

El odio de la música

Pascal
Quignard

La música es la única de todas las artes que ha colaborado en la exterminación de los judíos organizada por los alemanes desde 1933 a 1945. La única que fue requerida como tal por la administración de los *Konzentrationslager*. Hay que subrayar, en detrimento de este arte, que fue el único que pudo acomodarse a la organización de los campos, al hambre, a la indigencia, al trabajo, al dolor, a la humillación y a la muerte.

Simon Laks nació el 1 de noviembre de 1901 en Varsovia. Tras estudiar en el conservatorio de Varsovia, se traslada a Viena en 1926. Para vivir acompaña la proyección de películas mudas con el piano. Luego se ubica en París. Hablaba polaco, ruso, alemán, francés e inglés. Era pianista, violinista, compositor, director de orquesta. Fue detenido en París en 1941. Estuvo internado en Beaune, en Dracy, en Auschwitz, en Kaufering, en Dachau. El 3 de mayo de 1945 fue liberado. El 18 de mayo estaba en París. Deseaba evocar la memoria y el sufrimiento de aquellos que habían sido aniquilados en los campos, pero también quería meditar sobre el papel que había cumplido la música en el exterminio. Recurrió a René Coudy. En 1948, publica en la editorial Mercure de France, junto a René Coudy, un libro titulado *Musique d'un autre monde*, precedido de un prefacio escrito por Georges Duhamel. El libro no tuvo resonancias y cayó en el olvido.

Después de lo que los historiadores llaman Segunda Guerra Mundial, después de los campos de exterminio del III Reich, hemos entrado en una época donde las secuencias melódicas exasperan. Sobre la totalidad del espacio de la tierra, y por primera vez desde que se inventaron los primeros instrumentos, el uso de la música se ha vuelto a la vez pregnante y repugnante. Amplificada de manera infinita por la invención de la electricidad y la multiplicación de su tecnología, se tornó incesante, agresiva de noche y de día, en las

calles comerciales de las ciudades, en las galerías, en los pasajes, en las grandes tiendas, en las librerías, en los cajeros automáticos de los bancos extranjeros donde uno retira dinero, incluso en las piscinas, incluso en las playas, en los departamentos privados, en los restaurantes, en los taxis, en el metro, en los aeropuertos. Incluso en los aviones en el momento de partir y de aterrizar ■

Incluso en los campos de la muerte ■

La expresión "odio de la música" quiere expresar hasta qué punto la música puede volverse odiosa para quien más la amaba ■

La música atrae a los cuerpos humanos.

Es aún la sirena del relato de Homero.

Ulises atado al mástil de su nave es acosado por la melodía que lo atrae.

La música es un anzuelo que atrapa las almas y las conduce a la muerte.

Ése fue el dolor de los deportados cuyos cuerpos se rebelaban a pesar de ellos mismos ■



Hay que escuchar esto temblando: la música acompañaba esos cuerpos desnudos cuando entraban en la cámara de gas ■

Simon Laks escribió: "La música precipitaba el final".

Primo Levi escribió: "En el Lager (campo) la música nos arrastraba hacia el fondo" ■

En el campo de Auschwitz, Simon Laks fue violinista, luego copista permanente de música (*Notenschreiber*), y por último director de orquesta.

El químico italiano Primo Levi escuchó dirigir al director de orquesta polaco Simon Laks.

