

Bailando por un sueño como producto de la industria cultural

Benente Mauro*

Es una hora en la cual el trabajador y la trabajadora llegan cansados. Cansados de un arduo día de –venta de- trabajo. Sin embargo, de ello no se habla, no hay quejas, no hay preguntas del porqué de tanta –venta de- labor. Es que comienza el juego. Hay que prestar atención al juego, y sólo al juego. Hay que disfrutar del juego y olvidarse del trabajo: son cosas diferentes.

Durante su estadía en los Estados Unidos, y en el marco de su labor en el Instituto de Investigaciones Sociales de Nueva York, a mediados de la década de 1930, Herbert Marcuse escribió un artículo titulado “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”. Los primeros párrafos del trabajo refieren al modo en que el pensamiento aristotélico aborda el carácter práctico del conocimiento –que a su vez es diferenciado entre aquél útil y necesario, y aquél bello-. Destaca Marcuse que “Aristóteles sostiene el carácter práctico de todo conocimiento, pero establece una diferencia importante entre los conocimientos. Los ordena según una escala de valores que se extiende desde el saber funcional de las cosas necesarias de la vida cotidiana hasta el conocimiento filosófico que no tiene ningún fin fuera de sí mismo, sino que se lo cultiva por sí mismo y es el que ha de proporcionar la mayor felicidad a los hombres. Dentro de esta escala hay una separación fundamental: entre lo necesario y lo útil por una parte, y lo «bello» por otra [...] La división entre lo funcional y lo necesario y lo bello y lo placentero, es el comienzo de un proceso que deja libre el campo para el materialismo de la *praxis* burguesa por una parte, y por la otra, para la satisfacción de felicidad y del espíritu en el ámbito exclusivo de la «cultura».” (Marcuse, 1978:45)¹

* Abogado (UBA), Estudiante de Ciencia Política (UBA), Doctorando en Derecho (UBA), Becario doctoral de CONICET. Profesor a cargo del curso “Michel Foucault, el derecho y el poder” en la Facultad de Derecho de la UBA y Director del Proyecto DECyT “El derecho y el poder en y desde Michel Foucault” en la Facultad de Derecho de la UBA. Docente en la Universidad de Palermo.

Una versión anterior de este trabajo fue publicado en el primer número de la Revista *Derecho y Barbarie*, en el invierno de 2008. El último apartado no estaba en aquella versión. Agradezco las correcciones de Santiago Ghiglione, así como los comentarios de Ariel Larroude y Alexis Álvarez. También debo expresar mi agradecimiento a Carina Rivero Artus

¹ Es importante destacar que la percepción de esta distinción es lo que permite a Marcuse realizar una aproximación conceptual a la noción de “cultura afirmativa”, siendo “aquella cultura que

Hay que disfrutar del juego y olvidarse del trabajo: son cosas diferentes.

En el año 1944, y tras dos años de labor conjunta, Max Horkheimer y Theodor Adorno editaron, en Los Ángeles, *Dialéctica del Iluminismo. Fragmentos Filosóficos*, trabajo que contiene un apéndice –posiblemente escrito por Adorno- titulado “La industria cultural”.² Aquella edición de 1944 tuvo una circulación restringida, y el libro fue finalmente publicado en 1947,³ sufriendo importantes cambios para la edición de 1969. Aquello que se advierte en el citado apéndice es el modo en que la expansión del industrialismo ha avanzado sobre el plano de felicidad personal, en un movimiento simultáneo que ha tendido a apaciguar los descontentos sociales y a divertir a las masas. Divertir a las masas en el sentido de hacer verter su atención no en las condiciones materiales de existencia, sino en los espacios de ocio industrialmente administrados. De este modo, en uno de los pasajes del –por momentos oscuro- texto se lee que “[e]l *amusement* es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para distraerse, que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del proceso de trabajo mismo” (Adorno-Horkheimer, 1969:165).

pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización, colocando a aquél por encima de ésta. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo «desde su interioridad» sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo” (Marcuse, 1978:50)

² Algunos de los elementos trabajados en el capítulo mencionado, ya habían sido reflexionados por Adorno en dos trabajos que habían sido publicados en la Revista del Instituto de Investigaciones Sociales [*Institut für Sozialforschung*] de la Universidad de Frankfurt: *Sobre el Jazz* –publicado en 1936- y *Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* –publicado en 1938.

