

VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XXI Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en
Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos
Aires, Buenos Aires, 2014.

La pulsión invocante y la función de la música en el lager.

Yesuron, Mariela Ruth y Rostagnotto,
Alejandro.

Cita:

Yesuron, Mariela Ruth y Rostagnotto, Alejandro (Noviembre, 2014). *La pulsión invocante y la función de la música en el lager*. VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXI Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/mariela.ruth.yesuron/7>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p6db/f28>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LA PULSIÓN INVOCANTE Y LA FUNCIÓN DE LA MÚSICA EN EL LAGER

Yesuron, Mariela Ruth; Rostagnotto, Alejandro

Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

RESUMEN

La música, a diferencia de otras artes, ocupó un lugar en la ejecución del mal, en los campos de concentración y exterminio, en la segunda guerra mundial. Se describe la situación en que la música tuvo una función de ensalmo y también cuando funcionó para el sometimiento, la humillación y el disciplinamiento. Desde esta función se postula que la música instrumentó una voz imperativa, derivación de la pulsión invocante.

Palabras clave

Pulsión invocante, Música, Ejecución del mal

ABSTRACT

INVOKING DRIVE AND THE FUNCTION OF MUSIC IN THE LAGER

In Second World War, in the concentration and extermination camps, the music, unlike other arts, occupied a place in the execution of evil. This paper shows when music was a function of enchantment and when it worked for the subjugation, humiliation and disciplining. Since this function is postulated that music instrumented an imperative voice, derivation of the invoking drive.

Key words

Invoking drive, Music, Execution of evil

La música en la ejecución del mal

Mario Bertte Barberis (2000) se pregunta sobre el lugar que la música ocupó en la Segunda Guerra Mundial y refiere que, durante los años de la guerra, no hubo ninguna exposición de cuadros o dibujos en un campo, tampoco encuentros o tertulias de poetas, aunque sí se sabe que en ocasiones se representaron obras de teatro y, sobre todo, alguna ópera. Había pequeños y grandes conciertos. Sobre todo, destaca el autor que la música acompañó efectivamente al exterminio, según lo manifiestan los distintos testimonios de los sobrevivientes. Terezin -Theresienstadt en lengua alemana-, es una ciudad amurallada a una hora de viaje de Praga, Checoslovaquia, construida como fortaleza para protegerse de los invasores, que en 1941 fue convertida en un gueto-campo de peculiares características, por ejemplo, había condiciones excepcionalmente favorables para el desarrollo de la vida artística. Aunque, al inicio, los comandos nazis habían prohibido toda actividad artística, y la posesión de un instrumento o el cantar en coro eran severamente reprimidos, a mediados de 1942, bajo una nueva concepción del campo como *vitrina*, las autoridades nazis dieron increíbles facilidades para el arte. Así Bertte Barberis (2000) señala, que fue en ocasión de la visita de la Cruz Roja cuando en 1944 se representó *Brundibar*, una ópera para niños del compositor checo Hans Krasa, quien se encontraba a la cabeza de la sección musical. Asimismo, en Terezin, algunos prisioneros compusieron obras, entre ellos Gideon Klein, compuso un "Trío" y una "Sonata para piano"; Pavel Haas, compuso "Melodías sobre poemas chinos" y " Estudio para cuerdas" y Karel Berman, quién

se convertirá después de la guerra en uno de los grandes barítonos checos. Los instrumentistas Viktor Kohn, Egon Ledec, Carlo Taube y la poetisa Ilse Weber también son autores de algunas obras de cámara. Pero es a Viktor Ullmann, a quien se suele citar en primer lugar cuando se piensa en la creatividad musical dentro del universo concentracionario, y quién fue transportado el 16 de Octubre de 1944 a Auschwitz, donde fue probablemente gaseado tras su llegada junto a otros muchos prisioneros. Sin embargo, poco antes del transporte lograría poner sus manuscritos, como el de la ópera, en manos de un amigo que consiguió sobrevivir, de esta manera es como se conservaron. Así, sabemos que su última pieza data del 22 de Agosto de 1944 y que al pie de la primera página, inscribió una especie de copyright sarcástico: "Los derechos de ejecución -interpretación- quedan reservados por el compositor hasta su muerte". (Quignard, 2012; Ramos, s/f)

