

Voces d'Auschwitz: La música nos campos de concentración

PAZ MORENO FELIU
*Universidad Nacional de
Educación a Distancia. Madrid*

*Entrada de violonchelo
per detrás del dolor:*

*Les potestaes, escalonaes según los
contracielos, echen una güeyada a
lo indescifrable primero
de la trayectoria de baxar y del xubir.*

Paul Celan

I. LA VOZ DEL LAGER

1. Fuera del lager

Fuera, la "Marcha Fúnebre" de *L'Atapecer de los Dioses* aseñalaba la muerte heroica d'un dirixente nazi. El pueblu alemán, convertiu en gran auditoriu, asisitía a la representación político-musical de la nueva Alemaña, onde la radio-y daba a cada ensame d'anuncios un son determináu de mou talu que cada institución militar, cada muertu importante, cada aición de guerra tenía la so propia música.

El proyeutu políticu nazi dába-yos a les artes un doble

papel comu mecanismu de la política: d'un llau, facer de los grandes acontecimientos políticos, los desfiles, los con-ceyos del partíu, el so propiu espectáculu multitudinariu pente medies de la xuntura de tolos medios téunicos y artísticos de los que se disponía (la música, la radio, el cine, el teatru, l'arquitectura apaecen per primer vez comu multimedia) y per otru, llograr inxertar les artes nel aspeutu central del proyeutu políticu nazi, na so doble vertiente de *perfacer* un nueu orde social que namái sedrá a llograse tres *desfacer* tolo que nun tien llugar nél. Los dos aspeutos entemécense na definición de les dos artes cime-res: l'arquitectura, comu representación político-espacial del nueu réxime y la música, comu espresión más de so del espíritu ariu.

Los nazis diéron-yos a tolos compositores alemanes anteriores un papel na so ideoloxía. Pa ello, marcaron una llende ente la música auténtica, ye dicir, la que s'ufiertaba comu productu de la "raza" alemana y la música dexenerada, bolchevique, internacional, semita, ye dicir, non alemana. Comu nes demás artes, la llista de los dexeneraos escluyíos yera grande y cincaba mesmo a compositores qu'a intérpretes: Berg, Eisler, Dessau, Arnold Schönberg, Mahler, F. Mendelssohn-Bartholdy, C. Saint-Saëns o Eric Satie; compositores d'operetes populares comu Paul Abraham, los Hollaender, J. Offenbach o Oscar Straus; direutores o intérpretes xudíos, comu Leo Blech, O. Klemperer y Bruno Walter son namái qu'una amuesa de los que dexaron d'esistir.

Richard Strauss, audáu por Furtwängler, yera'l cabezaleru del Reichkulturkammer, muérganu que curiaba por que la música alemana nun se dexare infestar poles estri-dencies del bolchevismu cultural, del internacionalismu, de les corrupciones xudaiques. Nun había llugar pa la música atonal, el jazz, los intérpretes y compositores xudíos nes sales musicales y doméstiques de los héroes.

2. Dientru del lager

Nun hai héroes ente les víctimes de los campos nazis, nun hai épica nes sos acordances. Pero les sos memories acompasen el dolor col sonsón recurrente de la música. Una música qu'entemecía, machacono, les marches y los pupurris de clásicos alemanes col jazz, la opereta y los cantares sentimentales de moda. Yeren orquestes de músicos presos que veníen de tol babel européu. Orquestes de xudíos que tocaben marches militares alemanes, orquestes de forzaos que yeren l'arguyu de los Comandantes de los campos, orquestines llixeres qu'entreteníen a les SS mentes que los sos sones s'amestaben cola Fuxida Mortal de les chimenees.

Del mesmu mou que na Alemaña nazi la música yera compañía de los sucesos políticos más importantes, tamién nos campos de concentración y d'esterminiu la so presencia finxaba'l ritmu diariu de los presos. La percuriada planificación del desaniciu de tolos que nun teníen abeyu na nueva sociedá que los nazis queríen llograr, fai que nun podamos, nin por un momentu solu, considerar una casualidá la presencia recurrente d'orquestes mesmo nos campos de concentración que nos d'esterminiu.

Anque consideremos les orquestes una estaya d'una planificación sistemática ello nun quier dicir, en mou dalgún, que seya amañoso marca-yos un solu llabor: ye cierto que los presos desfilaben en formación al so compás y, nesi sen yeren, pa los verdugos, un elementu téunicu de contabilidá, pero contribuyíen tamién a sumir la identidá pasada de la tropa de presos; facíen más llevadera la vida de los SS pero, tamién, en munchos casos, ficieron a los músicos aristócrates de los campos.

Les orquestes, comu too nos campos, yeren una creación unillateral de los que quixeron desaniciar a tou aquel pal que nun había llugar nel proyeutu nazi de la sociedá futura. D'ello que'l sen de les orquestes, el so calter básicu d'orquestes-víctimes, tan víctimes comu los presos que

teníen que desfilar a los sos sonos, namái que podemos describilu inxertu nes perespeciales circunstancies nes que se desendolcaba la vida y la muerte nel “universu concen-tracionariu”.

3. Alcordanza y orquestes

¿Cómu percibien los presos la esistencia d’orquestes? Munchos de los que llograron sobrevivir enxamás fueron pa esplicase por qué había orquestes nos campos, por qué ellí y namái qu’ellí, onde tantos valires se tornaben, frayá-bense ensin duelgu les lleis de pureza del Reich y los xudi-os tocaben música aria. Nadine Heftler, una desabeyada rapacina de dieciséis años describe les sos primeres impresiones acabante d’aportar a Birkenau. El primer día pásalu nel bloque que denomaben de cuarentena, dende onde pue ver cómu les muyeres preses salen pa dir a trabayar:

Estes muyeres que van trabayar pasen ¡plásmate! delante una orquesta que ta asitiada a la salida del Lager A. Enxamás fui pa talantar por qué razón cada subcampu tenía la so propia orquesta formada, claro, por presos. (Heftler, 1992:41).

Al escurecerín, tres d’aguantar de pies hores y más hores na llamada de nueche, los comandos de trabayu vuelven al campu. Nadine cúntanos:

Al volver los del Lager B de trabayar, quitándose en parte de la llamada, la orquesta, mui animada, tocaba la so pieza más guapa, quiero decir l’únicu trozu inxertu nel so repertoriu y el tamborón martiellaba siempre al mesmu son: dos güelpes estremaos siguios de cuatro mui rápidos, ¡pam... pam! ¡pam-pam! ¡pam-pam! ¿Y el cantar? Ye una pieza que se xibla anguañu per toles calles de París pero ¿sábese que se-y brindaron tantos honores nel campu d’Auschwitz? (Heftler, 1992:45)

Tamién-y choca la presencia de la orquesta a Madame Vaillant-Couturier. Na so declaración a los xueces de Nurenberg narra, siguiendo l'orde llinial de los acontecimientos, la so detención, el tresporte, la llegada a Birkenau, la seleición y la desinfectadura. Yá nel bloque mira pa lo que la arrodia:

Víamos (dende les ventanes del bloque) el campu de los homes y p'hacia la tardiquina llegó una orquesta. Comu taba nevando entrugábamonos por qué se tocaba música. Nesi intre les brigaes de trabayu de los homes volvíen. (Dobkine, 1992:104).

La primer impresión de los recién llegaos ye de plasmu, de nun pescanciar ren d'esi gafientu mundu domináu por unes lleis y unes riegles que daquién dictó y toos cumplen.