³ Es importante aclarar que en 1947 a *Dialéctica del Iluminismo* se le incorporaron algunos pasajes al último apéndice del libro, que lleva como título *Elementos del antisemitismo*.

Hay que disfrutar del juego y olvidarse del trabajo: son cosas diferentes.

I- Las reglas del juego

Se trata de un juego en el cual una pareja debe realizar una exposición y es examinada por una mesa integrada por cuatro personas. Luego de la exposición, cada uno de los examinadores expresa su parecer. Se marcan los defectos y las virtudes –la situación de poder en la cual se enmarcan los integrantes de la mesa examinadora es lo que permite rotular a sus pareceres como defectos y virtudes-.

Cada uno de los examinadores, que en su conjunto conforman una entidad superior –el jurado-, cuantifica la exposición de la pareja a través de una entidad ideal: pone una nota numérica. Las parejas que obtengan las menores notas quedan “sentenciadas” y deben exponer nuevamente. Es esta nueva exposición, la entidad del jurado cobra relevancia –los examinadores no colocan una nota individual sino que se actúa como “cuerpo”-, y luego de marcar el “progreso” y “el esfuerzo”⁴ de las parejas, sólo quedan dos en grado de “sentenciadas”. Finalmente un nuevo ente abstracto –en este caso “el público”- decide quien se queda en el juego, y por ende quien se va él. De todos modos, la votación es por quien se queda.

Hasta aquí las reglas del juego –que en algún grado exceden al juego porque éste no puede modificarlas, sino sólo someterse a ellas-. No obstante no sabemos ante qué juego estamos. Bien podrá tratarse de un examen en un establecimiento educativo, de un entrenamiento en una empresa, pero se trata de “Bailando por un Sueño”⁵. Un formato de programa donde se desarrolla una práctica que es examinada. Un formato de programa donde también se educa. Donde también se trabaja y se permite que otros se distraigan para volver a trabajar.

⁴ Es interesante que, al momento de analizar a la pareja “sentenciada” el discurso del vocero del jurado hace un fuerte hincapié en las muestras de esfuerzo y progreso –el segundo como consecuencia del primero.

⁵ La presentación del juego –y sus reglas constituyentes- no es azarosa. En la quinta del ciclo de conferencias tituladas *La verdad y las formas jurídicas*, pronunciadas en mayo de 1973 en la Pontificia Universidad Católica de Río del Janeiro, Michel Foucault presentó el reglamento de una institución que podía ser un manicomio, una prisión, una fábrica, un convento, una escuela, etc. Básicamente, el reglamento disponía que en la institución habría unas 400 personas solteras, que se levantarían a las 5 de la mañana, que tendrían 50 minutos para desayuno y aseo personal, luego un extenso tiempo de trabajo y finalmente una hora para comer tras la cual se rezaba una oración. La vuelta a los dormitorios se producía a las 9 de noche. (Foucault, 1974:1477-1478).

II- La fiesta de la televisión argentina

“Bailando por un Sueño”, desde el año 2006, forma parte del Programa televisivo *Show Match*, que se emite de lunes a jueves –en algunas temporadas fue de lunes a viernes-, por la noche, pero es un formato de entretenimiento que existe en varias partes del mundo y tiene su origen en la televisión mexicana.

