



des-bordes # 0.5  
[www.des-bordes.net](http://www.des-bordes.net)  
junio 2009

Manuel Hernández

## ***Cantos cívicos: la trampa***

### **I. La trampa**

En la portada, dos niños. Parecen tomarse de las manos para girar al ritmo de una canción festiva o infantil. El catálogo de *Cantos cívicos* es una metonimia de la pieza que muestra, sin revelarlo, aquello a lo que ella apunta. Al menos en parte.

Las suásticas y el signo de dólares en continuidad, y las ratas blancas, juguetonas, los acompañan.

Cuando la UNAM le dio cabida a *Cantos cívicos* en el MuAC<sup>1</sup>, aceptó ser cuestionada. No sólo en el sentido en que la discusión se ha desarrollado, sino en uno mucho más preciso y directamente relacionado con ella: el lema emblemático del *alma mater* fue forjado por José Vasconcelos, filo nazi declarado; la presencia de la raza en dicho lema, y el nacionalismo al que remite, no pueden pasar ya desapercibidos.

José Vasconcelos tuvo a su cargo la rectoría de la Universidad y la secretaría de Educación Pública, nada menos. Por eso la Universidad, una vez más, ha dado muestras de no tener sesgos totalitarios, en la medida en que hace posible que se la interrogue donde más puede cortar el filo de las preguntas que le plantea *Cantos cívicos*.

La pieza de Miguel Ventura sitúa explícitamente como un “retorno de lo reprimido” a los textos publicados por Vasconcelos en *Timón*, ya sea como editor, ya como autor. Esa filiación ahora casi por completo silenciada del prócer, retorna y se muestra. Cualquier inocencia que el público tuviera al

---

<sup>1</sup> Esta pieza y su antecedente de Castelló pueden ser visitadas virtualmente en <http://nilc.lcda.org/>

respecto sería retirada por esos documentos, claro, siempre y cuando los leyera. Pero en ninguna de las ocasiones en que recorrí la pieza eso sucedía, la gente pasaba de largo o los pisaba sin leer.

La pregunta que ha organizado este texto no es tanto *¿qué significa “Cantos cívicos”?*, ni *¿qué representa?*, sino *¿qué hace la pieza?* Esa capacidad de acción requiere, a su vez, de la activación de la obra, algo que en parte queda bajo la responsabilidad del visitante del MuAC.

*Perder la inocencia sin saberlo*, como puede ocurrirle a un niño o niña que sufre un abuso sexual de un adulto, podría ser una fórmula para situar lo que sucede con esa ratonera que es *Cantos cívicos*. Su truculencia está ahí: en configurar un dispositivo erótico que pone en acción múltiples los recursos para corromper la supuesta inocencia de quienes la visitan, niños o no. *Cantos cívicos* indica que, para los poderes fácticos y legítimos, un campo de batalla actual son los niños y niñas.<sup>2</sup>

*Cantos cívicos* pone en cuestión la noción misma de pedagogía, παιδαγωγός, es decir lo que de manipulación y perversidad hay en “conducir a los niños”. No se trata sólo de los menores de edad, sino de quienes se dejan conducir como niños en la sociedad de consumo a través del espectáculo, del que la industria cultural no es una excepción.

### **Dispositivo, experiencia, práctica**

Un dispositivo erótico, eso es *Cantos cívicos*. Quien entra a la pieza, penetra a una rata por la cola.

Revancha lúdica del “Hombre de las ratas”, *Cantos cívicos* va más allá y trata de múltiples formas de penetración. Lo sorprendente es que no sea fácil detectarlo. Si desde la entrada es así, luego la proliferación de imágenes y objetos impacta al ojo y lo abrumba con miles de estímulos. Quedar expuesto a ellos ha sido demasiado violento para algunos y han detestado la pieza; lo visual ganó la partida y... partieron.

---

<sup>2</sup> No hablemos de la insidiosa labor del narcotráfico. Pero, por otra parte, a nadie parece sorprenderle las implicaciones de que ya no sea la CTM el sindicato en que se apoya el partido en el gobierno, ni que haya sido reemplazado por el sindicato de maestros, responsables directos del contacto con los niños. Esta observación es de Ernesto Priani Saisó.

La pieza presenta tal cantidad de elementos, y es tan poco transparente, que se presta a mil equívocos. No comunica nada claro. Tal vez por eso ha dado tanto de qué hablar.

Existe lenguaje entre los animales, eso ya no está en duda. Para explorar el terreno, las abejas cuentan con elementos de la colmena que localizan los puntos en donde hay alimento. Luego éstas comunican a las obreras en dónde se encuentra a través de una serie de movimientos perfectamente codificados que comunican con precisión la distancia y la dirección en que está el alimento, la naturaleza del mismo, así como la cantidad.<sup>3</sup> Las obreras entonces salen a la búsqueda del sustento y pueden encontrar su objetivo a gran distancia de la colmena. En cambio, lo que caracteriza al lenguaje humano es la ambigüedad, los equívocos. La polisemia de cada palabra genera la erupción de significados y de resonancias que le da su riqueza a la poesía, al chiste y a la vida. Sin embargo, ése terreno resbaladizo parece haber provocado repulsión. Se pide a la pieza que sea objetiva en tanto relato histórico, olvidando que no es ése su registro. En tanto obra de arte, no puede esperarse de *Cantos cívicos* que adopte el lado positivo del saber, su opción es por la producción de un saber crítico. La cuestión es analizar de qué manera lo consigue, si es que lo consigue.