Tamién pa Nadine la orquesta ye un choque, pero un choque que, darréu d'inxerise nesi mundu, casa con otres coses:

Abúltame, por dicir verdá, que los músicos, lo mesmo que los parterres de flores qu'ornien les alamees, pertenecen al protocolu d'Auschwitz. Igual que los cobertores: llueñe d'acoyenos, comu habría bones razones pa creyelo, nun país de xabaces, los alemanes amosáronmos que yeren maníacos hasta nel mou nel que tenemos que doblar los cobertores. Había que facelo d'una manera tan enguedeyosa que yera precisu polo menos un mes d'aprendizaxe pa rematar el llabor cola curiosidá que se pidía. (Hefler, 1992:41).

Esi protocolu, esa coreografía, esi pidimientu de precisión moderna (ayena a un país de xabaces) tán finxaos pola esixencia d'orde y eficiencia, los verdugos dan órdenes qu'hai que cumplir precisu y esauto.

Colaron los dies y agora Nadine yá nun siente la música de llueñe, inxértase nella, obedezla, síguela pa dir a tra-

bayar hasta que'l so únicu camientu ye siguir la marcha, nun se tracamundiar, nun se destacar ente la tropa de preses. Denguna brigada sal a trabayar en tropiella, van toos en files d'a cincu siguiendo, al ritmu, la marcha que toca la orquesta:

Desfilamos al pasu na gran Lagerstrasse de Birkenau y munches brigaes canten. Pasó'l tiempu, somos nós les que marchamos con aire marcial y son otres preses les qu'ocuparon el nuestru puestu nel bloque 31 de Lager A. Atchung! Averámonos a la puerta'l campu, la orquesta toca, comu davezu, la mesma melodía, el tamborón marca la midida; ye dafechamente necesario marchar perfecho de la que pases onde la puerta del puestu de les SS. La orden complicase porque fai falta torcer a mandrecha o a manzorga, según el casu, y les que queden pa la parte fuera de la curva tienen qu'entainar... un detallucu mínimu pa los homes pero non pa nós, les muyeres, que nun tamos avezaes a esti tipu d'exerciciu. Nel momentu sicolóxicu sentimos glayar: Links, links (esquierda). Eso ye, voi a contratiempu pero tovía ye posible volver a garrar el pasu, yá ta, entainemos un poco... ¡Uf! Pasamos. De la reserva de SS que mos aguarden colos perros sepártense tres o cuatro p'acompañar al nuestru grupu. (Heftler, 1992:58).

El desfile, el ceremonial, l'orde d'un ensame de presos va, n'apariencia, d'acordies colos mesmos principios organizativos de los exércitos modernos, un ensame d'homes ordenáu xerárquicamente qu'alloña de nós cualquier referencia a una horda de guerra. D'esta miente vio tamién Primo Levi a los ordenaos presos que siguen, obedientes, a la música:

D'otru llau, paezme claro qu'en munchos de los sos aspectos más doliosos y ensin xaciu, el mundu concentracionariu nun yera otro qu'una versión, una adautación de la praxis militar alemana. L'exércitu de los presos del Lager

tenía que ser una semeya ensin gloria del exércitu propiamente dichu o, meyor dicho, una sonsaña d'él. Un exércitu tien un uniforme: llimpiu, adornáu y llaráu d'insinies el del soldáu; puercu, mudu y gris el del Häftling, pero los dos tienen que tener cinco botones, porque si non castíguenlos. Un exércitu desfila al pasu, n'orde zarráu, al son d'una banda; poro, tamién en Lager tien d'haber una banda, y el desfile tien que ser un desfile que siga les riegles del arte, col xiru a manzorga delantre'l palcu d'autoridaes, al son de la música. Esti ceremonial ye tan necesariu, tan netu, que prevalez per enriba de les lleis antixudíes del tercer Reich. Con procuru paranoícu, les lleis torgaben que les orquestes y los músicos xudíos tocaren partituras d'autores arios pa nun infestalos. Pero nos Lager de los xudíos nun había músicos arios nin tampocu nun hai munches marches militares escrites por compositores xudíos; d'ello entós que, baltando les lleis de pureza, Auschwitz yera l'únicu llugar alemán onde los músicos xudíos podíen, y hasta taben obligaos, a tocar música aria: la necesidá ta percima la llei. (Levi, 1989:100).

Primo Levi afita una analoxía ente lo cotidiano del *Lager* y lo cotidiano del exércitu: uniformes, música, cames. Esta analoxía asítiase en campu de “lo más dolioso y ensin xaciu”. Torna de valores o simetría inversa del exércitu, presente tamién nel campu ceremonial. Sicasí, la pallabra clave ye *necesidá*, non torna o sonsaña. L'analoxía de comparanza col exércitu da, en resultes, una sonsaña esperpéntica, porque namái que s'avera formalmente. L'únicu términu a comuña ente los presos del *Lager* y un exércitu ye'l de l'aplicación de dellos mecanismos téunicos (la música ente ellos) pa ordenar una masa xerárquicamente. L'exércitu militar *modernu* aseméyase a la *moderna y ordenada tropa* de presos d'Auschwitz en que les dos instituciones ordenen xerárquicamente ensames mui grandes de mases humanes pela aplicación racional d'unos medios p'algamar un fin afitáu primero. Pero l'exércitu comu maquinaria de destrucción d'otros homes llanta unes rella-

ciones simétriques con otru ensame d'homnes organizáu igual: la simetría define a los sos opositores comu *enemigos*. Les tropes de presos ordenaos xerárquicamente nun tienen simetría en cuantes a la oposición. Son la creación unillateral d'un sistema modernu que, pa llevar alantre'l so proyeutu de sociedá, decretó'l so desaniciu dientru de la humanidá nun doble sentíu: nun son humanos y nun hai pa ellos llugar ente los homes. Al contrariu d'otros casos de grandes matances decretóse un desaniciu dafechu y ensin posibilidaes de redención. Nun son enemigos d'una institución asemeyada: son *víctimes*.

Tolos fines s'axunten con mires a llograr la meta. El fin destructivu pol que se nagua nun ye, comu nel exércitu, el d'unos enemigos simétricos, ye'l de la mesma tropa obligada, pa llogralo, a comportase d'acordies coles riegles d'eficiencia dictaes polos verdugos pa los que la primer condición fundamental y necesaria, aquélla que permite llevar alantre l'esterminiu planiáu, yera'l nun reconocer comu homes a les sos víctimes. D'esti mou, el célebre comandante de Treblinka, Stangl, que camentaba que les víctimes que baxaben de los trenes yeren *mercancía*, al entrugay G. Sereny el porqué de tantu y tan continuu afustigar y abangar a los presos y lo bederre del encarcelamientu, los tresportes, la escoyeta, si, al fin y al cabu diben matalos, respuénde-y: *Pa condicionar a los que tienen que facer lo planiao. Pa que pudieren facer lo que ficeron.* (Sereny, 1978:105). Les víctimes nun yeren persones. Stangl cunta-y a Sereny les sos impresiones del primer día que llegó a Treblinka comu comandante, col mandáu de facer el campu más eficiente:

Alcuérdome de Wirth ellí, xunto a les fuexes apicalaes de cadabres prietoazulao. Aquello nada nun tenía que ver cola humanidá. Yera una masa... sólo carne asando. Wirth dixo: ¿Que vamos facer con esta escoria? Camiento que, inconscientemente, foi lo que me fixo principiar a pensar nellos

comu mercancía (...) Bien poques de veces los vía comu individuos. Yeren siempre una masa grande. (Sereny, 1978:211).

De mou mui incisivu G. Sereny plantéga-y la entruaga: “¿Cuála ye la dixebra ente l’odiu y un despreciu que lleva a considerar les persones comu mercancía?” La contestación de Stangl ye neta:

Eso nun tien na que ver col odiu. Yeren tan enxencles... Yera xente colo qu’ún nun tien na que ver, nin la más mínima posibilidá de comunicase. (Sereny, 1978:211).

