

Apuntes sobre el arte y la industria cultural en el pensamiento de Adorno

Adriana Mendoza Chávez
adriana_mendozzaa@hotmail.com

**Lectures notes on art and culture
industry in Adorno's philosophy**

Resumen

El presente trabajo muestra la visión de Theodor Adorno y Max Horkheimer sobre la industria cultural, ante la cual, Adorno insistirá en la continuidad del arte aurático como el de Arnold Schönberg, quien exponía en sus obras ciertas características que impedían su asimilación por parte del sistema capitalista y de las masas. Ante esto, el viraje es hacia un posicionamiento que no se rinda ante el enfoque capitalista, pero tampoco adopte los planteamientos adornianos de manera absoluta.

Palabras clave: industria cultural, arte aurático, reproducción técnica, Schönberg, dodecafonismo.

Abstract

The following essay refers to Adorno and Horkheimer's cultural industry thoughts, in which Adorno defends auratic art continuity such as Arnold Schönberg's music. The musician's works have specific characteristics that exclude them from capitalism assimilation and the masses' attention. In response, we think of a turning point that does not surrender to capitalism, but neither accepts Adorno's views in an absolute way.

Keywords: Cultural industry, auratic art, technological reproduction, Schönberg, dodecaphonism.



Adriana Mendoza Chávez

Es licenciada en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) por la UNAM y maestra en Musicología por la Facultad de Música (FM) de la UNAM y licenciada en Música con especialidad en violonchelo por la Escuela de Música Vida y Movimiento.

Recibido: 20 de septiembre de 2021

Aprobado: 29 de octubre de 2021

La razón, la cabeza nos dice: “¡nada!”, la imaginación, el corazón, nos dice: “¡todo!” y entre nada y todo, fundiéndonos el todo y la nada en nosotros [...]

Miguel de Unamuno

Al pensar en las bondades del desarrollo tecnológico de finales del siglo XIX y durante el siglo XX, encontramos una de las visiones más significativas sobre la relación entre los medios de reproducción emergentes y el arte. Se trata de las consideraciones realizadas por el filósofo alemán de origen judío Walter Benjamin, quien sostenía que el arte de la época se encontraba en una transformación que lo conducía de un estadio aurático accesible para unos cuantos, a uno profano que garantizaba la amplificación de su exhibición para llegar a las mayorías. Como bien apunta Bolívar Echeverría (2009), al suscitarse el descenso del culto manifiesto por las obras de arte, éste comenzaba “a desvanecerse como arte independiente o puro, viéndose entregado (...) a una experiencia de una vida social recién en formación que [integraba y difundía] en sí la experiencia estética que él es capaz de suscitar” (Echeverría, párr. 21).

En este sentido, la emancipación del arte en la época de las vanguardias o del arte moderno, la erigía menos aurática y de fácil acceso para las mayorías, a quienes Benjamin consideraba “un nuevo tipo de masas humanas (...) que se resocializan a partir de la propuesta práctica espontánea del ‘proletariado consciente de clase’, es decir, de los trabajadores rebeldes a la socialización impuesta por la economía capitalista” (Echeverría, 2009). Es así como el autor de *La obra*

La inquietud ante la muerte provoca en la humanidad un *anhelo de inmortalidad*.



de arte en la época de su reproductibilidad técnica confería a las masas “una nueva percepción o sensibilidad que [traía] consigo ante todo la decadencia del aura” (Echeverría, párr. 28). El arte abandonaba, pues, toda pretensión de solemnidad y toda exigencia de concentración y atención acuciante por parte del espectador.

Frente a estos señalamientos, Theodor Adorno junto con Max Horkheimer van a señalar que las masas o mayorías a las que refiere Benjamin, más que ser conscientes de su sometimiento al sistema capitalista como consecuencia de la industria cultural, la cual echa mano de los medios tecnológicos para la conversión del arte y la cultura en mercancía, se encuentran manipulados por la serie de ideas, percepciones y puntos de vista que envuelven los productos de dicha industria obedientes a los intereses del capital.