En las publicidades televisivas, “Bailando por un sueño” se anuncia como la “fiesta de la televisión argentina”. Ahora bien, históricamente las fiestas fueron un espacio para la trasgresión y quizás el carnaval represente el paradigma de la fiesta como transgresión. En el carnaval todo vale. Sobre todo la carne, ya que etimológicamente *carnaval* “proviene” de *carne vale*, haciendo alusión período en el cual se come a gusto antes de la Cuaresma. Si bien ha sido reapropiad y redefinido por el cristianismo, hay hipótesis históricas que dan el origen del *carne vale* en las fiestas paganas realizadas en honor a *Dionisio* –también llamado, a partir de la traducción romana de su segundo nombre, *Baco*-, dios griego del vino, de la vid, del delirio, del éxtasis. No por nada, tal vez, además de *Baco*, en Roma, y sobre todo en las zonas más rurales, *Dionisio* fue conocido como *Líber* –liberador de perjuicios y penas-. Su fiesta, aparentemente desarrollada los 17 de marzo, llevaba el nombre de *Liberalia* y se caracterizaba por el rito del pasaje de la niñez a la juventud de los jóvenes, el gran consumo de vino y la celebración del ritual del culto al falo. La fiesta, el jolgorio, el libertinaje que con el tiempo fue acompañando al *carne vale*, y también a otras festividades, tenía la particularidad de eliminar fronteras socioculturales de toda índole y, en especial, la escisión entre ricos y pobres.⁶ Como bien explica David Le Breton en *Antropología del cuerpo y de la modernidad*, en el júbilo de la fiesta de carnaval “los cuerpos se entremezclan sin distinciones, participan de un estado común: el de la comunidad llevado a su incandescencia [...] Los placeres del Carnaval celebran el hecho de existir, de vivir juntos, de ser diferentes, incluso desiguales, al mismo tiempo débiles y fuertes, felices y tristes, emocionados y frívolos, mortales en inmortales” (Le Breton, 2002:30-31)

Es de destacar que para el pensamiento frankfurtiano, las fiestas siempre fueron eventos canalizadores del placer –negado en otros espacios de la vida social-

⁶ De acuerdo con Marcelo Raffin, “la fiesta consiste fundamentalmente en la eliminación de las divisiones, de las fronteras socioculturales firmemente inscriptas en el *status quo*, de las barreras que establecen los estatus, particularmente la férrea separación entre ricos y pobres” (Raffin, 2006:353).

, pero en las sociedades industriales la festividad sólo puede hallarse de una manera muy acotada. Como destacan Entel, Lenarduzzi y Gerzovich “«[s]ólo con el progreso de la civilización y de las luces la subjetividad más fuerte y el dominio consolidado reducen la fiesta a una comedia». O dicho en otros términos, el placer es puesto en caja, es manipulado a los fines de la productividad” (Entel-Lenarduzzi- Gerzovich, 2000:110). Es importante destacar que poco tiene que ver “Bailando por un Sueño” con la caracterización que las fiestas antaño poseían. En primer término no todo vale ya que las reglas constituyen al juego –y no al revés-. Además, en este juego, tampoco se eliminan las diferencias. Hay una participación diferenciada en el juego ya que sólo dos personas bailan y los demás –el público- miran y deciden quienes deben seguir bailando y quienes deben dejar de hacerlo. Incluso, no sólo no se eliminan las diferencias sociales sino que se recalcan: ellas están marcadas en el cuerpo.

En “Bailando por un Sueño” las parejas –cualquiera sea la coreografía- se muestran con muy poca ropa, en ropa que deja de ser “interior”. Los hombres muestran cuerpos trabajados por el gimnasio, pero es desde las mujeres desde donde se remarcan las diferencias. Lucen cuerpos broceados –que significan tiempo para vacaciones-, arduamente trabajados por gimnasios y tratamientos especiales –masajes, cremas, ejercicios, etc.- para zonas particulares como las tetas y el culo – que significan tiempo libre. Las mujeres que *compiten* en “Bailando por un Sueño” tienen en sus cuerpos marcados el modelo de belleza propio de un sistema capitalista post industrial. La belleza está signada por trabajo sobre el cuerpo – cremas, gimnasios, camas solares, etc.- que además de significar un poderoso (auto)disciplinamiento de lo corporal, representa una de las particularidades de los sectores dominantes: el mayor tiempo de ocio por sobre tiempo de trabajo. Si bien esto no es propio del capitalismo post industrial,⁷ en el marco de un capitalismo