A diferencia de otros Lager -campos de concentración y exterminio-, en Terezín la música clásica "pura" ocupaba un lugar muy importante, y la vida artística era casi tan intensa como en cualquier ciudad. En opinión de Ramos (s/f), en Terezin tenía lugar la última ilusión de una vida "normal"; aunque desde el testimonio de Thomas Mandl -un joven violinista, encerrado en Terezin desde Abril de 1942 hasta finales de Septiembre de 1944-, los conciertos organizados en escondites contaban con la aprobación de las autoridades nazis, ya que veían ahí un formidable medio de propaganda. En este mismo sentido, la película "Der Führer schenkt die Juden eine Stadt" ("El Führer regala una ciudad a los judíos") se convertirá en el resumen cínico y lógico de todo este estado de cosas. Durante esos dos años entonces, la vida cultural y musical forma parte indisoluble de esta, llamada por algunos, "Antecámara de Auschwitz". Por su parte, en el libro *La música del Holocausto*, Gilbert (2010), se dedica a analizar la música que crearon, interpretaron e hicieron circular de manera informal, los prisioneros de los diferentes campos nazis y de aquellos que vivían en los guetos; a la vez que las actividades musicales iniciadas por los nazis. Para ello, aborda un estudio de diferentes casos y recopila diferentes canciones compuestas en tales situaciones. Gilbert plantea que "la descripción de las actividades musicales se ha basado en una supuesta experiencia uniforme de los prisioneros. De este modo, se marginaron o se ignoraron las experiencias de ciertos grupos... Destacar la diversidad ayuda a corregir ciertas simplificaciones del recuerdo y abre la posibilidad de considerar representaciones históricas más complejas." (Gilbert, 2010, p. 22). Esto lleva a cuestionar la común idea de que la música siempre funciona como "resistencia espiritual", y a la vez permite abrir otros caminos.

De esta manera se puede plantear la pregunta ¿qué función cumple la música en el contexto del nazismo? Para responder a ello será necesario considerar los distintos testimonios, y diferenciar dos situaciones radicalmente diferentes:

A) La primera situación o *el ensalmo de la música*.

La música que fue gestada por los prisioneros en forma clandestina y como resistencia, puede tener diversas funciones, tales como

ayudar a conectarse con la vida anterior a la guerra, escapar con la imaginación fuera del campo, aliviar colectivamente el desamparo y drenar el odio hacia el sometimiento (Gilbert, 2010; Vainer, 2012). Una gran cantidad de música surgió durante dichos años en diferentes situaciones. El conocido “Cuarteto para el fin de los tiempos” de Oliver Messiaen fue compuesto para los cuatro instrumentos de los que disponía estando encarcelado en 1940 campo de Görlitz, que era, en realidad, un campo de prisioneros de guerra y no un campo de concentración, propiamente dicho (Ramos, s/f). Por otro lado y luego de la guerra, se recopilaron más de 500 canciones con su música, gestados en los diversos campos y guetos. Entre ellos se destacan 38 tangos en idish (Judkovski, 1998). Hay varias hipótesis sobre los distintos caminos por los cuales el tango se habría expandido en Europa como música popular. París fue la segunda sede del tango. Para la década del 30 del siglo pasado se había extendido a las diferentes ciudades del continente. Esto llevaba a que fuera una música popular para poder canalizar y expresar “un pensamiento triste que se baila” en distintas situaciones de encierro en guetos y campos. Entre ellos, se destacan composiciones como “El tango judío”, “Primavera” o “Un niño judío”. El caso paradigmático es el “Tango de Auschwitz”, que pudo ser transcrito gracias a la memoria de la ex prisionera Irke Yanovski que recuerda que se cantaba al son de la melodía de un tango de preguerra con el fin de levantar el ánimo de las prisioneras.