¿Cuántos, entre quienes han rechazado la pieza, aceptaron la invitación implícita de ponerse en cuatro patas y recorrer el laberinto? Penetrarlo, recorrerlo, reír, ver los videos que explican el meticuloso cuidado de las ratas y su entrenamiento, y luego la filmación del artista a gatas portando traje de nazi mientras pastorea diversos animales. He ahí una pequeña experiencia propuesta al visitante que, en caso de aceptarla, deja de ser un *espectador*, como aquél que mira pasivo la televisión y colabora en la sociedad del espectáculo. Recorrer el laberinto es poner el propio cuerpo en acción, aceptar el juego propuesto y jugarlo.

Al dar las condiciones para la participación de quien recorre la pieza, *Cantos cívicos* propone un dispositivo que hace posible una experiencia. *Experiencia* en el sentido de aquello que toca y transforma en algo la existencia de alguien. Ahora bien, *hacer posible una experiencia* no garantiza que ésta sobrevenga, ni decide su magnitud, y menos todavía su sentido. Sólo la hace posible. En

---

<sup>3</sup> “Apis mellifera”, Wikipedia, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Apis\\_mellifera](http://fr.wikipedia.org/wiki/Apis_mellifera)

este caso el dispositivo propone una experiencia que no depende del habla, aunque difícilmente se pueda situar por fuera del lenguaje.

Es una pena que quienes han rechazado *Cantos cívicos* no nos digan si participaron plenamente del dispositivo durante los conciertos o, si no fue así, que situaran qué parte del mismo no aceptaron u omitieron, ¿recorrer el laberinto? ¿ver a las ratas trabajando? ¿leer los carteles de *Timón*?. Incluso podrían decir porqué. Lo que es visible, es que *Cantos cívicos* ha impulsado a más de uno a dar cuenta de lo que le sucedió al recorrer la pieza. Lo decisivo está ahí. Dar cuenta de una experiencia es algo específico del psicoanálisis lacaniano, en especial en lo que toca a los psicoanalistas. Alguien deviene lacaniano no por usar la jerga de Lacan. El analista llega a estar en condiciones de sostener una posición y una práctica como efecto de una experiencia, que a su vez depende de aceptar un dispositivo.

También *Cantos cívicos*, propone una experiencia que depende de un dispositivo. Sin someterse a él, ¿cómo detectar sus efectos corporales? Es que la pieza exhibida en el MuAC no es ajena al cuerpo como lugar de encuentro entre la política y lo sexual.<sup>4</sup>

Esa dimensión erótica es seria, pues transforma a quien recorre la pieza en... rata. Este animal no tiene un valor unívoco en la obra, y no es posible aceptar que ella establezca una asimilación simple entre las ratas y los judíos, uno de los lugares comunes del antisemitismo que Art Spiegelman plasmó con un toque de *camp* en su novela gráfica *Maus*.<sup>5</sup> Para objetarlo, basta señalar que el primer elemento de la pieza es un video del artista caracterizado como oficial nazi cantando que paulatinamente se convierte en rata. Así, el artista, el nazi, y los visitantes de la pieza también nos convertimos en ratas. No es en tanto humanos que confluimos, sino en tanto ratas. ¿Entonces qué implica la inclusión de ratas vivas en el dispositivo?

---

<sup>4</sup> José Luis Barrios, "De la fábrica transparente a la máquina defecadora de arte contemporáneo", Catálogo de Cantos cívicos, UNAM, México, 2008. Y también Lourdes Morales, "El juicio a *Cantos cívicos*", <http://cantoscivicos.blogspot.com/search?q=lingua+franca>

<sup>5</sup> Art Spiegelman, *Maus. A Survivors Tale*, Pantheon, N.Y., 1973.

Es posible intentar hacer una lectura de la pieza, lo que quiere decir seguir las huellas de los hilos temáticos hasta conseguir su articulación. Sin embargo, para conseguirlo, es necesario entrar en el dispositivo, no sólo como mirada, sino en tanto sujeto.

Los dispositivos tienen, pues, como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta de mutaciones de disposición. De esta circunstancia se desprenden dos importantes consecuencias para una filosofía de los dispositivos. La primera es el repudio de los universales.<sup>6</sup>

Esta complejidad existe en la obra de Ventura. Y por lo tanto cuestiona los universales, por ejemplo el del humanismo que sostiene la dignidad de “todo ser humano”. ¿Es posible seguir considerando al hombre, al ser humano, como un valor seguro? ¿Lo humano no necesita interrogarse? Lyotard indicó que el humanismo “tiene incluso autoridad para suspender, prohibir la interrogación, la sospecha, el pensamiento que todo lo roe.”<sup>7</sup> Las preguntas, como ratas, todo roen. Pero el humanismo es duro. De ahí que sea importante no ahogar antes de tiempo las preguntas que suscita *Cantos cívicos*.<sup>8</sup>

El dispositivo erótico de la pieza ha comenzado a ser desplegado ya en su costado escatológico.<sup>9</sup> Jacques Lacan inventó en los años sesenta algo sorprendente con su objeto *a*. Se trata de un objeto que está fuera de la estética trascendental kantiana y que no es un objeto de deseo, sino el objeto *causa* de deseo. Multimodal, el objeto *a* responde a los agujeros del cuerpo; puede operar bajo la forma del seno, las heces, la mirada o la voz. No hay sujeto deseante sin la determinación que le inflinge el objeto *a*. Ahora bien, esos objetos suscitan un sexo sin sexuación<sup>10</sup>, es decir, el sujeto que está afectado por el objeto *a* está tocado por un deseo sexual que no es, como tal, femenino ni masculino. Es deseo.