⁷ De hecho, uno de los teóricos más importantes contemporáneos a la consolidación del capitalismo como fuera John Locke, ya insinuaba que de los asuntos públicos sólo podrían ocuparse aquellos que por su posición privilegiada dominante tuviesen más tiempo “libre”. Empero, esta situación tampoco es propia del sistema capitalista, ya que este tipo de reflexiones puede encontrarse en el discurso aristotélico. Como destaca Marcuse, de acuerdo con el estagirita “la «ciencia primera» cuyo objeto es el bien supremo y el placer supremo, es obra de algunos pocos para quienes las necesidades vitales están aseguradas superficialmente” (Marcuse, 1978:47)

No obstante lo anterior, podría decirse que en la primera mitad del siglo XX, con la transición de la industria a la empresa, se produjo una escisión entre la titularidad y control de los medios de producción. Como sostiene Horkheimer, “en el período liberal, el dominio económico estaba estrechamente unido a la propiedad jurídica de los medios de producción [...] con el rápido avance de

financiero, en el cual los tiempos de producción dejaron lugar a los tiempos de especulación, detrás de la belleza se esconde uno de las variables más distintivas de las diferentes clases sociales: la diferencia entre el tiempo empleado en el trabajo y el tiempo de ocio.⁸

Esas tetas y culos bronceados, protagonistas de la fiesta devenida en museo y separada de lo común,⁹ lejos de eliminar las divisiones sociales, (re)significan una conciencia de belleza debajo de la cual subyace una división marcada por las posibilidades de utilización del tiempo –si es que esto es posible- que, a su vez, es consecuencia de la posición social dentro del sistema. De todos modos, la estandarización de los cuerpos no solamente puede explicarse en términos clasistas, puesto que el programa presenta una estandarización del modo en que se relacionan los cuerpos –en general las parejas que bailan son heterosexuales- difícilmente conceptualizables en términos materialistas.

III- El cuerpo como publicidad

En bailando por un sueño, el cuerpo no sólo es depositario de una particular forma de belleza. También es una publicidad.

Cómo es sabido, durante la llamada segunda revolución industrial, no sólo se disciplinó la producción –a través del taylorismo y el fordismo- sino también el consumo y, para ello, la publicidad se constituyó una herramienta imprescindible. Con la vestimenta, el cuerpo se erigió como un instrumento publicitario. Las

la concentración y centralización del capital, acaecido en el último siglo por virtud del desarrollo de la técnica, se consumió en gran medida un divorcio entre los propietarios nominales y la dirección de las gigantescas empresas que se van formando y absorben sus fábricas” (Horkheimer: 2003:264). La mentada escisión redundó, entre otras cosas, en un mayor tiempo de ocio por parte de los sectores dominantes, constituyéndose tal tiempo como un elemento diferenciador de clase.

⁸ En otros momentos históricos, la belleza de las mujeres estaba marcada por la tez blanca y cuerpos rellenos. Eran las mujeres que no sufrían hambre ni sufrían del Sol: las mujeres ricas que no trabajan.

⁹ La noción de “museo” es empleada por Giorgio Agamben en su primer libro, *El hombre sin contenido*, publicado en 1970, La primera parte de la obra está dedicada al análisis del estatuto de la obra de arte en la época de la estética, y dentro de este examen, Agamben detecta que mientras durante el Medioevo las obras de arte se encontraban en las *Cámaras de las maravillas* (*Wunderkammer*) junto con otros elementos como huesos o cuernos, es decir se hallaban en un espacio común, compartido otras cosas, hacia el siglo XVII, la emergencia de los *museos* ubica a las obras de arte reposadas, encerradas entre paredes, separadas del espacio lo común. La noción de *museo* alude, pues, a esta situación, a esta separación del espacio de lo común, pero también a un espacio en el cual reina una absoluta imposibilidad de *usar*, de habitar, de hacer *experiencia*. Todo esto parece aplicable al tipo de fiesta que se propugna en el bailando.

remeras, los jeans –que curiosamente ya no se llaman vaqueros-, las zapatillas y la indumentaria en general, con las marcas estampadas, hacían del cuerpo un instrumento de publicidad. En bailando por un sueño, la marca está en el cuerpo.