En este tenor, el presente trabajo aborda el posicionamiento adorniano en torno a la reproductibilidad técnica de las obras de arte junto con su crítica a la llamada industria cultural, a la cual parece no convenir un arte aurático o arte serio como el creado (de acuerdo con Adorno), por el compositor austriaco Arnold Schönberg. Con esto, veremos, el filósofo alemán presentaba su defensa frente a dicha industria al destacar la forma, técnica y materia que configuraban las obras de dicho compositor, las cuales imposibilitaban el acceso de las masas a éstas. Finalmente, con todo lo expuesto, el viraje hacia un planteamiento que no se asiente ni en los propósitos de la industria cultural, ni en los planteamientos del propio Adorno, puede vislumbrarse.

I

La noción de industria cultural fue planteada por Theodor Adorno y Max Horkheimer en su ensayo “La industria cultural”, contenido en la obra *Dialéctica de la Ilustración* (1947). Dicha expresión hace referencia al cine, la radio y las revistas como medios que constituían un sistema que conformaba un negocio que servía de ideología para “legitimar la porquería que [producían] deliberadamente. Se [autodefinían] como industrias” (p. 166). Tales industrias abarcaban, entre otros ámbitos, el cultural. En este sentido, dicha noción podría definirse concretamente como “la manipulación de las conciencias practicada por los medios de comunicación” (Abbagnano, 2007), o como “la explotación sistemática y programada de los ‘bienes culturales’ con fines comerciales” (Jiménez, 2001: 72). Además, hay que señalar que la categoría de industria cultural hace alusión al pensamiento de Walter Benjamin con respecto a la pérdida del *aura*¹ en el arte, la cual ocurría en el momento en que determinada obra era susceptible de ser reproducida técnicamente para su acceso y consumo masivo.

El aura a la que refería Benjamin era aquella que envolvía al arte como algo único, singular y lejano al que debía rendirse culto y al que no

¹ La pérdida del *aura* es la pérdida de la singularidad de una obra de arte a la que se trata como si se le rindiere culto. Esta pérdida obedece, según Benjamin, a la reproducción técnica de la obra en cuestión, lo cual ocasiona su desgaste y pérdida de aura o autenticidad.



El arte reproducido era ya propiedad del capital cuyo objetivo era la **enajenación de los individuos** que no mostraban identidad ni autonomía en su supuesta elección artística.

cualquiera podía acceder. Lo aurático de una obra, según Bolívar Echeverría (2009):

se muestra en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso de ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural [...] la obra de arte aurática solo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación (párr. 18).

En este sentido, la reproductibilidad de las obras de arte era algo inaceptable para Adorno, ya que esto significaba asumir que el arte se encontraba en manos del capitalismo, cuya apuesta era servirse de los medios tecnológicos para presentar un arte acríptico que apelara al mero entretenimiento y que, a la vez, configurara gustos y elecciones artísticas en sus consumidores. El arte, al ser susceptible de reproducción, era un continuador de lo que acaecía en el terreno capitalista, en el que la base técnica del proceso de trabajo mantenía “las estrategias técnicas de las sociedades arcaicas –dirigidas todas ellas a responder a la hostilidad de la naturaleza mediante la conquista y el sometimiento de la misma” (Echeverría: párr. 31). Ante esto, el filósofo alemán consideraba que el arte reproducido era ya propiedad del

capital cuyo objetivo era la enajenación de los individuos que no mostraban identidad ni autonomía en su supuesta elección artística, misma que presentaba lo que el espectador esperaba y no lo que el arte debía perseguir, esto es, la emancipación frente al sistema.

Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción [...] No sólo se mantienen cíclicamente los tipos de canciones de moda, de estrellas y operetas como entidades invariables; el mismo contenido específico del espectáculo, lo aparentemente variable, es deducido de ellos. Los detalles se hacen fungibles. La breve sucesión de intervalos que ha resultado eficaz en una canción exitosa, el fracaso pasajero del héroe que éste sabe aceptar deportivamente, los saludables golpes que la amada recibe de las robustas manos del galán, los rudos modales de éste con la heredera perversa son, como todos los detalles, clichés hechos para usar a placer aquí y allí, enteramente definidos cada vez por el objetivo que se le asigna en el esquema. (Adorno, 1988: 170).

