidad son completamente indiferentes entre sí.

La base metodológica del estudio es la idea de un análisis sistemático de la relación entre los procesos sociales y artísticos.

Dentro del mundo del arte y la vasta producción de objetos artísticos, el presentar una idea original sin precedentes se vuelve una tarea casi imposible, por lo que los creadores comienzan a recurrir a distintos métodos de inspiración como base de sus obras. Pero, ¿hasta qué punto estos métodos son éticos?, ¿el inspirarse de otras obras debe ser categorizado como plagio?, ¿generar contenido a raíz de una sátira puede ser considerado como objeto artístico?, e incluso, yendo a lo más básico, ¿emplear elementos ya existentes en una mezcla con lo propio siquiera es ser creativo?

Pareciera que estas incógnitas afectan únicamente a la sección del gremio que se dedica a la creación del fenómeno artístico; sin embargo, este aspecto permite plantear nuevas cuestiones a los intérpretes, de forma más específica, a los especialistas en artes temporales: ¿realmente la creatividad está alejada de la ejecución?, ¿qué hace que un artista

sea capaz de interpretar una obra?, ¿puede existir una ejecución no ética?, y sobre todo, ¿el producto artístico está separado de su creador y ejecutante?

La creatividad es la capacidad del ser humano para resolver problemas y/o exigencias que se presentan en su entorno. Flanagan (1958) estipula que "[...] la creatividad se muestra al dar existencia a algo novedoso. Lo esencial aquí está en la novedad y la no existencia previa de la idea o producto. La creatividad es demostrada inventando o descubriendo una solución a un problema y en la demostración de cualidades excepcionales en la solución del mismo" (citado en Esquivias, 2004: 4-17).

El ser humano es práctico y da soluciones evidentes a los obstáculos, por lo que solemos llegar a las mismas conclusiones no creativas. G. Aznar (1973) afirma que "[...] la creatividad designa la aptitud para producir soluciones nuevas, sin seguir un proceso lógico, pero estableciendo relaciones lejanas entre los hechos" (citado en Esquivias, 2004: 5-17), proceso que requiere, forzosamente, de la imaginación, la cual es para Kant "[...] un modo de la aprehensión para la posibilidad de conocimiento 'como facultad de determinar a priori la sensibilidad y la síntesis de las intuiciones' [...]"; es decir, poder conocer algo antes de la experiencia y sin necesidad de un razonamiento, además, "[...] permite que una representación, por medio del entendimiento, sea referida al objeto con vistas a un modo de conocimiento lógico determinado" (Álvarez, 2014: 37); refiriéndose a la imagen mental que se crea con algún estímulo externo, ya sea una palabra, una forma o una sensación, y a los vínculos que formamos entre ellos, tanto con lo externo a nosotros como lo interno, y que nos permiten relacionar todo con todo, es decir, formar un mapa rizomático mental.

La respuesta a la pregunta sobre los orígenes de la propia habilidad musical de un ser humano y su relevancia antropológica implica una razón interna que se encuentra en las profundidades fundamentales que impulsaron a un ser a ir más allá de la animalidad y emprender un nuevo camino ontológico de desarrollo: el camino de la humanidad.

La más productiva en la comprensión de esta razón interna es la posición de I. Kant, que justifica la comprensión del modo de ser humano como la actividad libre arbitraria del sujeto. Él cree que el surgimiento en el hombre de la capacidad de expresar libremente su voluntad fue el primer paso en el camino hacia la historia humana, y describe esta capacidad como "una vez experimentado un estado de libertad", del cual "ahora era igualmente imposible volver a una posición de dependencia (bajo el dominio del instinto)" (1928, p. 46).

Todos los avances logrados en la cultura que sirven como escuela para el hombre, escribió Kant, tienen como objetivo la aplicación de los conocimientos y habilidades adquiridos en la vida. Pero el objeto más importante del mundo al que se puede aplicar este conocimiento es el hombre, porque él es su propia meta final.

Toda la ética de Kant se basa en el deber, el cumplimiento consciente de los deberes. Según Kant, la persona humana es objeto de absoluto respeto, tanto en nosotros mismos como en los demás. El respeto absoluto por el individuo es, según Kant, la base de la moral y del derecho. El ideal al que aspira la moral, según Kant, es una república de personalidades humanas libres y racionales, una república en la que cada persona sea la meta de todas las demás.

Con todo lo anterior, se concluye que la creatividad es la "[...] aptitud para representar, prever y producir ideas. Conversión de elementos conocidos en algo nuevo, gracias a una imaginación poderosa" (Osborn, 1953), por lo que mientras mayor cantidad de nexos entre ideas lejanas tengamos, mayor va a ser la originalidad de nuestro producto y nuestra capacidad creativa.

Actualmente, la facilidad de generar algo innovador disminuye con rapidez, por lo que suele decirse que "todo está inventado", pues nuestras necesidades básicas aparentemente están cubiertas y la economía se basa en concebir ciertas comodidades que demuestran estatus (como lo es el arte). Por lo mismo, los nuevos proyectos y/u objetos artísticos tienden a crearse en torno a tres premisas:

- Recombinar varios elementos de diferentes creaciones antiguas.
- Tomar lo viejo ya olvidado y hacerlo pasar como propio.
- Usar ideas o teorías creativas ridiculizándolas y vender el proyecto como objeto artístico novedoso.

A continuación, se profundizará en cada una de las premisas establecidas.

Recombinar varios elementos de diferentes creaciones antiguas

Con esto se hace referencia a extraer los elementos más importantes de una obra de arte, reordenándolos, agregando componentes nuevos o propios y volviendo a juntarlos en

un todo, como el trabajo de un decorador, quien se encarga de montar una exposición, un conjunto de obras de diversos autores reunidos en un mismo lugar y con un fin común.