En el marco de una economía de servicios, el cuerpo se erige como una publicidad de los servicios que a éste se le aplican. Las tetas y culos bronceados – que se proponen como modelos a seguir-, los cuerpos varoniles también bronceados y bien rasurados, publicitan una amplia gama de servicios de belleza: bronceado, cremas, masajes, etc. Esta publicidad, transforma a estos servicios es una necesidad, en una falsa necesidad. Como afirma Marcuse, “[e]stas necesidades tienen un contenido y una función sociales [sic], determinadas por poderes externos sobre los que el individuo no tiene ningún control: el desarrollo y la satisfacción de estas necesidades es heterónomo. No importan hasta qué punto se hayan convertido en algo propio del individuo, reproducidas y fortificadas por las condiciones de existencia; no importa que se identifique con ellas y que se encuentre a sí mismo en su satisfacción. Siguen siendo lo que fueron desde el principio: productos de una sociedad cuyos intereses dominantes requieren la represión.” (Marcuse, 1985:35)

Marcuse encuentra que en las sociedades industriales existe una poderosa diferencia entre ofrecer al cuerpo como instrumento de trabajo y ofrecerlo como instrumento de placer. Destaca que “la prohibición de ofrecer su cuerpo al mercado como instrumento de placer en vez de instrumento de trabajo, es una de las raíces sociales y psíquicas de la ideología burguesa [...] cuando el cuerpo, en tanto manifestación o depositario de la función sexual, se convierte en mercancía, provoca el desprecio general. Se lesiona el tabú.” (Marcuse, 1978:66). Por algún motivo, las sociedades industriales adoptan como natural el secuestro del cuerpo que implica el capitalismo industrial, pero asumen como escandaloso el secuestro del cuerpo como objeto de placer, tal como sucede con mayor notoriedad en el caso de la prostitución. Aquello que denota el “bailando por un sueño” es una corrosión de la línea que separa estos dos ámbitos. El cuerpo puede, sin reproches, constituirse como objeto de placer siempre y cuando, a la vez, cumpla con los requisitos de un cuerpo que ha sido moldeado de acuerdo con una economía de servicios.

Sin embargo, además de publicitar, el cuerpo disciplina. Una primera impresión podría llevarnos a pensar que estos culos y tetas al descubierto se erigen

como una practica de libertad, en este caso en materia sexual –aunque reducida a lo genital-. No obstante también podría pensarse que esto no es así. Lo que se propone no es un modo de control a partir de una forma de libertad. En primer lugar, el mostrar ya no es libre; ahora es obligatorio mostrar. Pero además, para mostrar hay que tener el cuerpo trabajado, disciplinado: no cualquiera puede mostrar. De hecho, todos los servicios aplicados al cuerpo no apuntan a cualquier práctica corporal, sino que tienden a que éste sea mostrado, a que devenga en una imagen estandarizada. Aquello que se puede hacer con el cuerpo es lucirlo. Asimismo, no cualquier cuerpo puede ser lucido. Mostrar el cuerpo no es una práctica de libertad sino que está disciplinado tanto en el acto mismo de mostrar, cómo en aquello que puede –y aquello que no puede- ser mostrado.

IV- El baile y el sueño

Obviamente que el baile no es creación del programa bajo análisis. Como destacan Adorno y Horkheimer, “[e]l *amusement*, todos los elementos de la industria cultural, existían mucho antes que ésta. Ahora son retomados desde lo alto y llevados al nivel de los tiempos. La industria cultural puede jactarse de haber actuado con energía y de haber erigido como principio la transposición –a menudo torpe- del arte a la esfera del consumo” (Adorno- Horkheimer, 1969:163). No obstante lo anterior, es importante tener en cuenta que el baile ha perdido su carácter aurático, ha perdido aquella manifestación irrepetible de una lejanía (Benjamin, 1998:24), aquello que lo distinguía del sistema social. Al baile del “bailando” le falta su autenticidad, “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1998:20). Todo ello sucede porque la reproducción técnica del baile no hace más que producir el baile al solo efecto que sea reproducido.