En este mismo sentido, encontramos el testimonio de Alexandre Kulisiewicz, quien desde su experiencia en el campo de Sachsenhausen -mucho más benigno que Auschwitz- escribe un artículo que titula “La música y las canciones en tanto factor de autodefensa mental de los prisioneros en los campos de concentración nazis”, donde indica que “la música daba coraje y fuerzas extraordinarias para sobrevivir. Este autor también señala que fue a través de las melodías de las diferentes marchas ejecutadas en el estilo alemán, atrás de las cadencias salvajes de los links und links (“izquierda e izquierda”, o sea, las órdenes dadas por los Kapos cuando marchaban), como se podía “escuchar claramente a nuestros camaradas de la orquesta hablarnos con virtuosidad en sus instrumentos, cada uno en la lengua materna musical”. (Beteo Barberis, 2000)

Igualmente, Victor Frankl escribió: “La música, así como todas las actividades artísticas en el campo, era excesivamente grotesca: daba la impresión de ser arte solamente por el contraste fantasmagórico que ofrecía sobre el fondo de nuestra existencia desesperada” (Barberis, 2003)

Por su parte, Simon Laks decía que “La música sostenía la ‘moral’ (o más bien el cuerpo) únicamente [...] de los músicos, que no estaban por ello obligados a cumplir tareas penosas y se podían alimentar mejor”. La música era para los músicos aquello que les permitía alimentar no su espíritu, sino su estómago.

B) Segunda situación o el odio a la música.

En esta segunda situación se encuentran los testimonios de los prisioneros que indican un sentido totalmente diferente para la música en los campos de concentración y exterminio. Esta vez, organizada y producida por los nazis, la música era francamente deprimente, los hundía más y más, indicando hasta qué punto les hacía daño. Díaz sostiene que “Simon Laks lo sabe y no lo oculta, es una especie de milagro procurado por la música. Esa misma música que tocan y que en los oídos de los enfermos y los presos se convierte en un llanto insoportable a ellos, a los músicos, les salva la vida” (Díaz, 2011).

Vainer (2012) sostiene que se sometía a intérpretes y prisioneros, a tocar y escuchar un tipo de música para sonorizar sádicamente la degradación y la muerte. De esta manera la música se tornó sinies-

tra en la mayoría de los casos. En opinión de este autor, ese significado depende también, del sentido de la experiencia entrecruzada con la propia historia libidinal musical, que se actualizaba en cada prisionero de cada campo de concentración, cuando su cuerpo era atravesado por dicha música. Esto permite entender el porqué de los diferentes testimonios de lo sucedido.

Simon Laks, compositor y músico que llegó a dirigir la orquesta del campo de Auschwitz, destaca lo paradójico del amor de los alemanes por la música, y se pregunta ¿cómo es que el arte más sublime, la música, considerada por tantos como celestial y divina, capaz de amansar a las fieras o aplacar las tormentas, el bálsamo del alma, la inductora del sueño, la protectora del espíritu, la escala misteriosa entre la tierra y el cielo, puede hacer tanto daño? En este sentido, Laks narra su visita al hospital del campo durante unas Navidades para interpretar con su orquesta unos villancicos. Los moribundos empezaron a gemir, luego a llorar, y finalmente les gritaron a los músicos: “¡Márchense! ¡Déjennos morir en paz!”

Por otro lado, en su libro “Las Canciones de Auschwitz”, Simon Laks hace referencia a un concierto que la orquesta de Auschwitz daba en su última “gira” en Birkenau, tocando justamente delante del Sonderkommando, el equipo de prisioneros judíos designado para llevar a cabo la liquidación de los cadáveres que, después de la cámara de gas, eran transportados a los hornos crematorios. Las cenizas eran rápidamente esparcidas en los terrenos circundantes “Las autoridades obligan a los músicos a hacer cosas sin razón y que no tienen nada que ver con la práctica normal de la música” (Ramos, s/f). Tanto los músicos como los miembros del Sonderkommando sabían qué significado tenía aquello: Los músicos teníamos que distraer a los que gaseaban a los otros, dice Laks. La música era entendida, así, como el último cigarrillo de los condenados a muerte.