---

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, “Qu’est-ce qu’un dispositif”, *L’Unebévüe*, n. 12 L’opacité sexuelle, Epel, París, 1999, p. 10.

<sup>7</sup> François Lyotard, *Lo inhumano*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 9

<sup>8</sup> ¿No será precisamente el sector humanista de la intelectualidad el que ha deplorado que la UNAM le diera lugar a la pieza?

<sup>9</sup> Cf. Lourdes Morales, op. cit., y José Luis Barrios, op. cit.

<sup>10</sup> Manuel Hernández, “Sexo sin sexuación. Un breve paso por la intersubjetividad”, *Me cayó el veinte*, núm. 1, *Erotofanías*, Epeele, México,

Como algo ha sido dicho ya de la presencia del objeto fecal en la pieza, parece indispensable tocar un elemento del que no se ha hablado nada hasta ahora y que, sin embargo, ocupa el primer plano.

*Cantos cívicos*, ése es el nombre de la obra. No se trata sólo de la música, sino de la voz. Tal es el objeto *a* que es insidiosamente activado en ella, específicamente por las ratas. Con un genoma muy cercano al humano<sup>11</sup>, un grupo de ratas blancas fueron educadas para recorrer el laberinto de los tubos de plástico y recoger su alimento mezclado con chocolate, sustancia que Ventura ha utilizado antes con valor de mierda y que, aunado a uno de los videos en que un oficial nazi es obligado a tragar algo sin reposo, evoca la pulsión oral.

En un segundo momento se unió otro grupo de ratas que recibieron un tratamiento para colorearlas, y este segundo grupo fue entrenado por el primer grupo para realizar las mismas acciones. Este fenómeno grupal ¿no evoca los fenómenos de manejo de poblaciones que fueron promovidos por los nazis, tanto entre los alemanes como entre sus víctimas? De los fenómenos de masa en Alemania dan cuenta las películas de Leni Riefenstahl y la participación ciega de los *Judenrat* en la tarea de exterminio ha sido ya situada por Hanna Arendt.<sup>12</sup>

Hay dos coros, uno de niños y otro de adultos. Cuando las ratas recorren el laberinto, disparan señales que dan indicaciones de qué canciones habrá de cantar tal o cual coro. Las melodías son, por ejemplo, *Die Fahne hoch* (“Con la bandera en alto”), una canción interpretada por ambos coros, que era nada menos que el himno del partido nazi, o también *Falangista soy* y las ochenteras [Life is live](#) y [No controles](#), de Flans.

Los efectos de la música sobre el público forman parte intrínseca de la pieza. Quienes la han repudiado, ¿presenciaron el ambiente de fiesta de los conciertos? Sentir cómo el cuerpo es llevado por la música, sorprendernos embelezados escuchando a los niños cantar con dulzura esas canciones del horror, ¿no forma parte de la pieza?

---

<sup>11</sup> Cf. “Ratón de laboratorio” en Wikipedia, [http://es.wikipedia.org/wiki/Rat%C3%B3n\\_de\\_laboratorio](http://es.wikipedia.org/wiki/Rat%C3%B3n_de_laboratorio) , consultado el 6 de abril de 2009.

<sup>12</sup> Hanna Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, Lumen, Barcelona, 1997

Las orejas no tienen párpados. Son el único agujero del cuerpo que no tiene ninguna barrera de protección. Esta constatación de Pascal Quignard en *El odio a la música*<sup>13</sup>, permite entender que con los coros de *Cantos cívicos* hemos sido nuevamente penetrados. Penetrados por la música. Ante ella quedamos inermes, sin darnos cuenta nos ha violado; la escuchamos y la obedecemos. En ese sentido, los cantos de los coros dan una clave de lectura invaluable para revelar el sentido de la obra.

Si es cierto que *Cantos cívicos* opera desde la “esquizofrenia”,<sup>14</sup> se debe a la música y a la voz; el loco desespera de oír voces, voces impuestas. No tienen sentido o, si lo tienen, es enigmático, y si no lo es -si comunican claramente sus órdenes- pueden ser terribles: “mata a tu hijo, es el diablo”, el loco les cree y se siente compelido a actuar en obediencia. La voz y la música, guardan un parentesco cercano con la alucinación pues también son una imposición. ¿Quién no ha sido torturado por algún fragmento de la canción que “se le pega” sin remedio? Llega cuando le place, nos libera cuando quiere.

Quignard hila aquello que canta, lo que suena y lo que habla.<sup>15</sup> En efecto, forman una misma serie persecutoria que nos subjetiva desde antes de nacer. “Sonidos antiguos nos han perseguido. Todavía no veíamos. Todavía no respirábamos, todavía no gritábamos. Ya escuchábamos”.<sup>16</sup>

La fascinación que produce la música permite encontrar en ella el misterio de la voz, que es a la vez objeto causa de deseo e irrupción del superyó.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Gallimard Folio, París, 1997. Existe versión en español, *El odio a la música*, Andrés Bello, Madrid, 1999, sin embargo las citas que aquí se hacen son traducción de Manuel Hernández.