Como Simon Laks en su regreso, en 1945, Primo Levi escribió *Se questo e un uomo* (*Si esto es un hombre*). Su libro fue rechazado por muchos editores. Publicado por fin en 1947, no fue mejor recibido que *Musiques d'un autre monde*. En *Se questo e un uomo*, Primo Levi decía que en Auschwitz, ningún detenido ordinario, perteneciente a un *Kommando* ordinario, hubiera podido sobrevivir:

Sólo quedaban los médicos, los sastres, los zapateros, los músicos, los homosexuales aún jóvenes y atractivos, los amigos o compatriotas de ciertas autoridades del campo, más algunos individuos particularmente despiadados, vigorosos e inhumanos, sólidamente instalados por la comandancia de los SS en funciones de Kapo, Blockaltester u otras ■

La meditación de Simon Laks puede dividirse en dos preguntas: ¿Por qué la música pudo ser "mezclada a la ejecución de millones de seres humanos"? ¿Por qué tuvo ella un "papel más que activo"? La música viola el cuerpo humano. Lo pone de pie. Los ritmos musicales suscitan los ritmos corporales. La oreja no se puede cerrar cuando se encuentra con la música. Al ser un poder, la música se asocia a todo poder. Es esencialmente desigual. Oír y obedecer van unidos. Un director, ejecutantes, personas obedientes, tal es la estructura que su ejecución pone en escena. Allí donde hay un director y ejecutantes hay música. Platón nunca distinguió en sus textos filosóficos la disciplina y la música, la guerra y la música, la jerarquía social y la música. También las estrellas: son las sirenas según Platón, astros sonoros productores del orden y del universo. Cadencia y medida. La marcha es cadenciada, los saludos son cadenciados. La primera función, o al menos la más cotidiana de las funciones asig-



nadas a la música de las *Lagerkapelle*, consistía en acompañar la partida y el retorno de los *Kommandos* ■

Audición y vergüenza son gemelas. En la *Biblia*, en el relato del Génesis se dan al mismo tiempo la desnudez antropomorfa y la audición del “rumor de Sus pasos”.

Tras haber probado el fruto del árbol que desnuda, el primer hombre y la primera mujer escuchan al mismo tiempo el rumor de Yahvé-Elohim que se pasea por el jardín, entre la brisa del día, y ven que están desnudos y se refugian para disimular sus cuerpos tras las hojas del árbol que viste.

En el Edén la acechanza sonora y la vergüenza sexual se dan juntas. La visión y la desnudez, la audición y la vergüenza son la misma cosa. Ver y escuchar se dan al mismo instante y ese instante es inmediatamente el fin del Paraíso ■

La realidad del *Lager* y el mito del Edén cuentan una historia parecida, pues el primer hombre y el último hombre son el mismo. Descubren la ontología de un mismo mundo. Exhiben una misma desnudez. Prestan oídos al mismo llamado que hace obedecer. La voz del relámpago es la noche fulminante que trae en su trueno la tormenta.

El rumor de sus propios pasos,
ése es el primer estrato del silencio ■

¿Qué es Dios? Que hayamos nacido.
Que hayamos nacido de otros distintos a nosotros. Que haya-

mos nacido en un acto que no nos imaginamos. Que hayamos nacido durante un abrazo en el que otros dos cuerpos distintos al nuestro estaban desnudos: quisiéramos verlos.

Sucede que moviéndose el uno hacia el otro gemían.

Somos el fruto de una sacudida entre dos pelvis desnudas, incompletas, avergonzadas una frente a la otra, cuya unión fue ruidosa, ritmada, gimiente ■

Escuchar y obedecer.

La primera vez que Primo Levi escuchó la fanfarria en la entrada del campo tocando Rosamunda, le costó reprimir la risa nerviosa que se apoderó de él. Vio aparecer los batallones que volvían al campo siguiendo una marcha extraña: avanzaban en filas de cinco, casi rígidos, el cuello derecho, los brazos pegados al cuerpo, como hombrecitos de plomo, la música les alzaba las piernas y levantaba decenas de miles de borceguíes de madera, manejando los cuerpos como si fueran autómatas.

Los hombres tenían tan pocas fuerzas que los músculos de las piernas obedecían a pesar de ellos a la fuerza propia de los ritmos que la música del campo imponía y que Simon Laks dirigía ■

Primo Levi llamó “infernál” a la música.