Es interesante, además, tener en cuenta que a lo largo del programa poca referencia se hace al “sueño” por el cual se está bailando. En general el sueño tiene que ver con el equipamiento de algún hospital, la construcción de alguna escuela, y la resolución de penurias semejante. En primer lugar, resulta notable que este tipo de acciones se sitúan en un plano onírico e individual y no en el plano de la acción social, política, colectiva. En segundo lugar, la escasa referencia al sueño evita la reflexión sobre este tipo de penurias que, en definitiva, son generadas por un

sistema económico, sistema en el que se inscribe el programa con el que se sueña resolver la problemática. Parafraseando a Dorfman y Mattelart, hay que hacer creer que la cigüeña trajo hospitales –y sanatorios privados- para algunos pero no para otros (Dorfman- Mattelart, 1972). Pareciera que la presencia latente y no patente del sueño, situación que evita la reflexión sobre la génesis de la problemática, induce a pensar que las empresas multinacionales que sustentan el programa son las salvadoras de una problemática de la cual son ajenas.

Sin perjuicio de lo anterior, en los escasos momentos en los cuales se hace referencia al sueño, se remarca lo trágico de la situación. Se muestran imágenes, por ejemplo, de las pésimas condiciones en la que se encuentra un hogar para niños discapacitados, un hospital rural. Esta apelación al carácter trágico de la situación no es casual, sino que tiende al disciplinamiento de los televidentes: “Las masas desmoralizadas de la vida bajo presión del sistema, que demuestran estar civilizadas sólo en lo que concierne a los comportamientos automáticos y forzados, de los que brota por doquier reluctancia y furor, deben ser disciplinadas por la vida inexorable y por la actitud ejemplar de las víctimas. La cultura ha contribuido siempre a domar los instintos revolucionarios, así como los bárbaros. La cultura industrializada hace algo más. Enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada.” (Adorno- Horkheimer, 1969:183)

Del modo en que se presenta el programa, el baile por un sueño se instituye bajo la modalidad de un baile por un puntaje, por una calificación. El baile ya no representa el espacio de la confusión, de la experiencia, de lo inconmensurable, sino que es susceptible de ser cuantificado. Esto no sólo deslinda el baile del sueño, con lo que ello implica –evitándose la reflexión sobre cómo es posible que la construcción de un hospital dependa del baile de alguna tetona-, sino que presenta aristas más complejas.

Por un lado puede decirse que, el pasaje del bailando por un sueño al bailando por una calificación, quita universalidad al programa televisivo, atomizándolo en escindidas presentaciones de baile. No es menester ver todos los programas, ni el programa entero. La atomización de los bailes presenta un universo particular –constituido por cada uno de ellos- que permite al espectador sumarse al programa en cualquier momento, sin necesidad de saber qué pasó antes ni qué pasará después. “El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda

conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada” (Adorno- Horkheimer, 1969:166). En este mismo sentido, puede decirse que la escisión entre el baile y el sueño y la presentación de un baile por una calificación potencia el carácter distractivo y recreativo del programa. Como destacan Horkheimer y Adorno, “[e]l *amusement* sólo es posible en cuanto se aísla y se separa de la totalidad del proceso social, en cuanto renuncia absurdamente desde el principio a la pretensión ineluctable de toda obra, hasta de la más insignificante: la de reflejar en su limitación el todo. Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor incluso allí donde es mostrado” (Adorno-Horkheimer, 1969:174)

Por otra parte, el bailando por una calificación otorga al jurado –y a la relación entre la pareja y el jurado- una gran trascendencia. Esta situación resignifica la noción de autoridad y, en el marco de la relación entre el jurado y la pareja se constituye un tipo de saber sobre el baile, un discurso sobre los movimientos del cuerpo, al cual la pareja debe ajustarse si quiere mantenerse en juego.