Negada la so condición humana, esta mercancía de desfechu tenía que colaborar y doblase a los planes que se trazaren pa ello. Dau’l tamañu del fin pol que se naguaba, fixo falta echar a andar tola maquinaria de medios disponibles pa llogralo.

En primer llugar los medios téunicos pa llevalo alantre. Y ente esos medios téunicos ta tamién l’enclín ordenáu de la tropa a desanicar: afitar una xerarquía ente presos, axuntaos en categories estremaes ensin posibilidá de fender los mecanismos de clasificación: los triángulos, los cargos, los güelpes ente presos. La tropa de masa numberao pa ser eficiente tenía qu’amuñonase dafechu dientru d’un orde absolutu y mecánicu: disciplina diaria pa dir trabayar; disciplina d’un día solu pa dir a les cámares mazcарes de baños, disciplina pa clasificar les pertenencies de les víctimes, disciplina p’amburar les cenices. Pero nun hai disciplina ensin téuniques pa llevala alantre, ensin ceremonies instrumentales, ensin reloxes que, comu la orquesta, marquen el tiempu y rixan l’orde.

Una orquesta qu’acompa la orde ente los números que colaben y tornaben del trabayu, pero tamién ente los que tenían qu’empobinar pa la muerte n’orde, porque sólo d’esti mou yera posible asesinar *amañoso* a tantos. Ye dicir, la música afita una rellación instrumental ente la política criminal y la puesta n’escena d’un espectáculo

qu'amuesa la "normalidá" definida comu lo alloñao de la normalidá del horror de los campos:

Pa facer una acoyida más prestosa, nesta dómína, ye dicir, en xunu, xunetu de 1944, una orquesta formada por preses, moces y guapes, visties con bruses blanques y fal-des azul marino, tocaben, mentes duraba la escoyeta a la llegada de los trenes, aires allegres comu La Vilba Alegre, la Barcarola de los Cuentos de Hoffmann, etc. Dicien-yos que yera un campu de trabayu y comu nun entraben nel campu, namái que vien la tarimina arrodada de vianda onde taba la orquesta. Bien de xuru que nun podien deca-tase de lo que-yos aguardaba. (Dobkine, 1992:118).

La música nos campos inxertábase, comu tamos vien-do, nel vezu diariu y por eso munchos supervivientes nun llogren separtala del universu cotidianu presidíu pola fame, el trabayu matador, la enfermedá y la muerte. Por exemplu, l'escritor Jean Amery, internu n'Auschwitz-Monowitz, fala namái de la música al desplicar cuál yera l'enclín de los internos delante la muerte. La muerte n'Auschwitz, diz Amery, yera parte d'una esfera cotidiana na que, a diferencia del mundu del que venien los presos, nun había dengún entornu estéticu onde llantala:

Auschwitz nun ufiertaba dengún llugar pa camentar na muerte, yera l'actu mesmu de morrer, ensin referencia esté-tica denguna, incapaz de narrase nuna épica. (Amery, 1980:16).

N'Auschwitz, que tien namái l'envís del desanicium, nun hai Muerte, sólo seres qu'amorrenten. Nun hai muerte por-que desapaez l'astraiación del términu, porque desaparecen les sos referencies y rituales, porque desapareció'l llutu. Valera de significáu, n'Auschwitz sólo queda de la Muerte *lo que muerre*, l'actu físicu y moral de morrer. El ser coti-dianu que muerre, arrodáu de los vivos y muertos que

muerren y que desfilen delante de la orquesta cotidiana.

Por una nada aforcaron a unos presos nel campu onde pasaben revista y al compás aloyeru d'una marcha musical, los sos collacios tuvieron que desfilar delante los cuerpos - ¡vista a mandrechal- que colingaben de les forques. (Amery, 1980:15).

Ye la única vez qu'Amery fala de la música nes sos memories: arreyta la orquesta de cada día a lo que muere cada día; dos realidaes del campu.

Pero Amery nun s'entruiga qué fai la orquesta, nun hai esplicaciones musicales, namái nos fala de lo que muere. La música gayolera de la tarima marca la llende ente la Muerte y lo que muere.

Nuna ocasión Primo Levi escucha la orquesta alloñándose -o meyor dicho, nun participando- de lo cotidiano. Primo Levi ta na enfermería del campu (el Ka-Be). Dende ellí siente los sonos de la orquesta que siguió tolos díes al salir y al tornar del trabayu. Nun tien que salir fuera pero nun sabe si la so suerte lu empondrá, inútil pal trabayu, nel camín de la cámara de gas. Entós, siente la música ensin participar nel llabor diariu:

Dende'l Ka-Be nun se siente bien la música: llega roncón y cafiante'l martiellar del bombu y de los platinos pero per sobre la so cadarma les frases musicales dibúxense namái qu'a pedazos, al caprichu del aire. Nosotros miramos unos pa otros dende les cames, porque sentimos toos que ye música del infiernu.

Los motivos (musicales) son pocos, una docena, cada día los mesmos, de parte mañana y de parte tarde: marches y cantares populares que-yos presten a tolos alemanes. Tán grabaes nel nuesu maxín, sedrá lo cabero n'escaecer del Lager: son la so voz, la sentida espresión de la so llocura xeométrica d'anulanos primero comu homes pa darréu dir matándonos adulces. (...).

Tamién los del Ka-Be conocen esti dir y tomar del trabayu, la sedadura del ritmu inacabable que mata los pensamientos y asela'l dolor; experimentáronlo y van volver experimentalo. Pero ye preciso salise del encantu, oyer la música fuera comu pasaba nel Ka-Be o comu la recordamos agora, tres de la lliberación y la renacencia, ensin obedecela, ensin sufrila, pa decatase de lo que yera; pa talantar por qué percalculada razón los alemanes crearon esi mitu monstruosu y por qué, entá güei, cuando la memoria nos vuelve dalgún d'aquellos inocentes cantares, se mos xela'l sangre nes venes y cayemos na cuenta de que volver d'Auschwitz nun foi suerte pequeña. (Levi, 1978:54-55).

Primo Levi echa mano d'una doble distancia: la que-y permite'l Ka-Be -maxinar la salida al trabayu de la masa anónimo y numberao nun curtiu intre nel qu'él, al nun obedecer la música nun dulda que ye home- y la que-y ufierta -al escribir les sos memories- la renacencia humana que siguió al so regresu d'Auschwitz.

Levi sigue cola reflexión d'Amery de lo que quería decir *lo que muerre*. Pero l'oxetu de la so reflexión -la música- queda igualáu a la destrucción, ye dicir al *Lager*. Si la cuestión central ye "comprender lo que yera" yá nun podemos xebrar lo que yera'l campu de lo que yera la música. Tolos que taben na enfermería talantaben que la música yera música del infiernu porque la música yera l'amuesa sentida ya instrumental (nel so doble sen) del campu.

En primer llugar la música tresmitía-yos la deshumanización de les víctimes: "l'ayena decisión d'anulanos comu homes", "la sedadura que mata los pensamientos". El son de la música diaria quería espresar el desaniciu de toa traza humana nes víctimes, yera parte d'un ceremonial que percontiaba día a día la perda de la condición humana de los presos: nun teníen nomes, teníen números, esos números diben y volvíen del trabayu en files d'a cinco, desfilaben, mentantu los contaben, al son d'una marcha militar. Taben presos nel orde dictáu namái polos que cun-

taben. Ésta y non otra yera la primer condición que, comu escuchamos per boca d'ún de los verdugos, yera necesaria pa llevar alantre'l plan d'esterminiu.