Esta desconexión y reconexión es posible gracias a la multiplicidad de partes que conforman un todo, elementos que se pueden recombinar una y otra vez sin un punto de inicio o final, que tiene pequeñas conexiones internas que también se deconstruyen una y otra vez. A esto se le conoce como rizoma, haciendo referencia a la naturaleza, el origen de la vida en una madriguera o un bulbo de una planta, donde se incluye todo, desde lo más hermoso hasta los peores defectos de estos (Deleuze, 2004: 12).

Como ya se ha mencionado anteriormente, el proceso creativo requiere de la formación de mapas rizomáticos de ideas donde "[...] tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo [...] sólo existe gracias al afuera y en el exterior" (Deleuze, 2004: 10).

Por ejemplo, en la música se puede observar el uso de técnicas compositivas que se volvieron muy recurrentes y, sin embargo, difieren de una obra a otra. G. F. Haendel empleó en su "Pasacalle en G menor" la progresión de quintas o barroca, denominada así por su uso común en las obras de esa época. A pesar de esto, se pueden recombinar las notas que componen el acorde, así como los adornos, notas de paso, bordados, escapes, etc., para formar una obra musical completamente innovadora pero que utiliza lo ya establecido.

Tomar lo viejo ya olvidado y hacerlo pasar como propio

El rizoma se compone de varios principios que le dan las características de deconstrucción, uno de ellos es el Principio de Cartografía y Calcomanía, donde se especifica que "un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda" (Deleuze, 2004: 17), es decir, no responde a un molde, ni a un mapa ya dado, sino que el mismo traza su propio mapa, como se hace en la cartografía, al mover elementos y sus nexos; pero cuando se copia tal cual, de alguna estructura ya dada, se le denomina calca y siempre dependerá del mapa original, a pesar de que se pueda copiar infinitamente (Deleuze, 2004: 17).

Actualmente, cuando un artista calca una obra ya existente, se le denomina plagio. Sin embargo, existen aquellos que son más astutos y toman una composición ya olvidada por

la mayoría y la hacen pasar como propia; retomando el ámbito de la música, tal es el caso del compositor argentino, de la rama popular, Raúl di Blasio, quien tomó una de las variaciones del "Pasacalle en G menor" de G. F. Haendel y la copió tal cual en su pieza "Corazón de niño". En este caso, no se trata de la creación de un mapa nuevo, sino de la calca que le hizo al rizoma de Haendel y se adueñó de este.

Usar ideas o teorías creativas ridiculizándolas y vender el proyecto como objeto novedoso

La música no tiene una definición fija, puesto que hay tantas explicaciones diferentes y, al mismo tiempo, pareciera que no se puede resumir en una pequeña frase. Pero para efecto de este escrito, se usará la propuesta de Danhauser (1928: 1), quien define la música como "el arte de los sonidos. Se lee y se escribe con tanta facilidad como se leen y se escriben las palabras que pronunciamos".

John Cage, compositor norteamericano contemporáneo-experimental (1912-1992), al momento de realizar su propuesta musical, retoma esta o cualquiera de las explicaciones de la música en donde se especifica que es el conjunto de sonidos ordenados y escritos, y argumenta que entonces cualquier sonido, incluyendo la ausencia de estos, es música, llevándolo al extremo en obras como 4'33", donde, literalmente, no se produce ningún sonido por parte del intérprete, sino que el público es el que "toca" con los sonidos que produce, aunado a los efectos sonoros del ambiente. Actualmente existe mucha polémica acerca de "4'33"" en cuanto a valorarse como obra artística, pero depende mucho de la visión tradicional o contemporánea que se tenga, donde las opiniones están igualmente divididas.

John Cage, con su explicación de la música, está elaborando un simulacro que Baudrillard (1974: 5) define como la hiperrealidad que cada uno de nosotros forma a partir de la elaboración de "modelos de algo real sin origen ni realidad". Este simulacro refleja una imagen que "enmascara la ausencia de realidad profunda [...] juega a ser una apariencia y pertenece al orden del sortilegio"; es decir, que está encubriendo el hecho de que, al parecer, su obra no tiene una base sólida "porque es una exageración de una definición, por lo que no es una producción creativa", cuando es una creación de carácter conceptual.

Metodología

Análisis ético del proceso creativo de acuerdo con el Sistema de Juicios de Kant

Kant establece que el conocimiento está compuesto de juicios (afirmaciones o negaciones) que se dividen en dos tipos: a priori analítico y a posteriori sintético (Malena, 2011). Los juicios a posteriori son los conocimientos que adquirimos por medio de los sentidos y las sensaciones, son temporales y particulares; mientras que los a priori son intuiciones que traemos impresas sin necesidad de conocerlas por un estímulo externo, son verdaderas y universales (Kant, 1928: 130). Mientras que los juicios analíticos "son aquellos en los que el predicado está contenido en el concepto del sujeto. Un ejemplo es: el triángulo tiene tres ángulos. Los juicios sintéticos son los que en el concepto del predicado no está contenido el concepto del sujeto; por ejemplo: el calor dilata los cuerpos" (Malena, 2011).

Así pues, estas cuatro definiciones pueden combinarse entre sí para formar diferentes tipos de afirmaciones:

- Sintético a posteriori: se forma usando los sentidos y se elabora por medio de un proceso mental; podría ser una opinión. Por ejemplo: La obra 4'33" de John Cage causó mucha polémica, puesto que logró convencer a algunos mientras que a otros les parece absurda.
- Sintético a priori: son objetivos y dependen de la situación y, al mismo tiempo, se dan a través de la intuición; de aquí salen los postulados científicos. Por ejemplo: Raúl Di Blasio empleó la misma melodía que G. F. Handel en el pasacalle, únicamente modificando la introducción al tema de la pieza.
- Analítico a priori: se define en el predicado el concepto del sujeto; podría parecer una redundancia. Por ejemplo: La progresión barroca que empleó Handel en su pasacalle fue usada por la mayoría de los compositores de la época como una técnica musical.
- Analítico a posteriori: se genera después de la experiencia y, sin embargo, no se emplean los sentidos para llegar a su conclusión; pareciera que alguien es obstinado en su creencia a pesar de que se puede demostrar lo contrario. Por ejemplo: John Cage

en su insistencia de conceptualizar cualquier sonido como si fuera música, a pesar de que existen obras y teóricos que pudieran explicar lo contrario.