Pese a no recurrir casi nunca a imágenes, Primo Levi escribió: “Sus almas están muertas y es la música la que las impulsa hacia adelante, como el viento a las hojas secas, y se transforma en su voluntad”. Luego señala el placer estético experimentado por los alemanes ante estas coreografías matutinas y vespertinas de la desgracia.

No fue para atenuar el dolor, ni para conciliarse con sus víctimas, la causa de que los soldados alemanes organizaran la música en los campos de la muerte.

1. Fue para aumentar la obediencia y unirlos a todos en esa fusión impersonal, no privada, que engendra toda música.

2. Fue por placer, placer estético y gozo sádico, experimentado en la audición de melodías animadas y en la visión de un ballet de humillación danzado por la tropa de aquellos que cargaban con los pecados de quienes los humillaban.

Fue una música ritual.

Primo Levi reveló la más antigua función asignada a la música. La música, escribe, era sentida como un “maleficio”. Era una “hipnosis del ritmo continuo que anula el pensamiento y duerme el dolor” ■





Toda la música ya está en el silbato del SS. Es una potencia eficaz, provoca una actitud inmediata. Del mismo modo que el campanario del campo desencadena el sueño, y así la pesadilla onírica se interrumpe para dar paso a la pesadilla real. Siempre el sonido hace “ponerse de pie”. La función secreta de la música es convocar. Es el canto del gallo que hace llorar a San Pedro ■

¿Cómo escuchar música, *cualquier música*, sin obedecerla? ¿Cómo escuchar música desde afuera de la música? ¿Cómo escuchar música con los oídos cerrados?

Simon Laks que dirigía la orquesta tampoco se situaba en el “exterior” de la música so pretexto de que la dirigía.

Primo Levi prosigue: “Había que escucharla sin obedecer, sin padecerla, para comprender lo que ella representaba, por qué razones premeditadas los alemanes habían instaurado ese rito monstruoso, y por qué aún hoy, cuando una de esas inocentes cancioncillas nos viene a la memoria, sentimos que la sangre se nos hiela en las venas”.

Primo Levi continúa diciendo que esas marchas y esas canciones se grabaron en los cuerpos: “Será lo último que olvidaremos del *Lager* pues son la voz del *Lager*.” Es el instante en que el canturreo que vuelve adquiere la forma del malestar. El *melos* altera el ritmo corporal, se confunde con la molécula sonora personal, y entonces, escribe Primo Levi, la música aniquila. La música deviene “la expresión sensible” de la determinación con la que los hombres se proponen exterminar a los hombres ■

El lazo entre el niño y la madre, el reconocimiento entre ambos tras la adquisición de la lengua materna, se forja en el seno de una incubación sonora muy ritmada que comienza antes del nacimiento, prosigue después del parto, reconociéndose por gritos y vocalizaciones, más tarde por cancioncillas y estribillos, nombre y apodos, frases recurrentes, apremiantes, que se vuelven órdenes ■

Los naturalistas describen la audición intrauterina como algo distante, la placenta aleja los ruidos del corazón y del intestino, el agua reduce la intensidad de los sonidos, los vuelve más graves, los transporta en largas olas que mecen el cuerpo. En el fondo del útero reina así un ruido de fondo grave y constante que los acústicos comparan con un “soplido sordo”. El mismo ruido del mundo exterior es percibido allí

como un “ronroneo sordo, suave, y grave” bajo el cual se eleva el *melos* de la voz de la madre, repitiendo el acento tónico, la prosodia, el fraseo que ella le imprime a la lengua que habla. Es la base individual del canturreo ■

En el vientre de la madre, el corazón del embrión le permite al niño soportar el ruido del corazón de su madre y transformarlo en su propio ritmo ■

Un inevitable asalto sonoro precede a la vida misma. La respiración de los hombres no es humana. El ritmo prebiológico de las olas, antes que Pangea emergiera, ha anticipado el ritmo cardíaco y el ritmo de la respiración pulmonar. El ritmo de las mareas unido al ritmo circadiano nos ha partido en dos. Todo nos parte en dos ■

La audición prenatal prepara el reconocimiento postnatal de la madre. Los sonidos familiares esquematizan la epifanía visual del cuerpo desconocido de la madre que el recién nacido abandona como si se mudara. Los brazos de la madre enseguida se tienden en la emoción maternal hacia el grito infantil. Sus brazos no dejan ni por un instante de mecer al niño como un objeto que flota todavía.