Tanto Primo Levi como Simon Laks, aseguran que la música en los campos de concentración hacía daño, precipitaba al fin, arrastraba hacia el fondo. Levi señala que, al escuchar la música que tocaba la orquesta de Auschwitz, la hipnosis del ritmo continuo iba aniquilando el pensamiento y adormeciendo el dolor. De ahí que nombre a la música de “infernal” y de ahí también que Pierre Vidal-Naquet llame “Aedas del infierno” a quienes se salvaron por integrar las orquestas de los campos de concentración. Según Simon Laks, en Música de otro mundo, las obras que tocaban las orquestas varias veces al día, para acompañar las actividades de la muerte, “... despertaban en los oyentes la certeza de que la música, como una droga, devoraba al tiempo y producía olvido. En otros favorecía la conciencia del pasado, de la infancia que flotaba aún fresca, más allá de las alambradas (...) Algunos de los prisioneros, al escuchar de pronto una flauta o un violín salidos de una radio, reconocían que había un afuera y que el campo no era la única realidad sobre la tierra” (Laks, 1996).

La función de la música

Es Pascal Quignard (2012), en su trabajo titulado El odio a la música, quien muestra claramente la función que la música cumplió en los campos de concentración nazis: “La música es la única de todas las artes que ha colaborado con la exterminación de los Judíos organizada por los alemanes desde 1933 a 1945 (...) 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” (Quignard, 2012). El autor señala también, cómo el uso de la música aparece por primera vez en la historia como pregnante y repugnante a la vez.

Asimismo, en la expresión odio a la música, Quignard destaca desde el testimonio de Simon Laks, hasta qué punto la música puede

volverse algo odioso, intolerable, para quién la amaba. Simon Lak fue arrestado en París en 1941 y liberado el 3 de mayo de 1945. A partir de recordar lo sucedido y en memoria de quienes sufrieron y murieron en los campos, escribió junto a René Coudy, Música de otro mundo, donde reflexiona, además, sobre el papel que la música cumplió en el exterminio. Se preguntó entonces ¿cómo pudo la música cumplir una función en la ejecución de miles de personas en los campos de la muerte y tener un papel tan activo?

En el contexto de los campos de concentración y exterminio, la música no fue utilizada para atenuar el dolor... o para congraciarse con las víctimas, sino que la música fue utilizada para aumentar la obediencia y unirlos a todos en esa fusión impersonal, no privada, que engendra toda música. Por su parte, Notario Ruiz (s/f) destaca cómo se utilizó a la música como vehículo de interiorización de prácticas disciplinarias. En los campos de concentración y exterminio, la música fue utilizada para asegurar el perfecto funcionamiento de la disciplina. El autor sostiene que la música fue instrumentalizada por el régimen nazi, como colaboradora de unas prácticas que tuvieron por objeto la gestión de las masas.

Primo Levi, sobreviviente de Auschwitz, en su libro Si esto es un hombre, señala que la música era la voz del Lager -campo de la muerte-, y destaca el papel de las orquestas de los campos en la "solución final". La música se vivía como un "maleficio" que era una "hipnosis del ritmo continuo que aniquila el pensamiento y adormece el dolor". Esto lo lleva a destacar el placer de los nazis en estas "coreografías matinales y vespertinas de la desdicha", donde la música no era para aligerar el dolor de las víctimas sino para "aumentar la obediencia y unirlos a todos en esa función impersonal, no privada, que engendra toda música". Pero también "por placer, placer estético y goce sádico experimentados en la audición de melodías animadas en la visión de un ballet de humillación danzado por la tropa de quienes cargaban con los pecados de aquellos que los humillaban" (Quignard, 2012)

Primo Levi reveló la más antigua de las funciones asignadas a la música, que como maleficio era una "hipnosis de ritmo continuo que aniquila el pensamiento y adormece el dolor" (Quignard, 2012). Asimismo, mostró cómo 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, la música aniquila. La música deviene "la expresión sensible" de la determinación con la que los hombres se proponen exterminar a los hombres".