La filosofía de Kant "es su intento de contestar estas tres preguntas: ¿Cómo son posibles los juicios sintéticos y a priori en la matemática? ¿Cómo son posibles los juicios sintéticos y a priori en la física? y ¿Cómo los juicios sintéticos y a priori son legítimos en la metafísica?" (Malena, 2011); sin embargo, esta lógica es aplicable a todos los ámbitos de la vida: en la música, en la pintura, en la arquitectura, en la sociología, en la ética, etc.

Kant respondió a la pregunta ¿cómo los juicios sintéticos y a priori son legítimos en la ética? en sus postulados del "Imperativo Categórico", donde escribe "(I) Obra sólo de acuerdo con la máxima por la cual puedas al mismo tiempo querer que se convierta en ley universal (fórmula de la ley universal)" (citado en Ferrater, 1964: 917), postulado que todo humano, incluyendo el artista profesional, debe seguir para crear un objeto artístico creativo y ético en la actualidad.

Los artistas en la sociedad

El arte, a pesar de ser una disciplina que requiere años de estudio y práctica, es ejercido por mucha gente de forma amateur, es decir, que practica las actividades artísticas por placer o pasatiempo, fijando su atención en el proceso de creación y ejecución y no en el producto final. El artista profesional, en cambio, se preocupa por plasmar sus pensamientos y sentimientos para la posteridad, esto es, lograr trascender. Al final, es necesario un acercamiento profesional que permita la innovación creativa del lenguaje y no simple combinatoria de elementos. Esta oposición – lo profesional y lo amateur – crea dos ramas principales de acuerdo al origen de la producción artística: clásico y popular.

Esto se puede ver en el caso de Di Blasio al tomar el fragmento de la Pasacaglia de Haendel, al ser una simple calca de una obra profesional hacia un ámbito popular, pero también en la tergiversación de obras académicas en canciones de música llamada sonidera, por ejemplo, El Lago de los Cisnes de Tchaikovsky en versión cumbia.

Ambos tipos, igual de fascinantes, mantienen una rivalidad, puesto que los artistas estudiados marginan a los no profesionales, considerando su trabajo inferior debido a la poca preparación y simplicidad de sus obras. Por el contrario, la producción popular critica la

"gigantesca" exigencia de lo clásico, justificando que el arte sirve para expresarse y disfrutar y no para seguir normas.

Sin embargo, es necesario aclarar que el arte no existe separado de sus creadores: los artistas. Cada artista es un universo singular y complejo construido en base a su experiencia y pensamientos, los cuales se generan a partir de su contexto, por lo que es necesario conocerlo para poder hablar del fenómeno artístico. "Aquella intuición que se refiere al objeto por medio de la sensación, llámase empírica. El objeto indeterminado de una intuición empírica, llámase fenómeno" (Kant, 1928: 129); es decir, el fenómeno es todo lo que entra en contacto con nuestros sentidos, un fragmento del mundo exterior que se refleja en nosotros.

Definición de Arte basada en la Estética Trascendental de Kant

El producto artístico forma parte del exterior que es incognoscible para el hombre y, por lo tanto, es un fenómeno. A pesar de que es el resultado del proceso mental y creativo de los mismos artistas, este depende en su totalidad de los sentidos para ser transportado al plano sensible y que trascienda, ya que su materia prima (pintura, arcilla, papel, instrumentos musicales, etc.) también son objetos pertenecientes al mundo externo.

Según Kant (1928), el fenómeno se divide en dos: la materia, que es todo lo que corresponde a la sensación, lo que se puede percibir a través de los sentidos y "lo que hace que lo múltiple del fenómeno pueda ser ordenado en ciertas relaciones, [...] la forma [...], que tiene que estar toda ella ya a priori en el espíritu y, por tanto, tiene que poder ser considerada aparte de toda sensación" (Kant, 1928: 130). De la misma manera, Kant llama "puras (en sentido trascendental) todas las representaciones en las que no se encuentre nada que pertenezca a la sensación. [...] Esta forma pura de la sensibilidad se llamará también ella misma intuición pura" (1928: 130-131).

Cuando nuestros sentidos reconocen la parte física del producto artístico, encontramos la parte material del fenómeno; sin embargo, existe esta intuición que nos asegura que el fenómeno no forma parte de nosotros y que también puede modificarse de acuerdo a como cambien los receptores, esta intuición le da la capacidad de ser entendido por el hombre y de ponerle un valor al objeto, siendo esta la forma del fenómeno.

Kant asegura que "[...] hay, como principios del conocimiento a priori, dos puras formas de la intuición sensible, a saber, espacio y tiempo" (Kant, 2018: 133); definiendo al espacio como "la forma de todos los fenómenos del sentido externo" (Kant, 1928: 144); y al tiempo como "una condición a priori de todo fenómeno en general y es condición inmediata de los fenómenos internos (de nuestra alma) y precisamente por ello condición inmediata también de los fenómenos externos." (Kant, 1928: 159). Por lo tanto, concluye que todos los fenómenos están sujetos al espacio y al tiempo de la siguiente manera:

Si puedo decir a priori: todos los fenómenos externos están determinados en el espacio y según las relaciones del espacio a priori, puedo decir, por el principio del sentido interno, con toda generalidad: todos los fenómenos en general, es decir, todos los objetos de los sentidos están en el tiempo y están necesariamente en relaciones de tiempo. (1928: 159).