En segundu llugar, la música que llegaba de llueñe a la enfermería tamién-yos tresmitía l'exerciciu implacable de la eficiencia desendolcada n'occidente nel so sen esclusivista, ye dicir, comu'l venceyamientu racional ente medios y fines. Sicasí, esti venceyamientu taba aplicándose a un fin desconociu hasta aquella: el desanicu de toos a los que se-yos negaba la so pertenencia al xéneru humanu. Un desanicu ensin precedentes porque pa perfacelu iguáronse les mesmes téuniques, la mesma maquinaria, los mesmos principios racionales qu'occidente consagrare a la producción. Tamién na destrucción se nagua polos resultados más granibles, comu na producción.

Ésti, y non l'otru, ye'l cantar monstruosu que siente Levi dende la enfermería: llocura xeométrica, razón percalculada. El testu que recueye les declaraciones de Stangl, mesmo que les d'otros munchos que participaron dafechamente nel procesu xenocida, perafita la descripción del sistema que tamos faciendo, esto ye, l'amañu racional de medios-fines plantegáu comu una búsqueda de la destrucción más afayadiza y granible. L'horror que fana del testimoni u recoyiu por Sereny ta en que Stangl sustituyó tou niciu de reflexión moral pola descripción del sistema de destrucción en términos d'*eficiencia*.

Pa lo cabero, la música, el ritmu cotidianu, el reló del *Lager* camudóse na propia voz de l'alcordanza. Les melodíes d'Auschwitz inxértense nel llugar más complexu del campu, el llugar que Primo Levi denominó *la fastera buxa*.

Fastera buxa que persabe que la definición de víctima incluyía tamién, d'una o d'otra mena, colaborar -ensin otra escoyeta posible- colos verdugos. Fastera ambigua onde les víctimes taben obligaes a participar na so propia destrucción. Fastera buxa de los músicos esclavos y esclavizaos pol so instrumentu.

II. LA VOZ DE BELZEC, SOBIBOR Y TREBLINKA

L'horror inxertáu *pa siempre* polos nazis foi la propia esistencia de los campos d'esterminiu tracamundiaos, davezu, colos campos de concentración. Éstos caberos echaron a funcionar dende les primeres dómines del réxime siguiendo'l modelu himmlerianu de Dachau, comu un allongamientu xigante de les cárceles. Trancaron nellos a presos políticos (incluyíos dellos nazis disidentes o perdedores nes milenta purgues internes), sindicalistes, intelectuales (xudíos o non) y, depués de La Nueche de los Cristales, a munchos xudíos. Había munchos campos de concentración, mesmo nos territorios del Reich que nos ocupaos, la mayor parte los cuales, col trescurrir del tiempu, llegaríen a convertise tamién en xigantesques organizaciones de trabayu esclavo en porgüeyu de les principales industrias alemanes, de les SS na so poco conocida vertiente empresarial o de dixebræes organizaciones gubernamentales. En dalgún d'ellos había cámares de gas y crematorios; en toos ellos se facíen escoyetes, había asesinatos (gas, inyeiciones mortales, fusilamientos, aforcamientos). La crueldá, l'orde, les xerarquíes raciales ente los presos que veníen de tolos países europeos, les dixebræes ente subhumanos y humanos taben presentes en tolos campos. Les condiciones de vida y trabayu yeren espantibles; la fame, el galdimientu y l'acabación física y moral de los presos esparcieron andancies terribles de tifus, foria y otros enfermedaes que furaben a estaya ente los presos-esclavos. Pero nellos, según el campu y la nacionalidá de los presos, había *posibilidaes* de sobrevivir.

Pela cueta, los campos d'esterminiu, nos que, *a modo*, se llevó alantre *lo incamentable*, teníen comu finxu *únicu* el desaniciumu de los xitanos y los xudíos europeos. El so precedente, colos sos principios ideolóxicos inxertos en munchos programes europeos d'hixene racial, foi l'Aición d'Eutanasia onde se trallaríen los comandantes y autori-

daes de los campos que dirixien -hasta'l más mínimu detalle- los programes d'esterminiu.

El primer centru onde s'aplicó la esperiencia adquirida na Aición d'Eutanasia a la destrucción en masa de xudíos foi Chelmno, onde unes trescientos mil persones perdieron la vida (avientu de 1941).

El venti de xineru de 1942 nel Conceyu de Wansee pautóse la puesta en marcha de la denomada "Operación Reinhard" pa esterminar a xudíos y xitanos. Los llabores básicos inxertos na mentada Operación comprendien: 1) Planificar les deportaciones. 2) Construyir los campos d'esterminiu. 3) Coordinar les deportaciones de xudíos dende tolos llugares hasta los campos d'esterminiu. 4) Matar los xudíos nos campos. 5) Clasificar los bienes de les víctimes y unvialos a les autoridaes pertinentes del Reich. La operación, llevada alantre col mayor procuru, levantó los campos de Belzec (marzu de 1942), Sobibor (mayu de 1942) y el más grande de toos ellos, fechu cuandu los otros dos yá taben funcionando, Treblinka (xunu-agostu de 1942). Stangl, antiguu miembru de l'Aición d'Eutanasia, foi de visita a Belzec primero de facese cargu de la organización de Sobibor; Treblinka foi dirixíu más alantre pol propiu Stangl. El mortíferu ameyoramientu que se llograba nun campu aplicábase rápido nos otros. Na película *Shoah*, l'antiguu SS de Treblinka, Suchomel, coincidiendo col so xefe Stangl al falar del sistema d'esterminiu en términos d'eficiencia, afita una riestra de metáfores pa esplicar el perfeccionamientu de la maquinaria de destrucción: Belzec foi'l llaboratoriu, onde Wirth fexo tolos ensayos; Treblinka foi una cadena de muerte; Auschwitz, la fábrica. Si facemos combina de les metáfores de Stangl y Suchomel, les víctimes sedríen la mercancía del llaboratoriu, de la cadena y de la fábrica.

Los tres campos d'esterminiu asitiáronse en Polonia y nellos, mentes tuvieron abiertos, quitóse-yos la vida a más de millón y mediu de xudíos y a unos cincuentamil xita-

nos. Los tres se baltaron en 1943. De los tres llegaron noticias al mundu en guerra, que se consideraron “propaganda”. Los tres, la so propia xénesis, la so organización, la so finalidá, representen un saltu ensin precedentes en cuantes a otros xenocidios que se cometieren a lo llargo de la hestoria.

A diferencia de los campos de concentración, cási que nun hai supervivientes, sacante sólo unos pocos fugaos con éxitu tres les revueltas de los Sonderkommandos de Sobibor y Treblinka. El so número va de los 82 que da Sereny a los cerca de 200 que calcula Y. Arad. Estos supervivientes son un número mínimu de los deportaos xudíos escoyíos pa facer trabayos de construcción, mantenimientu y servicios ente los que se cunten los miembros de los Sonderkommandos. A los deportaos asesinábenlos nes cámares de gas al poco de llegar.

A estos pue amestáse-yos tamién el denomáu por Suchomel la fábrica: Auschwitz II-Birkenau, que yera amás de campu d’esterminiu, campu de concentración y centru alministrativu de dellos sub-campos.

Dau’l curtiu número de supervivientes, nun hai datos nin testimonios comu los que tenemos de los campos de concentración, pero sí son abondos comu pa saber que nos tres hubo orquestes formaes polos presos. Asina, en Belzec, la orquestina, formada por seis músicos, asitiábase nuna tarima ente les cámares de gas y les fuexes.

La orquesta tocaba mentes los deportaos s’empobinaben al so fin, primero de la cena de los presos y pa entretener, sobremanera los domingos, a los SS.