Desde la primera hora los sonidos que hay en el aire perturbaban al recién nacido, modifican su ritmo respiratorio (su aliento, es decir su *psyché*, es decir su *animatio*, es decir su alma), transforman su ritmo cardíaco, lo hacen parpadear y mover todos sus miembros de un modo desordenado.

Desde la primera hora, la audición de los llantos de los otros recién nacidos desencadena su propia agitación y le hacen vertir sus propias lágrimas ■

El sonido nos agrupa, nos rige, nos organiza. Pero nosotros abrimos el sonido en nosotros mismos. Si escuchamos atentamente sonidos idénticos que se repiten a intervalos iguales, no los captamos como una unidad. Los organizamos espontáneamente en grupos de dos o cuatro sonidos. A veces de tres, raramente de cinco, nunca más que eso. Y ya no son los sonidos los que sentimos repetirse, sino que son los grupos que parecen sucederse a sí mismos.

Es el tiempo mismo quien así se agrega y se segrega ■

Henri Bergson tomó como ejemplo el reloj mecánico. Pero seguimos agrupando de a dos las marcas sonoras de los

segundos, como si los relojes eléctricos hubieran conservado el fantasma de la danza de un péndulo.

Los hombres que viven en Francia llaman tic-tac a ese grupo sonoro. Y es sincera y casi evidentemente que el tiempo entre tic y tac nos parece más corto que entre el tac que aparenta terminar la secuencia y el tic que aparenta comenzar la próxima. Ni la agrupación rítmica ni la segregación temporal son datos físicos. ■

¿Por qué el agrupamiento espontáneo parece corresponder entonces a una pulsación de la atención?

¿Por qué ese pulso tiránico del alma?

¿Por qué los hombres están presentes en este mundo de una manera que no es instantánea sino que reposa sobre un mínimo de simultaneidad y sucesión?

¿Por qué el presente humano deja hueco el lugar del lenguaje? Los hombres enseguida escuchan frases. Para ellos una secuencia de sonidos enseguida forma una melodía. Los hombres son contemporáneos de algo más que el instante. Es así que el lenguaje se dispone en ellos, y a la vez, los vuelve siervos de la música. Uno no puede dejar de pensar que marcha hacia la presa sobre algo distinto que sobre la sucesión de un solo pie. Y es por ese “algo más que un solo pie” que corren sin caerse y pueden mimar y acentuar y alentar la predación en la danza. ■

Por poco que le pidan, es a duras penas que el hombre alcanza la arritmia. Le es imposible lograr una secuencia de golpes lo más irregular posible.

O al menos oírle le es imposible. ■

En un artículo publicado en 1903, R. McDougall propone llamar “intervalo muerto” al silencio tan particular que separa en el oído humano dos grupos rítmicos sucesivos. El silencio que separa a esos grupos es una duración paradójica que nace a partir del “final” y se interrumpe a partir del “comienzo”. Ese silencio que la humanidad escucha no existe. R. McDougall lo llama “muerte”. ■

No hay dos “caras” de la música. Tanto a la producción como a la audición de la música corresponde esta “muerte”. Simon Laks no piensa distinto a Primo Levi. No hay una audición sonora que se oponga a una emisión sonora.