Si aplicamos estas intuiciones puras a nuestro fenómeno artístico, ubicándolo en el tiempo y el espacio en donde fueron creados, le damos un sentido más concreto y podemos entender el significado real de la obra, pues tenemos mayor capacidad para observarla con el pensamiento de ese momento espacio-temporal, a esto se le llama contextualizar.

"El espacio y el tiempo son las formas puras de ese modo de percibir; la sensación, en general, es la materia." (Kant, 1928: 173). Sin embargo, "[...] determinan sus límites precisamente por eso (porque son meras condiciones de la sensibilidad) a saber: que se refieren sólo a objetos en cuanto son considerados como fenómenos, mas no representan cosas en sí mismas" (Kant, 1928: 167) debido a su subjetividad, y es también gracias a esta que nunca podremos conocer el verdadero objeto:

Pues, en todo caso, no haríamos más que conocer completamente nuestro modo de intuición, es decir, nuestra sensibilidad, y aun ésta siempre bajo las condiciones de espacio y tiempo, originariamente referidas al sujeto. Pero jamás podremos conocer lo que son los objetos en sí, por luminoso que sea nuestro conocimiento del fenómeno, que es lo único que nos es dado. (Kant, 1928: 173-174).

A pesar de que todos los fenómenos artísticos están sujetos a estas condiciones espacio-temporales, la manera en la que son definidos e interpretados siempre va a ser subjetiva y va a variar de acuerdo con cada persona, ya que nuestra manera de percibir las cosas es singular e irrepetible, así como lo es el mismo ser humano.

Por lo mismo, podemos concluir que "No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas" (Gombrich, 1999: 15). El artista se realiza en la actividad artística, por lo tanto, el arte es una verdad construida dependiendo del contexto, espacio y tiempo a la vez, dos categorías sensibles dentro de la estética trascendental; en el que se encuentra, el observador que la interpreta y la persona que la ejecuta, es decir, el arte es procesual.

El arte como dos categorías sociales

El arte se estampa en el mundo exterior a través de una sola categoría sensible, ya sea el espacio o el tiempo. En lo que respecta al artista popular, la principal importancia de su obra es la ejecución, todo el camino que se recorre antes de que el producto final sea representado, así sea en el espacio (como pinturas, dibujos, esculturas) o en el tiempo (como la música). Es el deber del artista profesional conseguir que el fenómeno artístico se plasme en ambas categorías sensibles, haciendo que las artes temporales también tengan su parte en el espacio (escribiendo partituras para la música, por ejemplo) y que las espaciales se vean afectadas por el tiempo a través del movimiento (como una construcción arquitectónica que "fluye" o una pintura en la que los protagonistas se mueven).

Para poder generar los fenómenos artísticos, el artista tiene que deconstruir su propia realidad a través de diversos sistemas de verdad, definiendo verdad como "un concepto polisémico que nos recuerda que todo sentido es contextual, y por esta razón se produce en función de un espacio de referencialidad en el cual tiene validez propia." (Zavala, 2006: 11).

Según Zavala (2006), existen tres tipos de laberintos que nos permiten construir la verdad: el *laberinto circular*, que admite una única verdad; el *laberinto arbóreo*, donde varias verdades son posibles de manera simultánea o alternativa partiendo de una verdad única; y el *laberinto rizomático*, el cual contiene diversas versiones de los otros dos laberintos en su interior, este genera indeterminación y permite la coexistencia de muchas verdades, dando lugar a la contradicción, la ambigüedad y las paradojas, todo depende del contexto y la experiencia individual de cada sujeto, lo que recae en la manera en la que se observan, lo que produce las relaciones entre cada elemento del sistema.

En el arte sucede lo mismo que en el laberinto *rizomático*: coexisten dos verdades – los géneros artísticos popular y clásico – que pueden permanecer separados sin necesidad de

excluirse o relacionarse y crear nuevas verdades combinatorias, dependiendo del origen del fenómeno artístico y hacia el público al que va dirigido.

Por ejemplo, el arte contemporáneo es una obra creada por y para profesionales, debido a su complejidad y las bases que son necesarias para entender la obra, por lo que se puede decir que es una mezcla de lo clásico- a lo clásico. Por otro lado, existen combinaciones de popular-clásico donde se intenta elevar un poco la cultura popular hacia lo profesional, a modo de que, por ejemplo, un mariachi toca arreglos de piezas orquestales; o clásico-popular, que rebaja un poco el producto profesional para su mayor interacción con lo popular, por ejemplo, al tomar citas directas de cultura popular en una obra clásica, como la obra "Sones de Mariachi" de Blas Galindo¹, quien incluye los bailes típicos de México en una obra orquestal. Existe incluso la unión popular-popular, que es cuando se demerita por completo el producto artístico, queriendo generar un producto fácil de consumir y sin ninguna complejidad.

La moralidad de la música

En la cultura occidental de la segunda mitad del siglo XX surgió un fenómeno que se identifica con el término "posmodernismo" en el saber humanitario. Habiendo surgido como una reflexión sobre nuevas manifestaciones en el campo del arte, el posmodernismo se ha convertido, gradualmente, en una filosofía específica de la conciencia cultural de la modernidad.

Los investigadores aún no han podido darle una definición exhaustiva, pero se han registrado características específicas. Por ejemplo, el filósofo francés Jean-François Lyotard (1924-1998) señala la desintegración de la honestidad, el patetismo de lo irracional, la crisis de legitimación, la exacerbación y el pesimismo, que se convirtieron en los dominantes culturales de la nueva era posmoderna.

Las manifestaciones del posmodernismo en el arte son: apelación a tipos grotescos de imaginaria artística, ironía, alusión, orientación hacia la "masa" y la "élite" al mismo tiempo, una comprensión ampliada del arte hasta su identificación con las esferas no artísticas, su mezcla de géneros, sincretismo estilístico, etcétera. El arte se ha convertido no solamente en portavoz del proceso de transformaciones posmodernas, sino también en un estimulador

específico de las mismas, ya que la obra de un artista posmodernista no excluía la intrusión de la práctica artística en la vida social.