<sup>14</sup> Ari Volovich cita a Miguel Ventura: Los críticos no ven *Cantos cívicos* como una obra de arte, sino como una tesis histórica desde un punto de vista histórico muy literal y acartonado. No han dejado de aconsejarme acerca de cómo debería de ser la exposición; como por ejemplo, me han pedido mostrar escenas del Holocausto, y como no lo hago, para ellos esto significa que yo niego la existencia del Holocausto. Sus lecturas son visiones canónicas de nuestros tiempos de dilemas éticos y morales pero que no cuestionan el *status quo* como pretende hacerlo *Cantos cívicos*: desde la esquizofrenia”. <http://cantoscivicos.blogspot.com/2009/03/ari-volovich.html>

<sup>15</sup> Quignard, op. cit., p. 11

<sup>16</sup> ibid., p. 23

<sup>17</sup> Jacques Lacan, *L'angoisse*, 22 de mayo de 1963. Esta sorprendente conjunción amerita un despliegue específico que pasa por la locura y por la forclusión del Nombre-del-Padre, es decir, por la disolución de su bicomposición. No por casualidad el seminario que debía seguir a *L'angoisse* debía llevar por título *Les noms du père*.

Cuando el analizante está en el diván, ¿qué da soporte a la presencia del analista?, ¿es él otra cosa que la voz que emerge del campo del Otro? Es muy extraño que de todas las modalidades de objeto a, la menos estudiada por Lacan fuera la voz. En una de las pocas ocasiones en que se extendió al respecto dice:

La voz de la que se trata, es la voz en tanto que imperativa, en tanto que reclama obediencia o convicción, que ella se sitúa, no en relación a la música, sino en relación con la palabra.<sup>18</sup>

En contraste, respecto de la música Pascal Quignard sostiene: “escuchar, es ser tocado a distancia. El ritmo está ligado a la vibración. [...] Escuchar es obedecer. Escuchar se dice en latín *obaudire*. *Obaudire* derivó en francés bajo la forma *obéir* [obedecer]. La audición, la *audientia*, es una *obaudientia*, es una obediencia”.<sup>19</sup> Tal vez porque quiso deslindar a la voz de la música, a menudo, cuando la tarea de estudiar la voz parecía imponerse, Lacan la posponía.

El campo del poder no es sólo negativo, jurídico. Foucault lo dijo muy claro, advirtiéndolo a los analistas.<sup>20</sup> No hay un poder, el poder es múltiple y se trata de poderes específicos cuya función primordial no es prohibir, sino “ser productores de una eficiencia, de una aptitud, productores de un producto”.<sup>21</sup>

En efecto, esa “tecnología del poder”,<sup>22</sup> nos dice Foucault, comenzó a ser estudiada por Bentham y luego por Marx, en el libro II de *El Capital*. Aquí ya no se trata de la disciplina individual, sino de mecanismos como la escuela, en donde la posibilidad de clasificar a los alumnos era decisiva para poder controlar a la población estudiantil.

Hay una forma de poder que encuentra los medios para controlar, dirigir, encauzar, ya no a un individuo, sino a una población, a manera de obtener de ella un producto.<sup>23</sup> Y la forma más inmediata de organizar al unísono a los cuerpos es alterando y coordinando sus ritmos. Por eso, antes de hablar

---

<sup>18</sup> Jacques Lacan, *L'angoisse*, 5 de junio de 1963.

<sup>19</sup> Pascal Quignard, *La haine de la musique*, op. cit., p. 119

<sup>20</sup> *ibidem*

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 1006

<sup>22</sup> *ibid.*, p. 1002

<sup>23</sup> *ibid.*, p. 1006

en *Cantos cívicos* de la mierda como el producto del sistema, conviene hablar de la voz como lo que comanda su producción, la regularidad, la higiene debida y el destino de los desechos. Se trata de un poder que impulsa a la producción, a *hacer*, como muestra con claridad el síntoma obsesivo de la oblatividad o, en el terreno del amor, la idea de que sólo es amado quien *ha hecho* algo para merecerlo. O, en el trabajo, la idea de que no hay que “perder el tiempo”. No se trata sólo de una anatomo-política, sino de un bio-poder, pues aunque afecta a los cuerpos individuales; el régimen que decide la educación de los niños en el tratamiento y destino de los desechos es decisivo para la salud pública.

El largo proceso educativo de un ser humano comienza con el control de esfínteres, que responden al imperativo de una voz.

Las técnicas de poder implican un arreglo heterogéneo de líneas de fuerza, y desde la revolución industrial, la tecnología juega un papel decisivo en ellas; pero sobre todo hay un ritmo. En efecto, Pascal Michon sostiene que “*le pouvoir est un médium rythmique*” (“el poder es un *médium* rítmico”).<sup>24</sup>

El poder actúa a través del ritmo. Michon desarrolla esta tesis decisiva justamente respecto de las instituciones a las que se refiere Michel Foucault: la escuela, el hospital, el ejército y el taller. Ahí manda quienquiera que imponga la cadencia en que se hacen las cosas. Es necesario, entonces, detenerse en ese “objeto singular”<sup>25</sup> que es la música y el canto, en la medida en que, como la voz, ordenan, hacen obedecer. ¿Qué relación tenemos con ese objeto singular? La incorporamos, sostenía Lacan. Una voz no se asimila, se incorpora, y por eso “puede modelar nuestra vida”.<sup>26</sup>

La voz, entonces, es el instrumento en donde se manifiesta a la vez el deseo del Otro y... el superyó.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Pascal Michon, *Les rythmes du politique*, Les prairies ordinaires, Paris, 2007.