La música en la ejecución del mal, pone en escena una estructura ritualizada, allí donde está el director y los ejecutantes o personas obedientes, la música tiene la función de aumentar la obediencia y unirlos en esa fusión impersonal. Venier (2012) señala que es Quignard quién desenmascara la función primordial de la música, es decir, la obediencia, y muestra cómo la música surge desde la audición intrauterina, atravesando los sonidos que perturban al recién nacido hasta los sonidos del canturreo de la madre, presente desde los primeros momentos de la vida. "Los hombres escuchan frases de inmediato. Para ellos una secuencia de sonidos forma de inmediato una melodía... Y así el lenguaje se organiza en ellos, y así también los convierte en siervos de la música". Esta hipótesis la confirma con dichos de varios autores y mitos. Platón en La República, afirma que la música penetra en el interior del cuerpo y se apodera del alma. Tolstoi decía que "allí donde se quiere tener esclavos, hace falta la mayor cantidad de música posible". La historia del flautista de Hamelin nos recuerda el poder de quien lleva

adonde quiere primero ratas y luego a niños hipnotizados. También se asemeja al canto de las sirenas que atraía a los navegantes hacia la muerte, descrita por Homero en la Odisea.

A su vez, Quignard (2012) indica que la música viola el cuerpo humano, lo pone de pie. Los ritmos musicales suscitan los ritmos corporales. La oreja no se puede cerrar cuando la música suena, "Al ser un poder la música se asocia a todo poder", "oír y obedecer van unidos", oír deriva del latín *audire*, palabra que deriva a su vez, *oboedire* que en castellano significa obedecer.

La función secreta de la música es convocar, provoca una actitud inmediata. En su testimonio, Primo Levi recuerda cómo al escuchar la fanfarria en la entrada del campo tocando Rosamunda vio aparecer los batallones que volvían al campo siguiendo una marcha extraña, avanzando en fila, casi rígidos, los brazos pegados al cuerpo, como hombrecitos de plomo... la música les alzaba las piernas y levantaba decenas de miles de borceguíes manejando los cuerpos como si fueran autómatas, los hombres tenían tan poca fuerza que los músculos de las piernas obedecían a pesar de ellos, a la fuerza propia de los ritmos que la música imponía y Simon Laks dirigía. Primo Levi llamó infernal a la música y señaló el placer estético experimentado por los alemanes ante estas escenas de la desgracia coreografiadas.

La organización de los campos recurrió deliberadamente a esa función. La canción señuelo permite atraer y matar, función sutil que persiste en la música aún.

La pulsión invocante

El testimonio de Primo Levi devela una función secreta de la música cuando ésta está subordinada o es instrumentalizada como parte de un aparato de exterminio, cuando está al servicio de un dios oscuro. La música sodomiza los cuerpos, es intrusiva, se impone, no hay párpado que se cierre en el oído, muestra que el afuera es el adentro, que exterior e interior se continúan. La música seduce y somete, anima el cuerpo, da cuerpo, afecta al cuerpo, la música comparte con la pulsión el hecho de ser invocante. El sonido es perforador de coberturas, ya que no sabe lo que es un límite, no es externo ni interno. En el Lager la música se dejaba sentir a través de las grabaciones en discos o desde las orquestas que tocaban en vivo, los condenados no podían no oír.

La audición prenatal permite la identificación postnatal con la madre, los sonidos familiares esbozan la epifanía visual del cuerpo desconocido de la madre, al cual el recién nacido abandonará como si fuera una muda. De inmediato y acompañados por canturreos, los brazos maternos se estiran hacia el grito infantil. Sin cesar los brazos mecen al niño cual objeto que sigue flotando" (Quignard, 2012)

Para Barberis (2000), oír es obedecer y antes que la mirada, el niño es sometido a los sonidos en donde la audientia es una obaudientia. El sonido no se emancipa nunca del todo de un movimiento del cuerpo que lo causa y lo amplifica. Es la obediencia materna. El vínculo entre la madre y el niño y la adquisición de lenguaje se forjan en el seno de una incubación sonora. El ruido del mundo es percibido como un ronroneo sordo, dulce y grave sobre el cual se eleva el melos de la madre, base de la melodía. No hay hermetismo ante lo sonoro. El sonido toca al instante el cuerpo. Ante lo sonoro, dice Quignard, el cuerpo, más que desnudo, está desprovisto de piel. Las orejas no tienen prepucio ni párpados. Durante la audición los hombres son reclusos (Barberis, 2000).