La cultura musical del siglo XX se caracteriza por una tendencia a la polarización: por un lado, el estilo puntillista extremadamente refinado de Anton von Webern, desligado de todo lo terrenal; y por el otro, la cultura musical de masas con rock ensordecedor, escenario ruidoso y la canción aficionada (*amateur*) más simple.

La vanguardia musical es extremadamente colorida y polifacética, incluye una gran cantidad de escuelas y tendencias; tomó su forma bajo la bandera de lucha por la libertad de la creatividad artística. El culto a la novedad, a la originalidad, la llevó a la pérdida de una cosmovisión holística, ya que arrancó la creatividad musical del contexto cultural, la aisló parcialmente y la dejó sin sentido. La búsqueda de nuevos medios y técnicas determinó ir más allá de la música y romper con las tradiciones morales.

La vanguardia musical se caracteriza, en particular, por el reconocimiento del valor autosupresor del sonido como tal, es decir, un valor fónico, lado tímbrico del sonido. Este principio se materializó en la llamada *música concreta*, cuando los sonidos del mundo circundante (el sonido de las gotas de lluvia, el aullido de una sirena, el ladrido de un perro, etcétera) se graban en una cinta y luego se montan. Estas piezas musicales se tratan como acontecimientos sonoros. Este énfasis en los valores, a veces, no se relaciona con ningún contenido moral de la música: cualquier declaración y cualquier reproducción se refieren a lo que es, es decir, al ser, pero no al que debe ser.

Otra característica del nuevo pensamiento musical es la desintegración de la forma musical cerrada: en lugar de la obra como resultado del proceso creativo, aparece el proceso mismo. En las manifestaciones extremas de la creatividad de vanguardia, se destruye y se elimina el concepto mismo de música, y aparece la opinión de que cualquier sonido del mundo circundante puede percibirse en un aspecto musical. Así, en 1952, apareció la obra musical de J. Cage "4'33'" para cualquier composición de intérpretes.

La destrucción de la forma musical inmoraliza las obras musicales. La moralidad asegura la organización conveniente del comportamiento humano. El patetismo del vanguardismo implica esencialmente una regresión del resultado a los medios. Según los

vanguardistas, lo importante no es el producto de la creatividad, ni la conciencia moral y espiritual del tejido entonado de la obra, sino la tecnología del proceso creativo.

La subcultura musical en el aspecto del posmodernismo incluye una gran variedad de direcciones, estilos y géneros. Uno de los focos en los que confluyen los problemas éticos más agudos es el rock. El nombre de este estilo proviene de la primera palabra de la canción "*Rock Around the Clock*", cantada por Bill Haley en 1954.

En términos de su contenido sociocultural y moral, el rock es la protesta interna de un artista contra algún, varios o todos los componentes existenciales a la vez. En su evolución, el rock ha experimentado una transformación: habiendo surgido como una protesta contra la cultura dominante, como su negación, se convirtió en cultura de masas. Las formas de la contracultura se convirtieron en el tema de la moda y la publicidad relacionada, comenzó a replicarse y distribuirse ampliamente. Así, la conexión entre la élite y las masas, característica del posmodernismo, se refractó en la música *rock*.

Las figuras religiosas fueron de las primeras en señalar el peligro moral del rock. La destacada figura pública católica canadiense Jean-Paul Régimbald en 1983 publicó su artículo "Rock and Roll", donde anunciaba la conmoción social más profunda que se producía en la mente de los jóvenes en relación con el rock and roll, señalando la poderosa revolución de los cuerpos, almas y corazones, procedente nada más y nada menos que de las entrañas infernales (ver: 155, 217-234). Régimbald destaca que los mensajes subliminales se encuentran codificados en las canciones de los conjuntos de rock, cuya técnica es grabar frases "al revés": se vuelven audibles cuando la grabación se reproduce de reversa. Estos mensajes de contenido satánico no se captan por oído, sino que penetran en lo más profundo del subconsciente de una persona que se encuentra en completa indefensión frente a esta forma de agresión.

La investigación realizada por científicos del Instituto de Psicología de la Academia Rusa de Ciencias bajo la dirección del Doctor V.P. Morozov (1992) confirmó la posibilidad de la percepción humana del habla invertida, principalmente a nivel inconsciente. Sin embargo, es imposible no reconocer detrás de lo que advirtió Régimbald un grave problema. En su opinión, ninguna educación, incluso la educación moral más perfecta, puede resistir por mucho tiempo la destrucción inevitable de la conciencia, el corazón y el espíritu, que se causa por escuchar música rock con regularidad.

Aquí se ve un problema ancestral del impacto psicológico de la música sensual-extática, como el antiguo modo frigio. La afluencia de furia musical afecta el estado físico, psicológico, mental y moral de una persona: el razonamiento, la fuerza de voluntad y la conciencia moral son tan fuertemente atacados por los afectos sensuales que la capacidad de buen juicio se neutraliza. En tal estado, el odio, la ira, los celos, la venganza y el desenfreno sexual surgen con la mayor fuerza; sin embargo, esta posición se considera ser demasiado radical. La música del siglo XX es diversa: incluye tanto las muestras del más alto mérito artístico como falsificaciones vulgares, y su impacto moral está lejos de ser inequívocamente negativo. Por supuesto, la pasión por repetir los mismos sonidos o movimientos es uno de los signos de la psicopatología más profunda.

No obstante, el rock no se limita a las repeticiones y, en general, la audiencia de sus admiradores (especialmente los oyentes) en términos de coeficiente intelectual apenas es inferior a otros grupos sociales. Si entre *rockeros, punks o beatniks* aparecen jóvenes de bajo nivel mental, esto no es un efecto directo de la música; más bien, se gravitan hacia el rock porque otros géneros musicales más complejos resultan ser simplemente inaccesibles para ellos en términos de su nivel de desarrollo.