No hay un maldito frente a un maleficio. Hay un poder que simultáneamente vuelve sobre sí mismo y metamorfosea de



un modo similar a aquellos que la producen hundiéndolos en la misma obediencia rítmica, acústica y corporal. Simon Laks murió en París el 11 de abril de 1987. Simon Laks escribió muy claramente: “No faltan publicaciones que declaran, no sin cierto énfasis, que la música sostenía a los prisioneros y les daba fuerzas para resistir. Otros afirman que esa música producía el efecto inverso, que desmoralizaba a los desgraciados y precipitaba su fin. Yo comparto esta última opinión”. ■

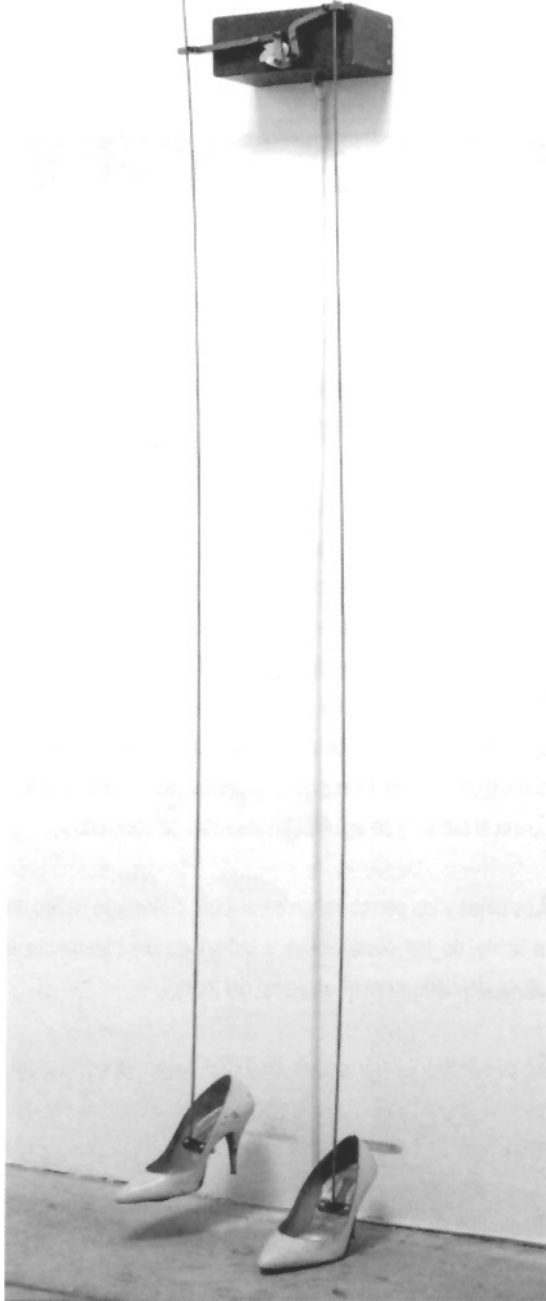
En *Musiques d'un autre monde*, Simon Laks cuenta esta historia. En 1943, en el campo de Auschwitz, el día previo a la Navidad, el comandante Schwarzhuber ordenó que los músicos del *Lager* tocaran canciones navideñas alemanas y polacas ante las enfermas del hospital de mujeres.

Simon Laks y sus músicos fueron al hospital de mujeres. Al principio todas las mujeres comenzaron a llorar, particularmente las mujeres polacas, hasta formar un llanto más sonoro que la música. Luego, los gritos siguieron a las lágrimas. Las enfermas gritaban: ¡Paren! ¡Paren! ¡Váyanse! ¡Desaparezcan! ¡Déjenos morir en paz!” Simon Laks era el único de los músicos que comprendía el sentido de las palabras polacas que las mujeres enfermas aullaban. Los músicos miraron a Simon Laks que les hizo una seña. Se replegaron. Simon Laks dice que nunca había pensado hasta qué punto la música podía hacer tanto mal. ■

La música hace mal. ■

Gabriel Fauré decía que tanto la escritura como la audición de la música implicaban un “deseo de cosas inexistentes”. La música es el reino del “intervalo muerto”. Es lo irreversible que nos visita. Es lo deshecho que se “rehace”. Es lo que viene de ninguna parte. Es el retorno de lo sin retorno. Es la muerte en el día. Es la asemia en el lenguaje. ■