Es desde este punto que Adorno va a decantarse por un arte que saliera de los parámetros y estereotipos dados, lo cual implicaba el reconocimiento de obras originales y transgresoras que liberaran al individuo del sistema mercantil empujándolo hacia la alteridad, hacia un



mundo no institucionalizado ni arropado por la industria fincada sobre tradiciones hegemónicamente incuestionables. De esta forma, Adorno destaca la música vanguardista de Arnold Schönberg tomándola como una forma de resistencia ante el ámbito capitalista que amenazaba los lugares comunes ofrecidos por la industria en la que el entretenimiento y la diversión conducían al placer momentáneo —piénsese en cierto tipo de música que produce sentimientos ya esperados por los oyentes, o considérese el caso del cine hollywoodense en el que, en su mayoría, se presentan historias y personajes estereotipados que cautivan a sus espectadores—. “La técnica de la industria cultural ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social” (Horkheimer y Adorno, 1988: 1).

De esta forma, la industria cultural determinaba los criterios para la creación artística estandarizando: el arte y la cultura, propiciando que el arte perdiera su capacidad autónoma para sorprender y liberar del sistema hegemónico. El arte, por tanto, se encontraba secuestrado y sostenido por los medios tecnológicos; el cine y la radio, en su momento, volvían “a todos por igual escuchas, para remitirlos autoritariamente a los programas por completo iguales de las diversas estaciones” (Horkheimer y Adorno, 1988: 2). En este tenor, el capitalismo, al hacer un uso instrumental de las tecnologías, se adueñaba de la cultura y el arte ideando productos que atrajeran a un público que necesitaba distraerse del trabajo

enajenante al que se encontraba sometido diariamente y que, además, procurasen que los individuos no pensarán por sí mismos. “El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada” (Horkheimer y Adorno, 1988: 10). Esta distracción, además, era redituable para dicho sistema, ya que el trabajador devolvía a la industria el dinero de sus jornadas laborales al pagar por ser partícipe de los espectáculos ofrecidos.

II

Frente a este panorama, Adorno se ancla en lo que considera arte serio o, recordando a Benjamin, arte aurático, el cual escapa del trato mercantil y del fácil deleite del público masivo alejándose o abandonando, en el caso musical, la “música ligera en la que el oído preparado puede adivinar la continuación desde los primeros compases y sentirse feliz” (Horkheimer y Adorno, 1988: 3-4). El también crítico musical, por tanto, se detiene en la música vanguardista de Arnold Schönberg (1874-1951) que difícilmente podía ser un producto de consumo descomunal.

La música de Schönberg precisaba de un conocimiento musical previo —como lo tenía el propio Adorno— para ser escuchada. Se trataba de una música que pensaba, de un “arte serio [que] se ha negado a aquellos para quienes la necesidad y la presión del sistema convierten a la seriedad en una burla” (Horkheimer y Adorno, 1988: 9). La obra schönbergiana abandonaba la tradición tonal de los últimos tres siglos para encomendarse a otra organización

El aura a la que refería Benjamin era aquella que envolvía al **arte como algo único, singular y lejano** al que debía rendirse culto y al que no cualquiera podía acceder.

musical que pudiera ser valorada por gente capacitada. La música modernista de Schönberg replanteaba el lenguaje de la música sin negar su pasado; así, en sus *Tres piezas para piano, op. 11* (1909),