<sup>25</sup> Clément Rosset, *L'objet singulier*, Les Éditions de Minuit, París, 1979.

<sup>26</sup> Jacques Lacan, *L'angoisse*, 5 de junio de 1963.

<sup>27</sup> Esta paradoja pide un desarrollo que no haremos aquí. Sólo indiquemos que para desplegarla es indispensable pasar por la locura, y específicamente por la forclusión del Nombre-del-Padre cuyo funcionamiento bífido queda así desarticulado.

Cuando por primera vez Lacan situó con precisión la producción del objeto *a*, fue a través de una operación topológica que divide un *cross-cap* en una banda de Moebius y un residuo. Dice así:

La parte residual está aquí. La he construido para ustedes, la hago circular... Tiene su pequeño interés porque, déjenme decirles, esto es *a*. *Se los doy como una hostia*, pues ustedes se serviran de ello después. El *a* minúscula está hecho así.<sup>28</sup>

En efecto, el objeto *a*, y en particular la voz, penetra en el cuerpo y se incorpora. No se trata de una identificación imaginaria, sino de un pasaje afuera-adentro. Ari Volovich, comentando *Cantos cívicos*, nota lo siguiente: “En uno de los cuadros podemos ver a una rata extendiendo *una hostia* en forma de suástica ante las bocas abiertas de un oficial nazi y un puñado de niños vestidos de ropa tradicional alemana.”<sup>29</sup>

La coincidencia no deja de sorprender. La incorporación del objeto *a* bajo la forma de la hostia musical que penetra por todos los orificios del cuerpo es efectiva en *Cantos cívicos*.

Quignard: “El auditor del lenguaje es un interlocutor: la egoforia pone a su disposición el “yo” y la posibilidad abierta de responder en todo instante. El auditor en música no es un interlocutor. Es una presa que se abandona a la trampa.”<sup>30</sup>

Eso y no otra cosa es *Cantos cívicos*: una trampa que activa la tarea insidiosa de la propaganda que sirve al biopoder. ¿Cómo comprender los alcances de la pieza sin escuchar los conciertos?

¿Cómo no temblar ante la manipulación de la que es objeto el público que sonríe al ver a los niños cantar melodías pegajosas? ¿O poner cara de concierto dominical mientras los admiran enfundados en coloridos uniformes que evocan a las juventudes nazis?

De nuevo Quignard:

---

<sup>28</sup> Jacques Lacan, *L'angoisse*, 9 de enero de 1966. Jean Allouch sostiene que en esta fecha Lacan inventó al objeto *a*. Las itálicas son mías.

<sup>29</sup> Ari Volovich, “Cantos cívicos”, en <http://cantoscivicos.blogspot.com/2009/03/ari-volovich.html>, las itálicas son mías.

<sup>30</sup> Pascal Quignard, op. cit., p. 122

Ni interno ni externo, nadie puede distinguir claramente en lo que despliega la música lo que es subjetivo de lo que es objetivo, lo que pertenece a la audición y lo que pertenece a la producción de sonido. Una inquietud propia a toda infancia consiste en ubicar en los ruidos apasionantes y rápidamente vergonzosos del cuerpo, lo que nace de sí y lo que pertenece al otro.

Al no delimitar nada, lo sonoro ha individualizado menos las orejas de lo que las ha consagrado al agrupamiento. Eso se llama: jalar las orejas. Himnos nacionales, fanfarrias municipales, cánticos religiosos, cantos familiares identifican a los grupos, asocian a los nativos, sujetan a los sujetos.

Los obedientes.

Indelimitable e invisible, la música parece ser la voz de todos. Quizá no hay música que no sea agrupante, porque no hay música que no movilice de inmediato aliento y sangre. Alma (animación pulmonar) y corazón.<sup>31</sup>

Así es, el público se hace obediente a la música, a su encanto, y se agrupa en torno a ella. Por eso Adorno insistía en la pertinencia de la música de Schoenberg, porque ésta no se armonizaba con el sistema. La música después de Auschwitz no puede ser la misma, pues ella fue cómplice. La música, nos recuerda Quignard, es la única de todas las artes que colaboró en la tarea de exterminación de los judíos organizada por los alemanes.<sup>32</sup> Simón Laks dejó un testimonio de ello en *Melodías de Auschwitz*.<sup>33</sup>

Pascal Quignard:

---

<sup>31</sup> Pascal Quignard, op. cit., p. 134

<sup>32</sup> Pascal Quignard, op. cit., p. 215

<sup>33</sup> Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, Editions du Cerf, Paris, 2004. Hay traducción al español en la editorial Arena Libros, Madrid.