Me sorprende que los hombres se sorprendan de que aquellos que aman la música más refinada y compleja, y son capaces de llorar escuchándola, sean a la vez capaces de la mayor ferocidad. El arte no es lo contrario de la barbarie. La razón no es contradictoria de la violencia. No se puede oponer lo arbitrario al Estado, la paz a la guerra, la sangre vertida al fluir del pensamiento, porque lo arbitrario, la muerte, la violencia, la sangre, el pensamiento no son ajenos a una lógica que sigue siendo una lógica aun cuando supere a la razón. ■



© Rebecca Horn, *American Waltz*, 1990.

Las sociedades no están libres de la entropía caótica que las genera: ella será su destino.

Lo que deja atónito en la audición es lo que lleva a la muerte. ■

La canción-señuelo permite atraer y matar. Esa función persiste aun en la música más sutil.

Durante el exterminio de millones de judíos, la organización de los campos recurrió deliberadamente a esta función. Wagner, Brahms, Schubert fueron esas Sirenas. La reacción de Vladimir Jankèlevich prohibiéndose escuchar e interpretar la música alemana era nacional.

Tal vez no es la nacionalidad de la obra lo que debe ser sancionado en la música, sino el origen de la música misma. La música original misma. ■

En una época los filólogos afirmaban que *bell* derivaba de *bellum*—la campana sonora y petrificante derivaba de la guerra. R. Murray Shafer informa que durante la Segunda Guerra Mundial los alemanes confiscaron treinta y tres mil campanas en Europa y las fundieron para hacer cañones. Cuando volvió la paz, los templos, las catedrales y las iglesias reclamaron sus bienes, les enviaron los cañones de la derrota. Pastores y sacerdotes los fundieron para volver a hacer las campanas. La campana deriva del animal. La campana viene de *bellam*, mugido. La campana es el mugido de los hombres. ■

La música patriota es una impresión infantil, provoca una especie de sobresalto eufórico, un temblor que recorre la espalda, llena de emoción, y suscita una adhesión sorprendente.

Kasimierz Gwizdka escribió: “Cuando los prisioneros del *Konzentrationslager* de Auschwitz, agotados por una jornada de trabajo, marchaban torpemente en columnas y a lo lejos escuchaban la orquesta que tocaba cerca de los alambrados, eso les devolvía el aplomo. La música les daba coraje y fuerzas extraordinarias para sobrevivir”.

Romana Duraczowa dijo: “Volvemos del trabajo. El campo se acerca. La orquesta del campo de Birkenau toca fox-trot de moda. La orquesta nos calienta la sangre. ¡Odiemos esa música! ¡Odiemos esas ejecutantes! Esas muñecas están sentadas, todas vestidas de azul marino con un cuellito blanco. ¡No sólo están sentadas sino que tienen derecho a las sillas! Se considera que esta música nos exalta. Nos moviliza como el sonido de la trompeta en la batalla. Esta música estimula incluso a los caballos moribundos que mueven sus patas al ritmo de la danza que se está ejecutando”.

Simon Laks escribió que le parecía que la audición de la música producía un efecto deprimente sobre la desgracia extrema. Cuando dirigía, le parecía que ella sumaba la propia pasividad que inducía a la prostración física y moral a la que el hambre y el olor de la muerte sometían a los cuerpos de los otros detenidos. Laks precisa: “Ciertamente durante los conciertos dominicales a algunos de los espectadores que nos rodeaban les gustaba escucharnos. Pero era un placer pasivo, sin participación, sin reacción. Había otros que nos maldecían, que nos insultaban, que nos miraban de reojo, que nos consideraban como intrusos que no comparíamos su suerte”.