La cultura musical del rock ha llenado un cierto vacío en la práctica musical, formado como resultado de la extinción natural del folclor tradicional en las áreas urbanas y la muerte total de la creación musical dentro del hogar. Los intereses del mercado dictan a los autores e intérpretes la creación de *artefactos* que podrían seguir siendo populares durante varias semanas. Al mismo tiempo, los éxitos parecen ser gemelos, porque se centran en un entorno auditivo relativamente cerrado y estable, cuya salida brusca conlleva una pérdida de interés del consumidor. Un nuevo *hit* debe diferir del anterior hasta tal punto que, siendo su variante, al mismo tiempo cree una sensación de novedad y disimilitud.

En la evaluación ética de cualquier fenómeno sociocultural, hay que abstenerse de los extremos. Ningún arte singular, ninguna síntesis de las artes es capaz de reemplazar a la moral, siendo solamente un lugar donde la música y la moral pueden unirse orgánicamente: en el corazón de un ser humano, además, de una persona individual y no una humanidad colectiva.

Uno de los resultados más importantes del desarrollo de la filosofía de la música es la conjetura de que este tipo de arte y moral convergen donde surge la cuestión del gusto; en

este punto, el desarrollo moral pasa orgánicamente al estético y viceversa. El concepto de *gusto* ha pasado por una historia compleja, tortuosa, en muchos sentidos instructiva para nosotros.

Hasta el siglo XVIII, el concepto de gusto no se usaba en un sentido estético y significaba una de las cinco sensaciones sensoriales (I. Kant lo llamó *gastronómico*): la capacidad de distinguir las propiedades de los alimentos. El gusto estético presupone una experiencia individual única del objeto percibido: es imposible sin el reflejo de los sentimientos, en los que nace el estado de penetración en la imagen, y no solamente su evaluación. Esta propiedad del gusto estético se manifiesta de la forma más clara en el arte: el arte contribuye al desarrollo de la riqueza individual de quien lo percibe, se dirige a la singularidad irrepetible de una persona, la revela y la configura de muchas maneras.

El gusto estético refleja la unidad del discurso y la intuición, su peculiar síntesis armónica, no puede reducirse solamente a lo emocional o a lo racional: es una asimilación emocional-racional de la realidad. En este sentido, el gusto estético es la habilidad donde se expresa la armonía de la esencia social y natural de una persona y se encuentra conectado orgánicamente con el proceso de la perfección social, natural y espiritual de un ser humano.

El gusto desarrollado es la capacidad de experimentar placer solamente de algo que es digno, o al menos de preferir los placeres dignos. Debe enfatizarse que el gusto se forma por todas las actividades espirituales y prácticas de una persona: se manifiesta en su físico (en la manera de sostenerse, hablar, gesticular, etcétera) no menos que en su esfera espiritual. Gracias al efecto sublimador del ideal, el placer estético provocado por lo bello empieza a distinguirse del mero placer sensual. Este es el caso, por ejemplo, cuando uno reconoce la belleza de la música de Bach, mientras que disfruta más de la música de Pergolesi, si solamente se esperan placeres sensuales de las obras de arte, esto es un signo de gusto subdesarrollado.

El perfeccionismo lógicamente implica ascetismo: oposición consciente a las tentaciones del cuerpo y las debilidades del alma. La tensión ascética de las fuerzas espirituales también es necesaria para la formación de una estética genuina, incluido el gusto musical. La iniciación a los altos valores espirituales es, ante todo, un esfuerzo decidido por el alma, una intención consciente de llegar a ellos.

Su estatus categórico, el concepto de gusto, lo recibe por I. Kant, quien, completando la construcción de su sistema filosófico, asoció las tres formas más importantes de cultura (la ciencia, el arte y la moral), con tres tipos de actividad cognitiva (la razón, el juicio y la lógica) y las atribuyó a las tres habilidades fundamentales del alma (capacidad teórica, sentido del placer-displacer y capacidad de deseo, voluntad). Es muy interesante que Kant extienda el gusto al comportamiento humano, pero al mismo tiempo mantenga una distinción estricta entre evaluación estética y moral.

Los fundamentos lógicos de tal distinción en Kant son bastante simples y comprensibles: la moral comienza donde la determinación natural pierde su fuerza e inmutabilidad, es decir, en el ámbito de la libertad. En este ámbito, la conducta humana está enteramente sujeta a los principios de la razón, es decir, a la ley moral. Pero el hombre, junto con su racionalidad, también es un ser de naturaleza, y cada una de sus acciones de determinación natural está conectada con los hechos anteriores, así como con la conducta de otras personas. Es precisamente en este campo de interacción entre naturaleza y libertad donde el comportamiento humano transforma las propiedades estéticas y se somete a las exigencias del gusto.

De particular importancia para clarificar el impacto del gusto en la moralidad es la observación de Kant de que el gusto contribuye externamente a la moralidad. En este rasgo del gusto, Kant encontró una correspondencia formal con la especificidad del deber como sumisión a la ley moral: la esencia del asunto se reduce a plantear la propia opinión como universalmente válida y, a la inversa, lo que es universalmente válido como lo propio. Es cierto que en moralidad estamos hablando sobre las máximas, y, en el gusto, de una sensación de placer o desagrado. Según Kant, el gusto perfecto hace que una persona se comporte bien. El gusto y la conciencia se adentran en lo más recóndito de la subjetividad humana y allí, probablemente, se funden en la imagen subconsciente de una personalidad perfecta.

Albert Schweitzer (1875-1965), en su obra “Cultura y ética” (1923), también enfatiza el papel del individuo en el proceso de renovación cultural y habla de la necesidad de actualizar la cultura moderna.