V- La crítica

Historia de un error: “5. El «mundo verdadero»
-una idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga-
una Idea que se ha vuelto inútil, superflua,
por *consiguiente* una Idea refutada: ¡eliminémosla!
(Día claro; desayuno; retorno del *bon sens* y de la jovialidad;
rubor avergonzado de Platón; ruido endiablado de todos los espíritus libres).
(Nietzsche: 2001:58)

Según entiendo, en lo que aquí he tematizado, una de las denuncias más importantes realizadas por Horkheimer y Adorno radica en el escaso contenido democrático del fenómeno de la “industria cultural”. Martín Jay relata que, “[c]omo explicaría Adorno más tarde, la frase «industria cultural» fue escogida por Horkheimer y él mismo en *Dialéctica de la Ilustración* debido a sus connotaciones antipopulistas. A la Escuela de Frankfurt le desagradaba la cultura de masas no porque fuera democrática, sino precisamente porque no lo era. La noción de cultura «popular», afirmaba, era ideológica; la industria cultural suministraba una cultura falsa, reificada, no espontánea, en vez de la cosa real.” (Jay, 1986:354). Esta denuncia de anti-democratismo radicaba en la aparente –sólo aparente- posibilidad de elegir los productos de la industria cultural.

Frente a este diagnóstico, el punto más difícil –pero a la vez más urgente– para repensar la relación entre los espectadores y el tipo de discursos y prácticas que se exponen en “bailando por un sueño”, radica en dar cuenta de algún tipo de posibilidad de resistencia, de crítica, pero sin caer en una suerte de libertad originaria de los espectadores que quedaría opacada, oscurecida por los dispositivos de la industria cultural. Para pensar en esta línea, quizás sea útil realizar un pequeño desplazamiento conceptual.

En mayo de 1978 Michel Foucault pronunció una conferencia en la *Sociedad Francesa de Filosofía* titulada, justamente, “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)”. En las primeras líneas de su presentación, el autor francés parece brindar una versión de la crítica como un elemento subordinado a aquello que se dirige, pero luego avanza hacia una concepción más general de la crítica y es así que presentará a “la actitud crítica como virtud en general” (Foucault, 1978:36). Según indica, de modo simultáneo a que en los siglos XV y XVI se había planteado la cuestión crucial de “¿cómo gobernar?”, también se había esbozado la problemática de “¿cómo no ser gobernado?” Sin embargo, no se trata de no ser gobernados en absoluto, sino que la cuestión apuntaría a “cómo no ser gobernado *de este modo*, por eso, en nombre de esos principios, en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, no de este modo, no para eso, no por ellos” (Foucault, 1978:38). Es a este *arte* de no ser gobernado de determinado modo y a cierto precio que Foucault denomina actitud crítica.

Si bien el autor francés asume que esta aproximación a la crítica es demasiado genérica, luego sitúa esta generalidad en espacios temporales más precisos: a- durante el alto medievo, mientras el gobierno de los hombres transitaba por la autoridad de la Iglesia, no querer ser gobernado de determinado modo implicaba una cierta manera de rechazar la autoridad del magisterio; b- otra forma que adquiere la crítica, ya hacia los siglos XVII y XVIII, implica no querer ser gobernado porque no se aceptan leyes que se consideran injustas. La forma jurídica de la crítica apuntaría a marcar los límites del arte de gobernar; c- no querer ser gobernado implica también no aceptar como verdadero aquello que la autoridad predica como verdad. De este modo, Foucault indica que “se observa que el foco de la crítica es el conjunto de relaciones que anuda uno a otro, o uno a los otros dos: el poder, la verdad, el sujeto. Y si la gubernamentalización es ese movimiento por el

cual se trataba en la realidad misma de una práctica social de sujetar a los individuos a través de esos mecanismos de poder que apelan a una verdad, pues bien, yo diría que la crítica, es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar la verdad por sus efectos de poder y al poder por sus discursos de verdad; pues bien, la crítica será el arte de la inservidumbre voluntaria, el de la indocilidad reflexiva. La crítica tendría esencialmente por función la desujeción en el juego de lo que se podría denominar, en una palabra, la política de la verdad” (Foucault, 1978:39).