Tucídides, retomando la obertura de la primera *Pítica* de Píndaro, asignaba la marcha al paso como una función de la música: "La música no está destinada a poner a los hombres en trance, sino a ayudarlos a marchar al paso y a permanecer en orden cerrado. Sin música, una línea de batalla se expone a desorganizarse en cualquier momento ni bien avanza para ir a la carga". Elías Canetti repitió que el origen del ritmo era la marcha sobre ambos pies, que daría lugar a la métrica de poemas antiguos. La marcha humana sobre dos pies siguiendo el pataleo de las presas y de las manadas de renos, luego de los bisontes, luego de los caballos. La huella de las patas de los animales le parecía ser también la primera escritura descifrada por el hombre que los perseguía. La huella es la notación rítmica del ruido. Patalear sobre el suelo en masa es la primera danza y no es de origen humano.

Y actualmente: es el ingreso de la masa humana pataleando en masa en la sala de concierto o de ballet. Después, todos se callan, se unen privándose de todos los ruidos corporales. Luego, todos golpean las manos rítmicamente, gritan, hacen un enorme barullo ritual, y por último, se levantan todos juntos, pataleando de nuevo en masa en la sala donde se produjo la música.

La música está ligada a la jauría de la muerte. Espolear: es lo que descubrió Primo Levi al descubrir por primera vez la música ejecutada en el *Lager*.

Es la frase de Tolstoi: "Allí donde se quiere tener esclavos, hace falta la mayor cantidad de música posible". Esa frase conmovió a Máximo Gorki. Él la cita en las *Conversaciones con lasnaia Poliana*.

La unidad de la jauría fúnebre es su pataleo. La danza no se distingue de la música. El grito eficaz, el silbido –residuo del señuelo– acompañan el espoleo asesino. La música une las jaurías así como el orden las pone de pie. El silencio descompone las jaurías. Prefiero el silencio a la música. El lenguaje y la música pertenecen a una genealogía que subsiste siempre en ellos y que puede sublevar el corazón.

La orden es la raíz más antigua del lenguaje: los perros obedecen las órdenes como los hombres. La orden es una sentencia de muerte que las víctimas comprenden hasta la obediencia. Domesticar y ordenar son la misma cosa. Los niños enseguida son acosados con órdenes, es decir, acosados por gritos de muerte ornados de lenguaje.



El esclavo nunca es un objeto sino siempre un animal. El perro ya no es más completamente un animal sino un ser doméstico, porque es obediente: escucha, responde a la voz-señuelo, parece comprender el sentido cuando no hace más que padecer el *melos*.

La música asombra al alma y escande los actos como las señales que Pavlov dirigía a los perros.

La batuta del director de orquesta hace callar la cacofonía de los instrumentos, instala el silencio que precede a la música, ella desencadena de pronto sobre ese fondo de silencio mortal la irrupción de la primera medida. La tropa de hombres o de animales, o incluso de perros, siempre es salvaje. Sólo es doméstica cuando responde a órdenes, se levanta cuando suena el silbato y se aglutina en las salas de concierto.

Los niños y los perros saltan en el lugar cuando se hallan en el límite de las olas. Gritan y ladran espontáneamente a causa del ruido y del movimiento del mar.

El perro gira la cabeza en dirección al sonido inhabitual, levanta las orejas, se mantiene alerta, el hocico, la mirada, las orejas, dirigidos al sonido extraño.

El director de orquesta hace todo el espectáculo de eso que el oyente obedece. Los oyentes se asocian para ver a un hombre parado, solo, sobreelevado, que hace hablar y callar según su voluntad a una tropa que obedece. El director hace que llueva y salga el sol con una batuta. Tiene una rama dorada entre sus dedos.

Una tropa que obedece, eso equivale a una jauría de animales domésticos. Una jauría de animales domésticos, eso define una sociedad humana, es decir un ejército que la muerte del otro funda. Marchan guiados por una batuta.