El renacimiento de la cultura no tiene nada que ver con movimientos que llevan el sello de la experiencia de masas. Tales movimientos son siempre solamente unas reacciones a eventos externos. La cultura puede revivir únicamente cuando un número, cada vez mayor, de individuos, independientemente de la mentalidad predominante en la sociedad en un momento dado y en oposición a ella, desarrolle un nuevo sistema de puntos de vista, que gradualmente comience a influir en la mentalidad de la sociedad y, finalmente definirla. Solamente un movimiento ético puede sacarnos del estado inculto. Pero el principio ético puede nacerse exclusivamente en un individuo. (Schweitzer,1973:75) [Trad. Propia].

Schweitzer reflexiona acerca de una cosmovisión creativo-cultural, que está formada por individuos que son las principales voces de su tiempo.

Cada época, consciente o inconscientemente, vive de lo que nació en la mente de los pensadores, cuya influencia experimenta sobre esta misma. (...) Kant y Hegel reinaron sobre la mente de millones de personas que en toda su vida no han leído una sola línea de sus escritos y ni siquiera sospecharon que los estaban obedeciendo (Schweitzer,1973:79) [Trad. Propia].

El pensamiento estético, construido sobre las principales obras filosóficas y el desarrollo de la música, se da en la misma dirección y puede caracterizarse como paralelo e interconectado: los caminos del desarrollo de la música no solamente se reflejan en la estética filosófica, sino que a menudo se prevén en ella. La naturaleza cognitiva del arte musical se manifiesta en el hecho de que los medios musicales transmiten lo característico de cada diferente época.

El reflejo de las ideas en el arte de la música siempre constituye un patrón estricto con relación causal. La capacidad de crear un campo comunicativo es una cualidad integral de la música; su naturaleza emocional se correlaciona con el mundo de los sentimientos humanos. Por lo tanto, la música es un auténtico fenómeno cultural sin el cual se hace imposible el desarrollo estético y artístico del hombre. Esta es la razón de la definición de la música no solamente como una de las artes, sino también como un tipo de actividad, el resultado de la creatividad, un medio de educación e ilustración de una persona.

La responsabilidad del artista profesional y amateur

En el mundo moderno, el arte musical existe en muchas formas. La principal diferencia entre ellas es la actitud hacia el profesionalismo musical: ciencia musical, teoría, técnicas de composición e interpretación. Por lo tanto, toda la creatividad musical se puede dividir en profesional y amateur, siendo la música clásica una parte importante de la cultura musical general.

Como regla, la música profesional de la tradición europea de los siglos XI-XIX se asocia con los clásicos musicales. Sin embargo, el término clásico en la música se aplica en un sentido más amplio: por ejemplo, una obra en música rock o una composición de jazz pueden llamarse un clásico. Es decir, se puede llamar “clásica” a aquella obra (sea cual sea el género al que pertenezca) que goza de un éxito constante entre los oyentes, siendo una especie de modelo artístico. Por otra parte, un análisis detallado del concepto implica la identificación de características significativas inherentes al arte clásico en general y, en particular, a una pieza musical, que pueden ser consideradas como criterios para su clasificación y evaluación. La unidad de lo ético y lo estético es la propiedad más importante del arte clásico.

La ética (en el sentido más amplio de la palabra) desde la antigüedad se ocupó de los problemas de la armonía humana con el resto de la comunidad y consigo mismo. En las enseñanzas filosóficas, los problemas humanos se consideraban a nivel intelectual. De hecho, únicamente la religión y la experiencia estética están internamente orientadas hacia la armonización universal; no es casualidad que el fenómeno de la armonía fuera comprendido como el principio estético más importante.

El valor artístico de una obra creada en cada caso concreto se determina por infinidad de formas, y sus criterios se encuentran en la época, la cultura, la tradición y, finalmente, en la evaluación subjetiva. El contenido es la cualidad estética del arte, el aspecto de una obra artística. El arte no siempre es el objetivo principal del autor de una obra, pero es gracias a él que una obra siempre ha sido apreciada: solamente un alto nivel artístico lleva el trabajo creativo a la altura de los clásicos. La obra, como expresión de la libre individualidad del artista, muestra la originalidad de la intención del autor en presencia de ideas y sentido. Una propiedad especial de una obra clásica es ser individual y estar dirigida al individuo, lo que hace que la obra sea única.

Es responsabilidad del artista profesional asegurarse de que los productos artísticos se vuelvan fenómenos y se conserven para la posteridad. Por lo tanto, debe contextualizar al volver temporales los productos espaciales, como las pinturas al plasmar el “movimiento”, y espaciales los productos temporales, como la música a través de las partituras, incluyendo las obras de la cultura popular, ya que forman parte de la identidad de toda una comunidad.

Resultados

Como resultado de las reuniones entre los docentes para las planeaciones curriculares en la Licenciatura de Música de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma del Estado de México, para la formación de músicos integrales capaces de reconocer y apreciar cada una de las diferentes direcciones que puede tomar el músico profesional, se imparten materias que van desde el reconocimiento del fenómeno acústico hasta la relación musical con otras artes como la literatura, la pintura y la danza.

Dentro de dichas materias, se encuentran algunas como Creación Sonora y Literatura Musical, Armonía Aplicada a la Composición y Remix. En estos cursos, se analizan técnicas compositivas y recursos de creaciones previas a la época actual, y se hacen observaciones de las referencias que los grandes de la música retomaron de otros autores famosos para determinarlas como métodos creativos. Posteriormente, y como ejercicio de práctica musical, se les pide a los alumnos la realización de obras empleando citas o referencias musicales de otros autores y retomando movimientos musicales determinados de una época, como progresiones de quintas¹ o el llamado “bajo de Alberti”², para integrarlas en obras de su autoría.

Un resultado exitoso de este ejercicio es cuando los elementos no son reconocibles a simple vista o, a pesar de llegar a serlo, la obra por sí misma posee una identidad propia y un mensaje único, diferente e independiente de los elementos empleados en su composición. Es decir, cuando se logra generar un mapa rizomático a través de la recombinación de estos fragmentos y no una calca de las fuentes musicales originales o un simulacro de un producto artístico sonoro. De esta manera, el alumno aprende a incorporar toda clase de recursos a sus creaciones a través del método creativo utilizado por los más grandes compositores y formándose como compositores éticos.