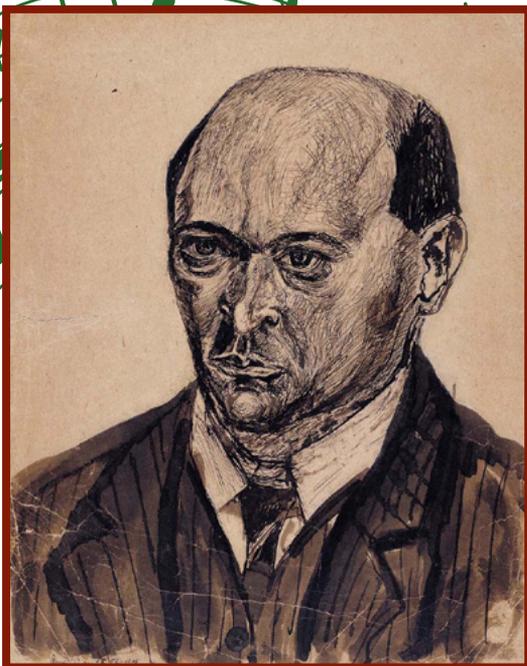
los dos primeros movimientos conservan muchos rasgos temáticos y formales tradicionales [...] [pero] el tercer movimiento tiraba por la borda los presupuestos tradicionales de cómo tenía que funcionar la música [...] No hay temas ni melodías en el sentido tradicional, y hay muy pocas repeticiones de cualquier tipo que puedan usar los oyentes para orientarse. Lo más perturbador es el lenguaje armónico fuertemente disonante de Schönberg, que prescinde de cualquier centro tonal y de cualquier sensación de resolución. (Horkheimer y Adorno, 1988: 54-55).

Tenemos, pues, que la tonalidad no figuraba más y la armonía, es decir, los acordes utilizados hasta el momento, ya no eran de tres o cuatro notas; Schönberg presentaba hasta diez notas en un único acorde, lo cual conducía a disonancias constantes que generaban atonalidad o lo que el músico austriaco llamaba *pantonalidad*, comprendida como aquello “que incluyese todo”, de este modo, “usaba la frase ‘emancipación de la disonancia’, creyendo que la riqueza de la serie armónica muestra que las disonancias son sólo consonancias más lejanas y no algo categóricamente diferente”

(Horkheimer y Adorno, 1988: 56). Estos cambios y la incesante examinación y prácticas realizadas por el artista durante este primer periodo “atonal” pueden apreciarse, a su vez, en otras obras como el *Segundo Cuarteto de cuerda op. 10* o las *Cinco piezas orquestales op. 16*, las cuales permitían al compositor ir desarrollando lo que más adelante se conocería como el método dodecafónico.

El autor de *Filosofía de la nueva música* hallaba en las obras de Schönberg la demolición de los preceptos imperantes que concedían plena autoridad a la tonalidad y sus reglas armónicas: “en toda la música tradicional se introducen elementos preestablecidos y sedimentados en fórmulas como si fueran la necesidad inquebrantable (...) A ello se opone la nueva música” (Adorno, 2003: 43). El compositor de la Segunda Escuela de Viena se percataba de que la tonalidad no era algo inviolable o plenamente acotado, por ello la repensó explorando y proponiendo alternativas que condujeran a una nueva experiencia auditiva.

con la liberación del material ha aumentado la posibilidad de dominarlo técnicamente. Es como si la música hubiera escapado a la última presunta coerción natural que su material ejerce y pudiera disponer de él libre, consciente y perspicazmente. Con los sonidos, el compositor se ha emancipado (Adorno, 2003: 53).



Al percatarse de los límites del sistema tonal e indagando en el terreno de la atonalidad fue que el compositor austriaco arribó al dodecafonismo² en tanto nueva forma musical. Ahora, la armonía por cuartas llevaba hacia un acorde que abarcaba los doce sonidos de la escala cromática o los doce sonidos dispuestos en una serie³. Lo que hay que tener claro, según Adorno, es que el dodecafonismo no era ya una técnica de composición, “más bien se lo puede comparar con una ordenación de los colores en la paleta que con el pintar la imagen” (Adorno,

2 Método que hace uso de las doce notas que conocemos—do, do#, re, re#, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si—para componer. “El principio más importante del método de Schönberg es que cada pieza está basada en una única ordenación de las doce notas cromáticas, a la que llamaba ‘serie’ [...] La ordenación de la serie también produce una secuencia de intervalos que da a cada serie su sonido particular y su potencial compositivo” (Auner, 2017: 159).