En Sobibor la orquesta formóse dende’l principiu. Tocaba nes escoyetes de deportaos. Dov Freiger, un superviviente, cunta comu al llegar a Sobibor, en mayu de 1942, depués de la escoyeta, mentes lu llevaben pa un barracón de trabayu colos escasos y desnortiaos recién llegaos, *sentimos un mecigayu de ruíos, el d’un motor, y el d’una orquesta tocando.* (Arad, 1987:75).

En Sobibor amás de la orquesta había un coru onde los presos teníen que cantar. El so direutor, Moniek, mui estimáu poles autoridaes del campu, foi ascendíu a Capo n'agradecimientu al so llabor musical.

Los presos teníen que cantar de la que salíen pal trabayu. Queden dellos testimonios de los pocos supervivientes. Comu'l de Toniek Blatt, escoyíu pa trabayar na primavera de 1943:

Cuandu díbemos a trabayar teníamos que cantar. Cantábemos marches militares: alemanes, polaques, ucranianos y ruses. A unos trescientos metros la xente taba viendo'l mundu per postrer vegada y nosotros teníamos que cantar - al altu la lleva y lo meyor que podíamos-, un verda-deru infiernu. (Arad: 1987:229).

Nel más grande de toos ellos, Treblinka, yá dende'l principiu los SS organizaron un tríu musical d'aficionaos que cantaben nes comíes, peles tardes y nes fiestes. Tamién tocaben cerca de les cámares de gas.

A estos aficionaos sustituyéronlos rápido por músicos profesionales veníos la mayor parte de Varsovia. Dirixíos por Arthur Gold formóse una orquesta de diez músicos que tocaben vistíos de gala. A la orquesta foron incorporándose cantantes y dalgún baillarín. La postura de Gold, tan popular ente los SS qu'hasta-y celebraron el cumpleaños, ye ambigua y xulgada mui duro polos supervivientes. Ente otros motivos porque les munches fiestes coles que s'entreteníen los miembros de les SS siempre cuntaben colos cantares de la orquesta de Gold.

El repertoriu que martirizaba a los presos tenía delles clases de cantares, sobremanera pedazos mui conocíos d'óperes y operetes y tamién de jazz. Pero denguna comu la que Kurt Franz mandó componer a Gold, la conocida comu *L'Himnu de Treblinka*:

*Mirái de frente al mundu.
Les columnes marchen al trabayu.
Pa nos nun esiste más que Treblinka.
Ye'l nostru sinu.
Asimilamos Treblinka
d'una güeyada.
Namái reconocemos la pallabra del Comandante,
la obediencia y el deber.
Trabayu, obediencia y deber,
sedrâ tola nuestra existencia
hasta que tamién nós columbremos
un cachín pequeñu de suerte.*
(Arad, 1987:233/ Lanzmann, 1985:119)

Na película *Shoah*, Suchomel, l'antiguu SS de Treblinka, canta una versión mui asemeyada d'esti himnu y diz que l'autor ye Kurt Franz, que la deprendería en Buchenwald. Sicasí, según el superviviente Oscar Stranwciski, la música d'esti horror yera de Gold.

Los presos teníen que cantar l'himnu al dir y volver del trabayu. Por si nun quedare claru'l so terrible sentiu fai falta recordar, otra vuelta, que la mayor parte de los llabores encargaos a los miembros de los comandos taben toos rellacionaos colos dixebraes faces del esterminiu: empobinar a les víctimes, afaitalos, quita-yos les coses, ordenalos, clasificalos, sacar los cadabres, aprovechar los dentámenes d'oru y desfácese d'ellos.

La orquesta tamién tocaba pela tarde, mentes les escoyetes periódiques que se facíen ente los internos, o cuando los presos teníen que participar nos "deportes" organizaos por Franz, que teníen llugar na mesma plaza onde tocaba la orquesta. Asina la describe Stangl a G. Sereny:

A la mandrecha d'esti nomáu "complexu del ghetto" taba l'Appelplatz, el patiu onde pasaben llista dos vegaes al día. Esta plaza emplegábase tamién pa otres coses, comu los

conciertos o los deportes que se-y ocurríen a Kurt Franz (carreres y pelees de boxéu qu'acaben cuandu'l vencíu morría), castigos (el poste d'azotar usábase cásiqúe al díariu al pasar llista pela nueche) y execuciones (davezu colgando al reu, les más de les veces cabeza abaxu). (Sereny, 1978:173).

Nun sabemos muncho más de les orquestes nos campos d'esterminiu. Poques víctimes sobrevivieron y pa nós ye muncho más afayadizo facer comu que nunca esistieron esos llugares. Pero sabemos que tamién ellí les orquestes ocuparon el so sitiu, que tamién ellí la música axuntaba los sos sones al esterminiu, que tamién ellí participaba de la crueldá y la tortura aniquiladora, que tamién ellí s'asitiaba la fastera buxa, que tamién ellí los músicos podíen sobrevivir daqué más. Un superviviente, Richard Glazard, alcuérdase del día cuandu en Treblinka entamaron les fogueres de cadabres. La so alcordanza va xunida a la música, una música anterior a la orquesta de Treblinka:

Hubo'l día que llegó Edek. Yera una rapacín de catorce años. Pue que viniere cola so familia o solu. Nun sé, pero cuandu salió del tren y se llantó na rampa lo único que se-y víen yeren la cabeza y los zapatos y en medio una curdión que yera tol fatu que trayía. Violu un SS y llamólu rápido y dende entós tocó pa ellos. Ficiéronlu una especie de mascota, tocaba en tolos sitios y a cualquier hora y casi toles nueches nel comedor de les SS. Pela mesma dómina llegó un cantante d'ópera mui famosu, un rapaz de Varsovia y daquién-yos lo dixo a les SS y tamién lu separtaron. Foi poco depués cuandu entamaron les fogueres... Y nel silenciu al resplandiu terrible de les llaparaes sólo se sentía a Edek tocando la curdión y al otru rapaz cantando Eli Eli. (Sereny, 1978:202).

III. LA VOZ DE BIRKENAU

Nel añu 1944 había mui pocos presos xudíos n'Auschwitz que tuvieren en brazu un númeru tatuáu per baxo del cientucincuentamil. Toos ellos sobrevivieren gracias a la so profesión, a un favor especial de la suerte o a un enclín p'adautase a cualquier preciu. D'esti mou fala d'ellos Primo Levi:

Quedaben namái los médicos, los xastres, los zapateros, los músicos, los cocineros, los homosexuales más nuevos y guapos, los amigos y paisanos de dalguna autoridá del campu; amás d'otros especialmente bederres, forníos ya inhumanos. (Levi, 1987:95).

Ún de los que quedaba yera Simon Laks, númeru 49.543, violinista y compositor. Deportáu a Birkenau a mediaos de 1942, tocó y depués dirixó la orquesta, salió evacuáu del *Lager* a finales de 1944, foi lliberáu poco depués y, de los sos recuerdos, dexónos ún de los rellatos más francos y margurientos que se tengan escrito sobre Auschwitz. Simon Laks tuvo arte p'aprovechar dellos güelpes de suerte, pa rellacionase con otros, pa esparder tolos sos recursos, pa tocar la so música, pa nun escaecer nada d'ello y p'audanos a nós a nun escaecelo tampocu.

La so descripción de la orquesta ye la descripción del *Lager*: Laks escandalízase de los músicos supervivientes que nes sos memories consideren que la música foi un encontu espiritual que-yos permitió nun perder les esperances. La música, amuésanos Laks pente medies de les sos páxines, yera una estaya más de los campos; l'unicu encontu que podía da-y a un músicu yera dexalu comer más y facer menos trabayu físicu:

Un solu determin mos empobina, fartucanos, ganar les caloríes perdíes, perder el nuesu aire de "musulmán", sobrevivir a toa costa. (Laks, 1991:110).