Después de lo que los historiadores llaman la “Segunda Guerra Mundial”, después de los campos de exterminio del III Reich, hemos entrado en un tiempo en donde las secuencias melódicas exasperan.<sup>34</sup>

Ante la música, la oreja no puede cerrarse, uno queda capturado por ella. “Eso fue el dolor de los deportados cuyo cuerpo se levantaba a pesar de ellos mismos. Hay que escuchar esto estremeciéndose: los cuerpos desnudos entraban en la cámara de gas con música”.<sup>35</sup>

Ya Platón en la *República* (libro III, 401 d) dice cómo “el ritmo y la armonía se introducen en lo más íntimo del alma” por lo cual “la educación descansa en la música”. En efecto, la música captura al cuerpo humano hundiéndolo en la obediencia a aquel que sucumbe ante la trampa de su canto, por eso el astuto Odiseo se ató al mástil. Para Quignard las Sirenas en los campos fueron Wagner, Brahms y Schubert.<sup>36</sup>

Para oír música, para escuchar al otro, hay que callarse. Forma de obediencia y de renuncia a la persona (*per sonare*), en la que cesa “mi derecho a expresarme”. Ese costado de despersonalización, esa inhumanidad, forma parte del encanto de la música, por lo cual atrae hacia sí como un anzuelo que captura las almas.

Quignard:

¿Por qué la música pudo ser “mezclada con la ejecución de millones de seres humanos”?

¿Por qué tomó una “parte más que activa”?

La música viola a los cuerpos humanos. Los pone de pie. Los ritmos musicales fascinan a los ritmos corporales. Al encontrar la música, la oreja no puede cerrarse. La música, al ser un poder, se asocia por ese hecho a todo poder.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Pascal Quignard, op. cit., p. 217

<sup>35</sup> Pascal Quignard, op. cit., p. 219

<sup>36</sup> Pascal Quignard, p. 242

<sup>37</sup> Pascal Quignard, p. 221

Esta ferocidad de la música comienza a explicar cómo es posible que un pueblo que ama la música más refinada, y además la crea, pudo participar sistemáticamente en las tareas de Auschwitz.

## **Propaganda y publicidad**

Quien crea que la pieza de Ventura es grotesca por la aparición mil veces repetida –a la manera de Goebbels- de la suástica, puede estar cometiendo un error costoso. Esas imágenes tan conocidas y codificadas, al menos nos permiten levantar la guardia una vez que estamos adentro de la trampa. El retorno de lo reprimido se hace presente de forma transfigurada: la ficción del NILC es la parodia que lo anuncia y nos avisa del riesgo. Aquello que fue reprimido no vuelve idéntico a sí mismo, toma formas nuevas que permiten su aparición a la luz del día.

La propaganda, que tuvo una primera connotación religiosa en la *propagación* de la fe católica, mudó definitivamente de sentido con el uso que le dieron los regímenes totalitarios del siglo XX.<sup>38</sup> A partir de este momento, el término se asocia con el control de la opinión pública, principalmente a través de los medios de comunicación masivos.

Eventualmente, la propaganda se iba a vincular con las estrategias de partidos políticos y de gobiernos que ya no se pretenden totalitarios.

En las sociedades capitalistas, la publicidad comercial y la propaganda política han ido de la mano desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Son las grandes empresas de publicidad y sus expertos quienes organizan las campañas electorales de los políticos hasta en sus más mínimos detalles.

Hay que sopesar que la meta de la propaganda es la sugestión o influencia en las masas a través de la manipulación de los símbolos y de la psicología individual<sup>39</sup> para, de esa manera, aumentar el apoyo (o el rechazo) a una cierta posición, antes que presentarla simplemente en sus pros y contras.

---

<sup>38</sup> Al ser un instrumento del biopoder, el uso de la propaganda no distingue banderas políticas. Esta sección se apoyó en gran medida en el libro de Anthony Pratkanis y Elliot Aronson, *La era de la propaganda. Uso y abuso de la persuasión*, Paidós, Buenos Aires, 1994.

<sup>39</sup> Anthony Pratkanis y Elliot Aronson, *op. cit.*, p. 28

¿Alguien duda de que la información del Pentágono transmitida por CNN en la Guerra del Golfo Pérsico formaba parte de su estrategia de guerra? El objetivo de la propaganda no es decir una verdad, sino convencer a la gente: pretende inclinar la opinión general, no informarla.

Debido a esto, sus mensajes se presentan con una alta carga emocional, apelando a la afectividad, en especial a sentimientos patrióticos, y convoca los argumentos emocionales más que racionales. De ahí el gran servicio que le presta la música. Los publicistas lo saben bien al utilizar *jingles*: “la investigación ha mostrado que el principal impacto de una canción [...] puede radicar en que corta la contraargumentación”<sup>40</sup>

Publicidad y propaganda se aúnan en el uso de todos los mecanismos posibles para persuadir a alguien, o a un grupo, de que la decisión que toma es propia, cuando en realidad es efecto de la manipulación ejercida por la propaganda misma. Si la publicidad comercial busca influir las decisiones de consumo y las preferencias políticas individuales, el *target* (como se dice) de la propaganda es controlar al grupo social, por ejemplo ante la amenaza de una epidemia o de una guerra. La propaganda intenta guiar a la opinión pública a través de posicionar valores alrededor de los cuales el poder busca cohesionar a la población que los adopta como propios.

En la actualidad la frontera entre ambos territorios, publicidad y propaganda, se vuelve difusa debido a que no sólo hay negocios entre las grandes empresas y partidos políticos, sino convergencia de intereses.

Nada menos que a Goebbels, el ministro de Educación y de Propaganda nazi, se le atribuye la invención de propaganda moderna, para verificarlo basta leer dichos principios:<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> *ibid.*, p. 190

<sup>41</sup> Sin embargo, al consultar el documento en donde L. W. Doob estudia y sintetiza el diario de Josep Goebbels, se reveló que Doob aísla 19 principios que no coinciden necesariamente con éstos 11. *Cfr.* Leonard W. Doob, “Goebbels’ Principles of Propaganda”, *The Public Opinion Quarterly*, Princeton University Press, N. J., Fall, 1950. En español se puede consultar en Miguel de Moragas, *Sociología de la comunicación de masas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

1. **Principio de simplificación y del enemigo único.** Adoptar una única idea, un único Símbolo.