3 A saber: do, fa, si bemol, mi bemol, la bemol, re bemol, sol bemol, si, mi, la, re, sol.

2003: 60). Y es que no se trata de tomar el rol de dictador que ejercía la tonalidad o de señalar nuevas reglas: no hay algo preestablecido que apunte cómo debe conducirse un compositor. Para Adorno, Schönberg deja de lado, más no olvidado, el lenguaje musical que había nutrido a compositores previos tornándolo en otra cosa, en atonalidad, y, posteriormente, en dodecafonismo. Es en este sentido que la música de Schönberg resultaba un estandarte crítico frente a la industria cultural.

De manera formal, a partir de la obra *Pierrot lunaire* (1912) daba inicio una nueva época para la música en la que la tonalidad era rebasada. Fue hasta 1923 que Schönberg develaba a sus alumnos el novedoso método y componía su primera obra totalmente dodecafónica: la *Suite para piano op. 25* (1923), a la que seguirían el *Quinteto para viento madera Op. 26* (1924), la *Suite para siete instrumentos* (1926), el *Tercer Cuarteto de cuerda* (1927) y *Pieza para piano, op. 33a* (1929), ésta última ha sido de las más analizadas como parte del desarrollo dodecafónico.

Además de haberse detenido en la música de Schönberg por el vanguardismo que la sustraña de las mayorías, Adorno consideraba ciertos componentes o factores que hacían de esta música, y de otras⁴, un arte serio: la *forma* que

4 Adorno no sólo se detuvo en la figura de Schönberg, también trabajó en torno a la música de otros compositores europeos como Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Gustav Mahler, por mencionar algunos, como parte fundamental de



aglutinaba *técnica y materia*. La primera, según Adorno, es la que permite que el arte conserve su diferencia frente a lo que la industria cultural acoge y exige, en ésta interviene lo artístico y lo no artístico entendidos como la relación negativa que el artista mantiene con la realidad. El creador no tiene autonomía debido a los límites impuestos por el sistema mercantil que desea una homogeneización en todos los ámbitos, incluido el artístico. Por esto debe cuestionar lo dado y aventurarse hacia la alteridad, contraponiéndose a lo identitario y apuntalar hacia otra cosa. El arte debe ser pensado como aquello que rompe con lo repetitivo, que lucha contra una industria que persigue el mero consumo.

Además de cobijar lo autónomo y lo distinto, la forma, como ya mencionamos, engloba técnica y materia. Para el autor de *Teoría estética*, estos elementos contribuyen a la concreción de la forma. La técnica objetiva la obra y “se encarga de que la obra de arte sea más que un aglomerado de lo que está presente

fácticamente” (Adorno, 2004: 356). Es mediante la técnica que las obras son posibles; el momento de la hechura involucra técnica, una que va más allá de lo instrumental y que reconcilia a la obra con la técnica. La materia, por su parte, permite la consolidación de la forma sin ser maltratada o explotada para fines mercantiles.

La técnica tiene carácter clave para el conocimiento del arte; sólo ella lleva a la reflexión al interior de las obras; por supuesto, solo a quien hable su idioma [...] La técnica es la figura determinable del enigma en las obras de arte, racional y no conceptual a la vez. La técnica permite el juicio en la zona de lo que no tiene juicio. Ciertamente, las cuestiones técnicas de las obras de arte se complican infinitamente y no se pueden resolver con una sentencia. Pero son decidibles de manera inmanente [...] la técnica de una obra está constituida por sus problemas, por la tarea aporética que la obra se plantea objetivamente. Solo en ella se puede comprender qué es la técnica de una obra, si basta o no, igual que a la inversa el problema objetivo de la obra solo se puede inferir de su complejidad técnica. Así como una obra no se puede comprender sin comprender su técnica, ésta tampoco se puede comprender sin comprender la obra. (Adorno, 2004: 352-353).

la *nueva música* occidental. La música de todos estos compositores mostraba, de acuerdo con el también pianista, una autonomía ligada con lo que entendía por *forma* y que era parte constitutiva del arte serio.