1. Xerarquía del campu

La primer impresión de la llegada de Simon Laks al campu ye asemeyada a la de munchos otros: sapozase nun mundu del que nun pescancia ren.

Nun pescancia a los presos, tan enguizaos unos contra otros comu los sos verdugos contra ellos. Nun pescancia la enguedeyosa rede de categoríes que rixen, pendientes del azar, les posibilidaes de sobrevivir.

Naquel mundu, los presos nun aceutaren sólo la xerarquía racial alemana, tamién la poníen en práutica. La escala fondera ocupábenla xudíos y xitanos, la cimera los arios alemanes: nel mediu un entremez de presos que veníen de tolos países ocupaos.

Percima d'ésta, había otra clasificación tácita ente los presos afitada na fecha d'ingresu en Birkenau y marcada pel númberu tatuáu nel brazu esquierdu que, al midir la capacidá de supervivencia y adautación al campu, aseñalaba tamién la pertenencia a una categoría de privilexaos. Poro, la mayor parte de la nomada aristocracia del campu componíase de presos que combinaben dellos de los rasgos de les dos clasificaciones: presos según la so adscripción a la xerarquía racial vixente, la pergrán gama de presos-funcionarios, presos que falaben la llingua de los sos superiores inmediatos, presos "protexíos" por un superior, presos con suerte que trabayaben nel so oficiu d'antes, presos que, por mor de la so vida pasada, yeren más arteros o teníen menos escrúpulos p'adautase y facer de so los valores decretaos polos verdugos, en fin, presos a los que la suerte llibraba de seleiciones y los empobinaba "axeitada-mente" pente les rivalidaes que dominaben el ciebu xerárquicu.

2. L'arte de la organización

Auschwitz, la fábrica grande de matar, yera tamién l'almacén grande del fatu de les sos víctimes. Toles pertenencies de valir de los deportaos clasificábense y unviá-

bense pa recebar los fondos especiales del Reich: les víctimes taben, d'esta miente, obligaes a financiar el so propiu esterminiu.

Un comandu especial, el denomáu Canadá, compuestu por unos ochocientos presos, tenía encamentáu'l llabor de clasificar les coses que les víctimes trayíen con elles al que sería'l so postrer destín. Pelos pequeños, o non tan pequeños, robos que se-yos permitien a los miembros del comandu Canadá, entraba en campu una fonte dixebra da y variada de bienes: conserves, confitures, licores, alhaxes, ropa fino, pieles, cigarros y perfumes.

Unos yeren bienes de luxu, otros comida que suponía munches vegaes la llende ente la vida y la muerte. Toos ellos dieron llugar a la creación d'una esfera económica nel campu. Comu pasa en tou sistema social afitáu nuna cadarma social que caltién xerarquíes ríxides, éstos yeren, al tiempu, el mecanismu social que regulaba la circulación de poder y bienes en tol campu. Quier dicise, la distribución de bienes nun circulaba igual ente tolos habitantes del campu, facíalo ente autoridaes, SS y dalgunos presos d'acordies coles llinies xerárquiques esistentes.

La regulación de tou esti tráficu de bienes, toleráu poles autoridaes del campu, que participaben nél, percontiábase na noción de *organizar* (*llograr nun importa qué, pente medies de nun importa qué mediu*).

Los mecanismos del arte de *organizar* yeren dixebraos y d'estremáu algame y volume. Delles veces, la *organización* yera parte d'una mena de comerciu alministráu pa meter nes instalaciones del campu preseos que facíen falta. Por exemplu, la salina de música que tenía la orquesta nel so bloque organizárase gracies al pautu que ficierel capo K. Reinhold coles autoridaes del campu pa que naide interfiriere nes pertenencies de la orquesta. Les meses qu'emplegaban los que copiaben música *organizáronse* cuandu'l campu checu foi a la cámara de gas: *talú ye'l preciu de los pupitres*. (Laks, 1991:100).

En conxuntu, la *organización* inxería mesmo cambeos d'una sola direición, comu por exemplu'l chantax, el robu, la llimosna, la fuerza, comu billaterales, comu los cambeos per un patrón de valor, el pagu de servicios y, delles veces, la reciprocidá.

Nos cambeos billaterales, el patrón de valor, la unidá de cuenta y mediu de cambéu, yera'l cigarru. Anque los precios camudaben según la llegada los trenes, nes époques d'afluyencia una fogaza valía doce cigarros; trescientos gramos de margarina trenta; un reló ente ochenta y doscientos; un litru d'alcohol cuatrucentos.

El llugar del campu onde se facíen los cambeos pequeños y medianos yeren les lletrines, a les que podíen entrar tolos presos. Too s'*organizaba* nel campu, pero yera mui estremada la *organización* de les víctimes d'a pie de la de los notables. Éstos (capos, xefes d'oficina, oficinistes y almacenistes) teníen acutada una parte de les lletrines onde facíen los cambeos medianos.

Los cambeos mayores y ente miembros de llinies xerárquiques distintes (por exemplu ente capos y SS, o los sos intermediarios, que queríen coses de luxu) faciéndose nos cuartos de los aristócrates del campu. Si nes *organizaciones* pequeñas les autoridaes del campu yeren tolerantes, nestes participaben direutamente. Lo intercambiao yeren divisos, diamantes y reloxes contra cigarros, licores y comida. Hubo casos de fugues *organizaes* (nel doble sen del términu).

Venceyada a la *organización*, la música llegaría a convertirse nel bien de consumu simbólicu cimeru. Al medrar la escala de deportaciones, tamién lo facía la escala de los bienes *organizaos* y el poderíu de los *organizadores* de les escales superiores, que non por eso dexaben de ser presos. Comu amuesa de la so situación cabezalera *organizaben* (nel doble sentíu del términu) fiestes privaes amenizaes por dellos músicos de la orquesta que recibíen paquetes de comida y cigarros colos que, a un tiempu, aumentaben les

sos posibilidaes de supervivencia y percontiaben el so asitiamientu aristocráticu.

Estos festeyos privaos llegaron a ser ceremonies mui ritualizaes que se desendolcaben en dos tiempos. Al amanecerín los tres o cuatro músicos contrataos salien pal bloque del notable “sosprendiéndolu” con una marcha triunfal o una alborada. El festeyáu dába-yos dalgún paquete. N’ocasiones especiales, si l’homenaxeáu yera mui importante, al salir la so brigada a trabayar la orquesta paraba la pieza que tuviere tocando pa interpretar una marcha triunfal nel so honor.

El segundu tiempu tenía llugar depués de la llamada de nueche y participaben nél más músicos que pela mañana. Yá nel bloque del privilexiáu, tres convidase toos con comida y bebida, los músicos tocaben (casi siempre pieces alemanes) mentes se facía alcordanza de la vida anterior. Delles veces llegaba dalgún SS que se metía na fiesta.

Non tolos músicos participaben igual na *organización*. Pero’l so asitiamientu comu aristócrates taba tan arreyáu a les fiestes privaes de les que se nutríen comu a les marches que tocaben a diario a la tropa unillateral de forzaos. La so supervivencia, mesmo que la de munchos otros surdía de la espantible paradoxa d’Auschwitz: al ser al mesmu tiempu campu d’esterminiu y de concentración, les condiciones que n’otros campos favorecien les meyores de los presos, n’Auschwitz namái yera posible a costa d’unviar a los nuevos deportaos de frente pa la cámara de gas.