Una jauría humana se aglutina para ver una jauría domesticada. Entre los bororós, el mejor cantante es el jefe del grupo. La orden y el canto eficaz no se diferencian. El amo del cuerpo social es el *Kappelmeister* de la naturaleza. Todo director de orquesta es un domador, es un *Führer*. Todo hombre que aplaude levanta las manos hacia su rostro, luego taconeá, luego grita. Por último la jauría hace volver al director y exulta si él acepta reaparecer.



© Rebecca Horn, *Die preussische Brautmaschine*, 1988.

En Theresiensdtadt, H.G. Adler no soportaba que se cantaran arias de ópera en el campo. En Theresiensdtadt, Hedda Grab-Kermayr dijo: "No comprendo cómo Gedeon Klein pudo componer una *Wiegenlied* (una canción de cuna) en el campo" ■

Ni bien llegó al campo de Theresiensdtadt, Hedda Grab-Kermayr comenzó a cantar, el 21 de marzo de 1942, los *Cantos bíblicos* de Dvorak. El 4 de abril, fue el programa de despedida de Purglitzer. El 3 de mayo, cantó la *Canción de cuna del ghetto* de Carlo Taube, la repitió el 5 de junio, y el 11 de junio en el patio de los pabellones de Hamburgo. Participó en la premiere de *La novia perdida* el 28 de noviembre. Luego vinieron *El beso* en 1943, *Carmen* en 1944. El 24 de abril se declara una epidemia de tifo. El 5 de mayo los SS se retiran. El 10, el ejército rojo entra en el campo y comienza la cuarentena. Durante los meses de junio y julio de 1945, los prisioneros pudieron abandonar Theresiensdtadt. Tras salir

del campo, ella no cantó nunca más. Emigró al oeste de los Estados Unidos. Ya no quería hablar más de música. A Marianne Zadikow-May, a Eva Glaser, al doctor Kurt Wehle de Nueva York, al doctor Adler de Londres, al violinista Joza Karas, a ninguno le aceptó hablar de música ■

Una de las cosas más difíciles, más profundas, más desorientadoras que se hayan expresado acerca de la música que pudo ser compuesta y ejecutada en los campos de la muerte, la dijo el violinista Karel Frohlich, quien sobrevivió a Auschwitz, en una entrevista grabada en Nueva York por Joza Karas, el 2 de diciembre de 1973. Karel Frohlich dijo de pronto que en el campo-ghetto de Theresiensdtadt se daban las "condiciones ideales" para componer música o para interpretarla.

La inseguridad era absoluta, el día siguiente una promesa de muerte, el arte era lo mismo que la supervivencia, la experiencia del tiempo debía ser la experiencia del paso del tiempo más interminable y más vacío. A todas esas condiciones, Karel Frohlich le sumaba además un "factor esencial", imposible en las sociedades normales. "En realidad no tocábamos para un público, ya que éste desaparecía continuamente." Los músicos tocaban para públicos que morían enseguida y con los cuales ellos mismos irían a juntarse inminentemente. Karel Frohlich decía: "Ése es un lado a la vez ideal y anormal, lo que era insensato". Viktor Ullmann pensaba como Karel Frohlich, señalando por su parte la concisión mental o la imposibilidad de anotar sobre el papel los sonidos que acosan al espíritu del compositor moderno. Viktor Ullmann murió en Auschwitz el 17 de octubre de 1944 ■

La última obra compuesta por Ullmann en el campo se titula *Séptima sonata*. Se la dedicó a sus hijos Max, Jean y Felice. La fechó el 22 de agosto de 1944. Luego, siguiendo la reflexión de Karel Frohlich, Viktor Ullmann escribió en el pie de la primera página un *copyright* sarcástico. Existe un humor último. El humor último es el lenguaje en el instante en que supera su propio límite.

"Los derechos de ejecución quedan reservados para el compositor hasta su muerte ■"

Este texto pertenece al libro La haine de la musique, Hachette, París, 1994. Fue publicado por la revista Nombres, Córdoba, Argentina. Traducción de Carlos Schilling.