A este respecto, la forma, la técnica y la materia posibilitan la conformación de una realidad desconocida que no estandariza gustos, ni afianza lo artístico y cultural convirtiéndolo en entretenimiento. El arte debe ser crítico y alternativo, aurático, lo cual lo mantenga alejado de lo idéntico consumible mostrando autonomía y resistencia frente al sistema capitalista unidimensional y estrecho. Todo lo que no poseyera aura u originalidad era industria cultural⁵ para Theodor Adorno.

En este tenor, en la historia del arte vemos cómo las formas cambian, pero, de acuerdo con el también sociólogo, sólo se modifican a partir de la crítica a otras formas ya existentes y heredadas por el artista, que no parte de cero, pero que sí escapa de los prototipos asimilados. Para Adorno, el arte no sería tal si estuviera al servicio del mercado y, por tanto, del gusto de las mayorías. El arte es tal sólo cuando genera otro mundo: cuando hace posible lo imposible.

III

Como hemos visto hasta aquí, para nuestro filósofo no hay matices, las obras se sitúan en un rubro o en otro. Por un lado, encontramos el arte subversivo que rompe con tradiciones y estándares apostando por un lenguaje

vanguardista, y, por otro, está el arte que se mantiene al servicio de la industria cultural. De acuerdo con esto, sería fundamental preguntarse si es posible etiquetar, por ejemplo, la música de Beethoven en un solo polo, ya que, por una parte, la programación constante de algunas de sus obras la colocan dentro de la industria cultural que la vuelve accesible y esperada por las mayorías y, por otra parte, la capacidad y osadía de inaugurar con su obra otro mundo musical como lo fue el del periodo romántico, hizo patente una nueva forma de arte similar a la que Adorno defiende.

Ante tales cuestiones, nos encontramos con una disyuntiva que inserta al arte dentro o fuera de la industria cultural. Lo que tendríamos que reflexionar en aras de no insistir en tal distinción es en cómo dar un giro a los cometidos de las fuerzas productivas y a las nuevas tecnologías que condicionan la industria cultural para, entonces, erigir la cultura y el arte no como meras distracciones, sino como figuras críticas del capitalismo que se valieran de los medios que éste utiliza. Con esto se intentaría que el arte no fuera una mera distracción para las masas, sino que tuviera un papel educativo y crítico con respecto al sistema capitalista. Pensemos en las bondades de la radio, de los dispositivos que reproducen música, de la televisión y, ahora, de las redes sociales; al escuchar una grabación a través de un disco, en la radio o en el celular, es posible acceder a un tipo de experiencia que, claro, no es la experiencia de una sala de concierto⁶ (como defendería

⁵ Para Adorno, la exclusión de músicas no eurocéntricas obedece a su inserción en la lógica capitalista que envuelve a las masas. Véanse *Sobre el jazz* (1937) y *Moda sin tiempo. Sobre el jazz* (1955).

⁶ Véanse los capítulos III y IV en *Escritos musicales V*, de Theodor Adorno.



Adorno), pero permite escuchar música en el momento y lugar deseado o menos imaginado, lo cual pluraliza la escucha permitiendo que llegue a más oídos de los que caben en una sala de concierto, y conduce al despliegue de diversas experiencias aurales.

El planteamiento anterior podría afianzarse en lo que el filósofo Bolívar Echeverría planteó como *ethos barroco*, que acaecía a partir de la crisis civilizatoria en que devino el proyecto de modernidad, a saber, el proyecto capitalista “que se fue afirmando convertido en un esquema operativo capaz de adaptarse a cualquier substancia cultural y dueño de una vigencia y una efectividad históricas aparentemente incuestionables” (1994: 69). En este sentido, Echeverría piensa en la posibilidad de una modernidad alternativa o poscapitalista que deje de lado, en la medida de lo posible, el dispositivo capitalista de producción y consumo examinando la vigencia histórica del *ethos barroco*, el cual

puede ser visto como un principio de construcción de la vida. Es un comportamiento que intenta hacer vivible lo invivible; una especie de actualización de una estrategia destinada a disolver, ya que no a solucionar, una forma específica de la contradicción que constituye a la condición humana: la que viene de ser siempre la forma de una sustancia previa o “inferior” (en última instancia animal) que al posibilitarle su expresión, debe sin embargo reprimirla. (Echeverría, 1994: 71).