3. *Una carrera musical en Birkenau*

Dende’l so entamu nel añu 1940 el campu d’Auschwitz (el Campu I) tenía una orquesta dirixida pol silesiu Franz Nierychlo que, n’agradecimientu a los sos servicios, yera tamién Capo de cocina. Poro, n’Auschwitz I los músicos, polacos la mayor parte, trabayaben, mentes nun tocaben, nes cocines, lo que-yos aumentaba les sos posibilidaes de

supervivencia.

Hacia 1942 Franz Nierychlo recibió la orde de mandar a dieciséis de los sos músicos a Birkenau, onde'l comandante d'esti campu (Auschwitz II) quería montar la so propia orquesta. Ésta diba ser la orquesta de Simon Laks.

Laks llega deportáu a Birkenau en 1942, poco después de formada la orquesta, na qu'entra por un güelpe de suerte a les tres semanas de tar nel bloque.

Les orquestes son siempre agrupaciones xerárquiques y averbenaes davezu de rensies y rocees ente los sos miembros. La de Birkenau nun yera una esceición ya incorporaba a la xerarquía musical la del campu.

Dende'l primer día Laks decátase de la dixebra ente tres que nun salen a trabayar fuera y los demás músicos que sí lo faen: non nes cocines, comu nel Campu I, sinón fuera del campu, comu los demás trabayadores non privilexaos. Nestos primeros tiempos de la orquesta la *organización* yera entá mui nueva y la mayor parte los músicos nun ocupaben llugares cimeros nel campu. La mayor parte nun sobrevive a la so doble faceta de trabayadores de brigada y músicos: cayen malos, van pal hospital, pa les cámares de gas o pa les alambræes. Darréu, otros deportaos ocuparán los sos puestos.

L'aristocracia de la orquesta fórmenla los tres músicos que nun salen a trabayar: Jan Zabowski, xefe de la orquesta oficial, presu políticu polacu, mui enfermu, morrerá rápido. Ludwig Zuk Skarzewski, violinista, clarinetista, arreglador y copista, deportáu a Auschwitz el tres de xunu de 1942 acusáu de "enseñances clandestines". Y Franz Kopka, percussionista y Capo de la orquesta, alemán "étnicu" anque d'orixe polacu y checu. Quier ser el direutor de la orquesta.

A la selmana de llegar a la orquesta, Laks beneficiarás de la rivalidá ente Zuk y Kopka cuandu'l primeru lu acueye y, gracias a los sos contaotos arios, llogra que nomen a Laks, un xudíu, copista oficial de la orquesta. Darréu

d'ello, Laks nun tendrá que salir más a trabayar, sedrán los so primeros pasos comu aristócrata del campu.

Una aristocracia presidida polo que muere: él mesmu denoma'l so primer oficiu na orquesta comu "enterrador musical". L'alta mortandá ente los músicos fai que, mui a menudo, "desapaezan" los solistes de la orquesta, faciendo que lo que se sienta na actuación diaria seyan los silencios de los músicos muertos. Pa evitalo, Laks creará un sistema de trescripción llamáu "odeón" que permite a la orquesta tocar cualquier obra ensin esmolecese pola presencia o ausencia d'ún o dellos músicos, porque en cada partitura conséñense les notes de tal mou que, ante les ausencias, puea otru ocupar el so llugar. Más alantre la orquesta, a cada vuelta más grande, estabilizaráse, los músicos entren nos circuitos de los bienes *organizaos* y Laks podrá dexar estos llabores de "enterrador musical".

Amás de Laks, otros dos músicos s'inxeren, poco depués, na estaya privilexada de los que nun tienen que salir a trabayar: el rusu Weintraub, nomáu tamién copista pa ser a cubrir les demandes musicales cada día mayores del Comandante del campu y Heinz Lewin, un xudíu alemán que, amás de tocar mui bien munchos instrumentos, ye reloxeru, lutier y mecánicu. El so dominiu de la relojería fadrá d'él ún de los presos más importantes de tol campu. Tendrá de clientes mesmo los SS que los internos con más poder porque, diz Simon Laks, tener un reló nel campu ye comu tener fuera la "cruz del méritu". Tolos cabezaleros tienen un reló; Lewin, el so reloxeru, sedrá una "persona grata" en tol campu y un beneficiariu importante del arte de la *organización*.

Sicasí, la carrera musical de Laks en Birkenau nun paró col llabor de copista y orquestador. La muerte del direutor, el treslláu de Zuk a otru campu y la inutilidá musical de Kopka fadrán que Lask se vaiga faciendo, adules, colos llabores de direutor. Por último, tres una reña con un setosu y enfermu Kopka, el Comandante del campu

nombrará a Laks, oficialmente, director de la orquesta de Birkenau.

La orquesta, trasladada en 1943 al bloque de los carpinteros, tendrá desde entonces la protección del Capo Kurt Reinhold, el mejor *organizador* de todo el campo que, con consentimiento de Laks, incluirá a los músicos que estayen cimeros del circuito de la *organización*, pende medies de les fiestas privadas onde toquen.

Laks ye un aristócrata del campo: ye xudío, pero'l so número tatuáu ye'l 49.543. Tien el so propiu *kalefaktor* ('ordenanza'), un baxista, prisionero de guerra ruso que s'encarga de la ropa, les botes y de prepara-y la comida.

Desde entonces, ya dafechamente un notable, ye l'encargáu de señalar qué músicos tienen que trabayar fuera y quien non; trata coles autoridades y llogra que los músicos vayan pa les brigades que faen los llabores más llevaderos; dará a los músicos dos tardes pa ensayar y hasta llogra que la orquesta nun toque cuando nieva, non polos músicos, sinón polos instrumentos.

La importancia de la orquesta de Birkenau, afitada tres d'estos mejores, aumenta en forma: tolos domingos hai conciertos, los músicos comen mejor gracias a la *organización* y el Comandante usa la "so" orquesta na rivalidad que caltién con otros comandantes d'otros sub-campos. Esta competencia sedrá abierta cola orquesta de les mueres de Birkenau, creada tamién en 1942 y dirixida pola célebre violinista Alma Rosé, que morrerá de tifus poco primero de la lliberación. Anque les funciones de la orquesta de mueres son asemeyaes a les de les demás orquestes ("dar ritmu al dir y al volver de los comandos de mueres") la situación de los sos miembros ye daqué mejor que la de los homes, porque viven nun bloque dixebráu, reciben oficialmente doble ración de sopa, un suplementu de pan y nun tienen que facer dengún otro trabayu.

Los comandantes de los dos campos rivalicen sobre los méritos de la "so" orquesta. Los músicos consideren que la

de les muyeres ye más “femenina”, más gasayosa, “ensin el puxu que tien la nuestra gracias a los instrumentos de vientu”.

El momentu de la mayor competitividá ente los comandantes tendrá llugar dos meses depués del desembarcu en Normandía, cuando los comandantes ordenen un intercambiu: ún de cada dos domingos la orquesta de Laks tocará nel campu de les muyeres; al otru la de muyeres nel de los homes: la guerra nun ye una astraición alloñada sólo pa los presos.

El fin de la carrera musical de Laks en Birkenau va coincidir col final de la orquesta. La so cabera actuación extraordinaria sedrá pa los miembros del Sonderkommand unos díes enantes de la revuelta del siete d’ochobre de 1944. Tres selmanes depués, desfecha la orquesta, los músicos sedrán evacuaos a distintos campos.

4. *El soníu de la fastera buxa*

Primero de tar na orquesta, la primer vez que Laks va y vuelve a trabayar, failo *al son d’una marcha que nun escucho porque nun quiero sentila* (Laks, 1991:144): la so perceición de la música comu presu ye asemeyada a la que vimos en Nadine, o en Primo Levi, o en Jean Amery.