En la misma licenciatura, en materias como Musicología, Sociedad y Episteme, y Cultura y Fenómeno Artístico, se aprende a reconocer la importancia del arte en la sociedad y el papel que desempeña en esta, así como los orígenes y formas que puede tomar de acuerdo con el contexto. Se enseña que el arte popular es una huella de la sociedad y su sentir, por lo que debe tratarse con el mismo respeto que las producciones profesionales, así como hacer registros de esta e, incluso, puede servir de inspiración o de referencias hacia las creaciones musicales siguiendo el método de recombinação de elementos.

Como artistas profesionales egresados de la licenciatura, el alumno sale con las competencias necesarias para insertarse en cualquier ámbito de la música que desee, siguiendo los lineamientos ético-profesionales que demanda la sociedad para una buena práctica artística.

DISCUSIÓN

De las formas de creación aquí descritas, la primera opción que sugiere la recombinação de elementos es el método aceptado y enseñado por excelencia en la gran mayoría de escuelas y facultades, ya que propone una creación original partiendo de referencias e inspiraciones, además de respetar los derechos de los otros artistas. En lo que respecta a las otras dos recetas mencionadas, la polémica es grande puesto que dividen al escucha y a los expertos, poniendo en tela de juicio si estas dos acciones resultan éticas. El retomar lo viejo podría ser considerado plagio o no, de acuerdo con el contexto en el que se integre y la mirada en que se analice, y lo mismo ocurre con ridiculizar las teorías basándose en el mero concepto. Sin embargo, aquí resulta más complicada la discusión debido a las corrientes artísticas contemporáneas, donde ya no se busca la belleza del arte objeto sino la del arte concepto, cuestionando incluso si crear algo poco comprensible para la mayoría puede ser poco ético.

Esto nos lleva a las distintas opiniones que se tiene también sobre los tipos de artistas y de fenómenos artísticos, puesto que algunos expertos llegan a sentir una descalificación hacia el término popular, considerando que debe encontrar otra forma para denominar el arte que no es generado por especialistas. Por otra parte, muchos profesionales tienden a demeritar las creaciones populares por carencia de técnica, mientras que otros pueden sentir las producciones profesionales rígidas y petulantes, cosa que se puede ver con mayor claridad en las opiniones divididas acerca del arte concepto y al retomar lo viejo.

Lo que se resume en esta investigación son apenas algunos momentos en la serie de “puntos en blanco” de la cuestión de la relación entre la música y la ética. El mayor desarrollo del tema del espíritu humano estará inevitablemente conectado con el descubrimiento de nuevos aspectos del problema.

Conclusiones

La música, al ser parte de la cultura integral de la humanidad, está influenciada por otros de sus “personajes”, como la religión, la ciencia, la filosofía y las artes expresivas y visuales. La influencia de la ética y moral en la música, siendo una de las más significativas, hasta el día de hoy, sigue siendo poco estudiada y difícil de comprender. Aquellas normas morales a las que la cultura musical estuvo sujeta en las etapas anteriores del desarrollo de la civilización mundial son inadecuadas en absoluto o limitadamente adecuadas en la sociedad moderna, donde la moralidad misma está experimentando transformaciones significativas.

Al desarrollar el gusto artístico, la música contribuye indirectamente al desarrollo de la conciencia: la capacidad de reaccionar agudamente a la oposición del bien y del mal en el propio comportamiento. El impacto de la música en la ética, que se ha llevado a cabo a lo largo de la historia de la humanidad, adquiere una especial profundidad e intensidad en la era posmoderna, y es el siguiente: la música crea un nuevo orden de organización mental.

Los valores morales son antinómicos y brindan a la persona la oportunidad de elegir libremente. La verdadera escala de la capacidad de ser flexible, sin dejar de ser moral, es la realización de la co-creación: en ética, una persona no es solamente un intérprete, sino también un creador. El contenido creativo de la moral crece en el proceso de desarrollo histórico y la música es uno de los medios más importantes para superar ingeniosamente la uniformidad personal.

Futuras líneas de investigación

- Aspectos específicos de la ética en la creación artística.
- La creación artística y los derechos de autor.
- El proceso creativo y la influencia externa.
- Géneros musicales actuales.

Referencias

- Álvarez, W. (5 de noviembre del 2014). “Las Formas de la Imaginación en Kant”. *Praxis Filosófica. Nueva Serie*, (40), 35-62.
- Baudrillard, J. (1974). *Cultura y Simulacro*. [10° edición]. Editorial Kairós.
- Danhauser, A. (1928). *Teoría de la Música*. Recordí Americana.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. [6° edición]. Pre-Textos.
- Esquivias, M. (31 de enero del 2004). “Creatividad: Definiciones, Antecedentes y Aportaciones”. *Revista Digital Universitaria. Volumen 5*, (1), 1-17.
- Ferrater, J. (1964). *Diccionario de Filosofía*. [5° edición]. Editorial Sudamericana.
- Gombrich, E. (1999). *La historia del arte*. [16° edición]. Editorial Diana en colaboración con El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Kant, I. (1928). *Crítica de la Razón Pura*. [edición digital]. Librería General de Victoriano Suárez.
- Lyotard, J. (1991) *La condición postmoderna*. R.E.I.
- Malena. (1 de febrero del 2011). “Sistema Filosófico de Kant” [Blog]. *La guía*. <https://filosofia.laguia2000.com/general/el-sistema-filosofico-de-kant>.
- Osborn, A. (1953). *Imaginación Aplicada: Principios y Procedimientos de Solución Creativa de Problemas*. Charles Scribner's Sons.
- Schweitzer, A. (1975) *Cultura y Ética*. Nauka.
- Zavala, L. (2006). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. [3° Edición]. Universidad Autónoma del Estado de México.