El filósofo ecuatoriano-mexicano apelaba por la disolución de esa contradicción aceptando que la realidad capitalista es un hecho histórico inevitable que se convierte en una segunda naturaleza⁷, pero, lo que podría cambiar, es la forma de vivir dentro del capitalismo. El *ethos barroco* refiere a “la manera de interiorizar al capitalismo en la espontaneidad de la vida cotidiana” (Echeverría, 1994: 73), es decir, no acepta el hecho capitalista, pero tampoco se suma a él. Se trata de llevar al capitalismo por otro rumbo, ya que, si bien no se le rebela, sí presenta su inconformidad al estar consciente de su lógica voraz buscando otras formas de vivir en éste.

Sabiendo que el sistema capitalista hace imposible la felicidad humana trata de alcanzarla, aunque sea por algunos momentos. Vive lo invivible no a partir de la negación de que es invivible sino justamente a partir de su reconocimiento. Jugando con la imposibilidad del goce intenta de realizarlo en espacios escondidos y espontáneos (Echeverría, 1994: 58).

Con esto presente, podemos decir que el dominio de la industria cultural y su razonamiento capitalista no tendría por qué ser absoluto. Es decir, la presencia abrumadora de ciertas manifestaciones artísticas para el entretenimiento e ideologización de las masas

⁷ Esta segunda naturaleza tiene que ver con rebasar el campo ideológico existente introduciéndonos en eso que Bolívar llama *ethos*, ya que esa ideología es más que un discurso, es algo tan potente que va modelando los cuerpos mismos, y es ahí cuando aparece esa segunda naturaleza. En los hechos, lo social es tan intenso que deviene natural y viceversa.

no tendría forzosamente que buscar sólo esto. De una manera u otra, se trataría de que las obras respaldadas por esta industria abrieran un panorama, quizá de manera indirecta, que atisbara la condición del sistema capitalista en el que estamos, de tal suerte que, al ser un arte masivo, permitiera a los individuos la toma de conciencia de la realidad en la que habitan en aras de vivirla de otra manera.

Para finalizar, hemos de manifestar que las críticas de Adorno y Horkheimer a la industria cultural y, por tanto, a la lógica capitalista, no sólo deberían implorar por la continuación de un arte aurático—como el de Schönberg— para escapar de los fines del capital y de las masas, sino que, a su vez, la crítica que se hace a este sistema pudiera llegar a las masas—en las que Walter Benjamin ponía sus esperanzas—, de tal suerte que pudieran percatarse qué consumen y cómo lo consumen. De esta forma, la concepción y experiencia del arte incentivaría la sensibilidad de los individuos frente al imperio capitalista. Aunque para lograr esto, primeramente, se tendría que conseguir que el arte fuera atendido por las masas, quizá con ello, la sensibilidad estética del ser humano aflorara y se desarrollara para generar otras perspectivas y maneras de vida dentro del sistema capitalista que insiste en controlar a las mayorías.

Referencias

- Abbagnano, N. (2007). *Diccionario de filosofía*. México: FCE.
- Adorno, T. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Auner, J. (2017). *La música en los siglos xx y xxi*. Madrid: Akal.
- Echeverría, B. (1994). El ethos barroco. En B. Echeverría (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. [pp. 67-87]. México: UNAM-El Equilibrista.
- Echeverría, B. (2009). Arte y utopía. En J. Sigüenza (comp.), *Contracorriente. Filosofía, arte y política*. México: Afinita Editorial. Recuperado de: http://bolivare.unam.mx/ensayos/arte_y_utopia
- Horkheimer, M. y Adorno T. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En M. Horkheimer y T. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana. Recuperado de: https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf
- Jimenez, M. (2001). *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu.