Pero Laks, amás de conocer la perceición que tienen les víctimes de les orquestes, nun desconoz los enfotos de los sos creadores, enfotos que comu músicu y más sero ayudante y direutor d’orquesta, conocía perbién porque les instrucciones sobre lo que teníen que tocar yeren percuerias y, davezu, veníen del propiu comandante del campu, Johann Schwarzhuber:

El primer enfotu de tou Lagerführer, el comandante de cualquier campu merecedor de tal nome, yera formar la so propia Lagerkapelle, que tenía comu llabor cimera asegurar el perfectu funcionamientu de la disciplina del campu y,

delles veces, da-yos a los nuestros árxeles guardianes daqué d'entretenimientu y de fuelgu, necesarios pa cumplir col so oficiu, a vegaes "poco prestosu". (Laks, 1991:31-32).

D'acuerdu coles instrucciones que se-yos daben, la música tenía que ser "allegre", "afalar al trabayu" y a la "joie de vivre" d'acordies col espíritu qu'escribiere a les puertes del campu: *Arbeit Macht Frei*¹.

Poro, nin Laks nin la orquesta tán nel paradisu. La so música deshumaniza a les víctimes. La so supervivencia depende de que la llegada de víctimes nueves faga posible la "prosperidá" y con ella, la *organización*.

Cada día enfrentámonos coles dos cares monstruosas de la mesma medalla: una, l'infiernu, otra, los favores colos que l'infiernu ceba a los escoyíos de la suerte, los que llograron avezase. (Laks, 1991:101).

Les dos cares de la moneda llenden la terrible complexidá de la esperiencia de los músicos d'Auschwitz. Sobreviven participando de dos mundos o, meyor dicho, asitiándose nun llugar de llende ente ellos. Son víctimes, pero rellaciónense personalmente colos sos verdugos o, polo menos, con dalgunos d'ellos. Munchos miembros de les SS, dellos de murnia fama, pasen pel animáu, visitáu y ricu bloque de los músicos. Asina, ún de los tertulianos que más va, cuandu'l trabayu-y lo permite, ye'l Rottenfürher Percy Board, él mesmu un bon curdionista: *Naide faló de los sos talentos musicales, fuera de lo común*. Board ye pa Laks l'amestadura de la criminalidá más desafanada col cume del arte.

Gran intérprete de jazz, Board pagará-y al músicu-reloxeru-lutier Lewin una braera fortuna -250 cigarros- por perfeiciona-y la so curdión amestándo-y una pieza. Sicasi, figura importante nel esterminiu de xudíos y xitanos según Laks, dexará de dir al bloque de los músicos mentes se desmantelen los campamentos: ta demasiao atafanáu.

A dellos verdugos, les visites a la orquesta acabarán por alloñalos del campu; tal ye'l casu del Unterscharführer H. Bishop que, pol so enclín a escuchar "música xudía" ye denunciáu por un SS enemigu y unviáu al frente: *Cuandu un SS escucha la música, sobremanera una música que-y gusta, principia a asemeyase a un ser humanu.*

Otru veceru, el Rapportführer Wolff, para muncho nel bloque de los músicos pa falar col so paisanu, el reloxeru Lewin. Simon Laks, sapozáu nesti enguedeyu de rellaciones, qu'otros presos enxamás llegaron a conocer, fala de la complexidá de los llazos ente Wolff y Lewin comu de la *cadena d'amistá que paez xunir al alemán verdugu col alemán xudíu víctima.*

Sicasí, tolos músicos participen d'esta complexidá y d'esta cadena. Trabayen col rigor al que tán avezaos -los músicos quieren tocar bien- aunque'l resultáu seya parte de la maquinaria del esterminiu. Y ellos mesmos, inxertos nes complexes rellaciones de les qu'acabamos de falar, ellos, aristócrates del campu, nun puen safase de la so condición de víctimes. Les sos actuaciones coincidien, davezu, cola marcha de los deportaos a la cámara de gas. Y ellos, avezaos y dedicaos al so arte nin tan siquier arrearaben na so probe presencia. Comu pasó nun conciertu de domingu, cuandu'l médicu flautista griegu Menasche, embaeciú nel solu qu'interpretaba, nun cayó na cuenta de la llarga fila de camiones enllenos de muyeres que diben pa los crematorios. *D'esmenu, arguyosu del so toque, sorrisando, posa l'instrumentu nes rodies. Los camiones yá desaparecieron. Nun d'ellos diba la fia, una rapacina mui nueva, miembru de la orquesta de muyeres de Birkenau.*

Ye verdá que la "so" orquesta ye l'arguyu del comandante y los músicos, por oficiu, non por escoyeta moral, unos aristócrates del campu. Pero'l privilexu llográu nun campu d'esterminiu nun ta llibre del horror de lo que muere, la braera batuta que sigúen los músicos de Birkenau.

Una vez, siendo direutor l'alemán étnicu Kopka, el

comandante da-y a la orquesta una partitura de la pieza "Aires de Berlín" cola orde d'inxerila en repertoriu.

La orquesta "estrena" la nueva marcha nel momentu que los Sonderkommandos qu'entá viven en recintu y salen a trabayar, desfilen soltando l'arrecendor fediondu de los cadabres. Un xibliú de los SS, que nun creen nes coincidencies, interrompe l'estrenu: lleven al direutor pa castigalu mentes ordenen que la orquesta toque otra marcha.

Quiciabes seya daqué más qu'una metáfora d'Auschwitz, del horror intrínsecu d'aquella coreografía que perpetraba y ponía n'escena lo que muere, que l'aire d'aquel Berlín que tocaba la orquesta fuere l'aire fediondu de los Sonderkommandos.

Bibliografia

- Amery, J.:** *At the mind's limit*. Indiana UP, 1980.
- Arad, Y.:** *Belzec, Sobibor, Treblinka*. Indiana UP, 1987.
- Bauman, Z.:** *Modernity and the Holocaust*. Oxford, Polity Press, 1989.
- Celan, Paul:** *Cambio de aliento*. Madrid, Cátedra, 1983.
- Dobkine, M.:** *Crimes et humanité. Extraits des actes de Nuremberg*. Paris, Romillat, 1992.
- Gilbert, M.:** *The Holocaust*. London, Fontana/Collins, 1987.
- Gutman, Y & Berenbaum, M.:** (comp.), *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*. Washington, United States Holocaust Memorial Museum, 1994.
- Heftler, N.:** *Si tu t'en sors: Auschwitz, 1944-1945*. Paris, La Découverte, 1992.
- Hilberg, R.:** *Perpetrators, Victims, Bystanders*. London, Lime Tree, 1982.
KI Auschwitz Seen by the SS: Hoss, Broad, Kremer. Publications of Pantswowe Muzeum. Oswiecimiu, 1978.
- Kogon, E. (et al.):** *Nazi Mass Murder*. Yale UP, 1993.
- Laks, S.:** *Melodies d'Auschwitz*. Paris, Cerf, 1991.
- Lanzmann, C.:** *Shoah*. Paris, Fayard, 1985.
- Levi, Primo:** *Los hundidos y los salvajes*. Barcelona, Muchnik, 1989.
- Levi, Primo:** *Si esto es un hombre*. Barcelona, Muchnik, 1987.
- Lipstadt, D.:** *Beyond Belief*. New York, The Free Press, 1986.
- Reichel, P.:** *La fascination du nazisme*. Paris, Odile Jacob, 1993.

Sereny, G.: *En aquellas tinieblas. De la eutanasia al genocidio.* Madrid, Union E, 1978.

abstract

The music in the extermination camps, German Nazi concentration camps that specialized in the mass annihilation.