Para Judith Butler, uno de los aportes más interesantes de Foucault sobre la *crítica* radica en presentarla como una práctica, con una práctica de la virtud que, tomando la introducción a *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*, debe entenderse como transformación de sí mismo que no se realiza por o a partir de una obediencia a un mandato externo (Butler, 2002: 215-216). Siempre de acuerdo con la interpretación que propone la autora, de lo que se trata no es de acatar las normas, sino constituir una relación con ellas, de producir una transformación de sí mismo a partir de una relación con las reglas de conducta (Butler, 2002:217-218). La práctica de la crítica implica una no aceptación a determinadas normas, un rechazo a ser gobernado de determinado modo. Ahora bien, “[l]a práctica crítica no emana de la innata libertad del alma, sino que entonces se forma en el crisol de un intercambio particular entre una serie de reglas o preceptos (que ya están ahí) y una estilización de actos (que extiende y reformula esa serie de reglas y preceptos previos). Esta estilización de sí en relación con las reglas es concebida como una “práctica” (Butler, 2002:219).

El punto remarcado por Butler entiendo que no deja de ser interesante puesto que, en lo que aquí me interesa, no supone apagar “bailando por un sueño” para así hacer aparecer una supuesta libertad innata que ordenaría nuestra relación con la fiesta, el baile y la corporalidad. De lo que se trata es de desarrollar una estilización de la acción, que sin pretensiones de universalidad, redefina las reglas y preceptos que se derivan de la industria cultural, de ese *mundo verdadero* que parece ocupar la industria cultural. Aquello que todavía cuesta responder es cuál es la idea de sujeto que presupone este tipo de práctica, cuál es la entidad de los *espíritus libres* que ya no necesitan del *mundo verdadero*, de la industria cultural, para estilizar sus prácticas.

VI- Bibliografía citada

- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max (1969), *Dialéctica del Iluminismo* (trad. de H.A. Murena). Buenos Aires: Sudamericana.
- BENJAMIN, Walter (1998), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos* (trad. de J. Aguirre). Buenos Aires: Taurus.
- BUTLER, Judith (2002) "What is a critique. An essay on Foucault's virtue". INGRAM, David (ed.) *The Political*, London: Blackwell, 2002, pp. 212-226.
- DORFMAN, Ariel, MATTELART, Armand (1972), *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, Chile.
- ENTEL, Alicia, LENARDUZZI, Víctor, GERZOVICH, Diego (2000), *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba.
- FOUCAULT, Michel (1974) "La verité et les formes juridiques." *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard, 2001, nº 139, pp. 1406-1514.
- (1978) "Qu'est ce que la critique? (Critique et *Aufklärung*)". Bulletin de la Societé française de Philosophie, año 84, nº 2, 1990, pp. 35-63.
- HORKHEIMER, Max (2003), "Teoría tradicional y teoría crítica" en *Teoría Crítica* (trad. de E. Albizu y C. Luis). Buenos Aires: Amorrortu.
- JAY, Martin (1986), *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt* (trad. de J.C. Curuchet). Madrid: Taurus.
- LE BRETON, David (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad* (trad. de Paula Mahler). Buenos Aires: Nueva Visión.
- MARCUSE, Herbert (1978), "Acerca del carácter afirmativo de la cultura" en *Cultura y Sociedad* (trad. E. Bulygin y E. Garzón Valdés). Buenos Aires: Sur.
- (1985), *El hombre unidimensional* (trad. de A. Elorza). Buenos Aires: Planeta.
- NIETZSCHE, Friedrich *El crepúsculo de los ídolos* (trad. de A. Sánchez Pascual). Madrid: Alianza
- RAFFIN, Marcelo (2006), "Trasmutaciones del horizonte jurídico de la posmodernidad" en AA.VV., *Materiales para una teoría crítica del Derecho*. Buenos Aires: Lexis Lexis.