Individualizar al adversario en un único enemigo.

2. **Principio del método de contagio.**

Reunir diversos adversarios en una sola categoría o individuo. Los adversarios han de constituirse en suma individualizada.

3. **Principio de la transposición.**

Cargar sobre el adversario los propios errores o defectos, respondiendo el ataque con el ataque. "Si no puedes negar las malas noticias, inventa otras que las distraigan".

4. **Principio de la exageración y desfiguración.** Convertir cualquier anécdota, por pequeña

que sea, en amenaza grave.

5. **Principio de la vulgarización.**

"Toda propaganda debe ser popular, adaptando su nivel al menos inteligente de los individuos a los que va dirigida. Cuanto más grande sea la masa a convencer, más pequeño ha de ser el esfuerzo mental a realizar. La capacidad receptiva de las masas es limitada y su comprensión escasa; además, tienen gran facilidad para olvidar".

6. **Principio de orquestación.**

"La propaganda debe limitarse a un número pequeño de ideas y repetirlas incansablemente, presentadas una y otra vez desde diferentes perspectivas pero siempre convergiendo sobre el mismo concepto. Sin fisuras ni dudas". De aquí viene también la famosa frase: "Si una mentira se repite suficientemente, acaba por convertirse en verdad".

## **7. Principio de renovación.**

Hay que emitir constantemente informaciones y argumentos nuevos a un ritmo tal que cuando el adversario responda el público esté ya interesado en otra cosa. Las respuestas del adversario nunca han de poder contrarrestar el nivel creciente de acusaciones.

## **8. Principio de la verosimilitud.**

Construir argumentos a partir de fuentes diversas, a través de los llamados globos sondas o de informaciones fragmentarias.

## **9. Principio de la silenciación.**

Acallar las cuestiones sobre las que no se tienen argumentos y disimular las noticias que favorecen el adversario, también contraprogramando con la ayuda de medios de comunicación afines.

## **10. Principio de la transfusión.**

Por regla general la propaganda opera siempre a partir de un sustrato preexistente, ya sea una mitología nacional o un complejo de odios y prejuicios tradicionales; se trata de difundir argumentos que puedan arraigar en actitudes primitivas.

## **11. Principio de la unanimidad.**

Llegar a convencer mucha gente que se piensa "como todo el mundo", creando una falsa impresión de unanimidad.<sup>42</sup>

Durante la escritura de este trabajo recibimos una sorpresa, y no pequeña. La Universidad de Málaga afirma que estos 11 puntos eran fabricación de Goebbels. Sin embargo dos de ellos, los números 5 y

---

<sup>42</sup> Cátedra UNESCO de la Universidad de Málaga, España, <http://www.infoamerica.org/teoria/goebbels1.htm> . La fuente no cita quién es el autor de su redacción.

6, son presentados curiosamente entre comillas. Sólo la penosa lectura de *Mein Kampf* reveló a quién hay que atribuirlos. Ambos están ahí deletreados con claridad.<sup>43</sup>

Estos principios, un par de ellos surgidos directamente de la mano de Hitler, están en la base de cualquier campaña política y comercial de las democracias liberales y capitalistas. A partir de esta constatación y de una mínima comprensión de los mecanismos de manipulación propios de la propaganda, queda seriamente en cuestión la noción de libertad, en el sentido de indeterminación y de independencia del poder o del capital.

En comparación con lo que sucede a diario en el entorno inmediato, Miguel Ventura nos concede dos ventajas. Primero genera una ficción, el NILC, y lo avisa; y por otra parte su producción plástica en mucho evoca o directamente presenta a la iconografía nazi, lo que de inmediato nos pone sobre aviso y puede provocar rechazo. Esas ventajas no las otorga el sistema.

Lo reprimido retorna transformado. Escuchamos a Flans y se nos mueve el cuerpo, pero no escuchamos realmente la letra, incluso si la cantamos; navegamos alegremente en una fiesta multicolor, en medio de foamis, fotos y muñequitos. Una estética contemporánea que atrae a niños y a adultos por igual. La misma estética con la que Mac Donald's nos ha sabido atrapar; la misma estrategia de propaganda con la que George W. Bush infundió miedo a sus ciudadanos, y terror al mundo durante ocho años.

### **Impromptu: pornografía y mundo del arte**

La ficción del NILC y de Gottfried Ohms permiten la creación de un espacio muy peculiar en donde se reúnen en *Cantos cívicos* diversas imágenes de sexo *hardcore* con distinguidos miembros (es el caso decirlo) del mundo del arte y de la vida social mexicana e internacional. Es el momento en que más énfasis parece haber en la relación entre la suástica y el signo de dólares.

---

<sup>43</sup> Adolfo Hitler, *Mi lucha*, Ed. Diana, México, 1953, cf. cap. "Propaganda guerrera", pp. 68-72. Libelo que trata, en gran medida, de la educación como instrumento del biopoder: "Este género de educación necesita desembarazarse de la idea de que el manejo del cuerpo de cada cual es un negocio reservado excusivamente al individuo. Nadie debe tener derecho a pecar a expensas de la posteridad, es decir, de la raza.", p. 98.

Se trata de un recoveco de la pieza, una especie de cabina pornográfica. Las penetraciones en todas sus variedades abundan, sin faltar el *fist-fucking*. ¿A qué viene esta coalescencia extraña, aparentemente disparada de la estética pueril de la obra?

En la pared opuesta a esta sección se encuentran fotografías de jóvenes, semidesnudos, cuyas actitudes indican que se promueven a la manera de los chats en Internet. O bien, están ofreciendo *on line* sus sexoservicios. Estas dos áreas de la pieza parecen dialogar.

¿De qué manera? Para intentar responderlo hay que considerar que hace algunos meses, Beatriz Preciado publicó un libro llamado *Testo yonqui* en el que sostiene la tesis siguiente:

La industria del sexo no es únicamente el mercado más rentable de Internet, sino que es el modelo de rentabilidad máxima del mercado cibernético en su conjunto (sólo comparable a la especulación financiera): inversión mínima, venta directa del producto en tiempo real, de forma única, produciendo la satisfacción inmediata del consumidor en y a través de la visita al portal. Cualquier otro portal de Internet se modela y se organiza con esta lógica masturbatoria de consumo pornográfico.<sup>44</sup>

También avanzará una tesis más osada todavía, “el verdadero motor del capitalismo actual es el control farmacopornográfico de la subjetividad”.<sup>45</sup> No abundemos en el narcotráfico, que no es tema de la pieza de Ventura, pero recordemos que para Preciado éste y la pornografía son “los dos motores ocultos del capitalismo del siglo XXI.”<sup>46</sup> Al menos en México no son ocultos, sólo no están reconocidos explícitamente, pues ambos gozan de total exposición.<sup>47</sup> Interesada en primera persona por la testosterona sintética tomada como droga dura, la farmacopornografía es para Beatriz Preciado

---

<sup>44</sup> Beatriz Preciado, *Testo yonqui*, Espasa, Madrid, 2008, p. 36.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 181

<sup>47</sup> Al punto que la pieza que presenta Teresa Margolles, en el pabellón de México y que es curada por Cuahtémoc Medina, en la Bienal de Venecia 2009 lleva por título “¿De qué otra cosa podemos hablar?”.

“el lado oculto y marginal de la industria cultural contemporánea, y el paradigma de cualquier otra producción postfordista. En el capitalismo *über-material*, toda forma de producción ofrece beneficios en la medida en que se acerca al modelo de producción farmacopornográfica.”<sup>48</sup>

Por otra parte, contra el higienismo nazi, contra aquel ideal suyo de pureza que se tradujo en una condena a la homosexualidad y que, según la tesis de Lourdes Morales, se ha prolongado en la estética minimalista y depurada que domina al mundo del arte como un *lingua franca* internacional,<sup>49</sup> el NILC presenta una estética abigarrada y sucia. Una polisexualidad que, con el *fist-fucking* evoca a un Foucault que consideraba indispensable innovar en la producción de placeres para que el deseo continuara existiendo.<sup>50</sup>

Con su deriva por sexualidades alternativas, *Cantos cívicos* opera un cuestionamiento a las identidades sexuales fijas y heteronormativas.

Para ponerlo en palabras de Beatriz Preciado:

Antes pensaba que sólo los que éramos como yo estábamos bien jodidos. Porque no somos ni seremos nunca ni mujercitas ni héroes de *Río Grande*. Ahora sé que en realidad todos estamos bien jodidos, no seremos nunca ni mujercitas ni héroes de *Río Grande*.<sup>51</sup>

La presencia de enormes falos erectos y de vaginas expuestas no responde sólo a un capricho personal del artista, en este punto la obra articula una crítica al biopoder que permite el mantenimiento del sistema: “la ascensión del capitalismo resulta inimaginable sin la institucionalización del dispositivo heterosexual como modo de transformación en plusvalía de los servicios sexuales, de gestación, de cuidado y de crianza realizados por las mujeres y no remunerados históricamente.”<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Ibidem

<sup>49</sup> Lourdes Morales, “El juicio contra Cantos cívicos”, <http://cantoscivicos.blogspot.com/search?q=lingua+franca>

<sup>50</sup> Cf. David Halperin, San Foucault. Para una hagiografía gay, Cuadernos de Litoral, México, 2000. En particular el capítulo II. “La política *queer* de Michel Foucault”.

<sup>51</sup> Beatriz Preciado, *Testo yonqui*, op. cit., p. 92

<sup>52</sup> Beatriz Preciado, *Testo yonqui*, op. cit., p. 95

Esta es la trama que encontramos tejida cuando la pieza reúne a los representantes del biopoder -y sobre todo a los más conservadores- a ciertos artistas que se benefician del “internacionalismo” normalizador del mercado del arte, y a la pornografía *hardcore*. Bajo el patronato ficcional de Gottfried Ohms, que ha totalizado al mercado del arte, esa coalescencia no parece ser tan arbitraria. Al poner en continuidad a las suásticas con el signo de dólares, no se trata sólo de prestigio, sino de la solución que el mundo postmoderno hipertecnológico da a la crisis producida por la caída de los metarrelatos: el dinero.

A través del dinero se obtienen cuotas de poder, y el poder establece los criterios de verdad y de legitimidad que, a su vez, generan dinero.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> François Lyotard, *La condition postmoderne*, Les éditions de minuit, París, 1979, pp. 69-78.