Para Castrillon (s/f) las víctimas, en un estado primigenio de sujeción, de atadura, sometimiento, fueron conducidos como simples desnudos tejidos de huesos ambulantes en dirección hacia las cámaras de gas, resignados, resignificados, con la cabeza inclinada

hacia adelante y los brazos rígidos, a pasos cortos en formación movidos cual marionetas con canciones infantiles y con la obertura de Rosamunda de Schubert, compuesta como preludio para la ópera el Arpa Mágica y con las Valkirias de Wagner, para evocar a las deidades que elegían a los caídos en la batalla y que habrían de levantarse para luchar en la guerra del fin del mundo (Levi, 2002:10) La música ofrecía el rítmico pumb-pomb, pumb-pomb, pumb-pomb, el mismo compás del canto originario del corazón firme en la memoria, sentido primero en el vientre de la madre desde los 5 meses de gestación, cuando no podía hacerse nada más que obedecer, una performance que se traduce del latín como *ob audire*, oír, oír en cuanto obedecer y punto. Abandono total, sin posibilidad de meditar o razonar, horizonte de sucesos fusionados en un respiro, a la condición de sujeto liberado del cordón umbilical pero atado por el oído a la orden superior (Castrillón, s/f). En opinión de este autor, los compositores debieran quedar exculpados de los usos de sus obras, aunque pudieran haber sospechado que quienes pudieran seguir el ritmo básico universal llegarían a ser salvados o condenados, tan solo por la culpa de *ob-audire*, la audiencia y la obediencia.

Jacques Lacan refiere a la pulsión invocante como pulsión constitutiva de la subjetividad, expresa el instante en que el ser del hombre se aliena a la alteridad, al Otro. Otro que se afirma ante un sujeto que no puede responder más que con su propia división, su propia falta. Esta falta no solo tiene el sentido de carencia, sino también de culpa, siendo aquí una culpa originaria presente en la estructura subjetiva como el precio que paga el viviente para acceder al lenguaje y por ende a la cultura. Este Otro al cual el ser del hombre se aliena, no es un ser de imagen sino una entidad subjetiva que se manifiesta como voz, como una voz áfona que impele y manda, que responde a ese momento de desamparo y desprotección que se encuentra el hombre ante la alteridad, y máxime si es ante una alteridad exterminadora, un dios oscuro nazi. El desamparo de las víctimas humilladas y degradadas, la angustia viva que marcha a la muerte al son de la maldita música instrumentada por aquel que se imagina ser el Otro, -la nueva raza, el führer u otras atrocidades. Dejamos indicado este punto tan solo para subrayar la perversión que conlleva y a la subjetividad entificada como un objeto de esa voz musicalizada, instrumentalizada, en el Lager.

Si la música era para Primo Levi la voz del Lager que marcaba el compás del camino de la muerte, ya no se trata del sonido de la música que podía tararear 40 años después, es esta voz no sonora de un dios sin rostro que vocifera marcando el cuerpo del hombre de por vida, una voz que no cesa, una voz que pide más y más, una voz que es quizás la más viva expresión de la pulsión de muerte, de un trieb que Freud denomina *superyó*.

BIBLIOGRAFIA

Betteo Barberis; M. (2000) El soportable horror de la música. Revista Artefacto N° 9. Mexico. Recuperado el 15 de abril de 2014 de <http://www.vivilibros.com/excesos/12-a-02.htm>

Castrillón, J. (s/f) Sobre la música y la muerte. Un estudio hermenéutico del caso del canto de las sirenas. Recuperado el 10 de marzo de 2014 de <file:///G:/Sobre%20la%20musica%20y%20el%20nacismo/Sobre%20la%20m%C3%BAlica%20y%20la%20muerte.%20Estudio%20hermen%C3%A8utico%20del%20caso%20del%20canto%20de%20las%20sirenas%20%20%20Juan%20Castrill%C3%B3n-%20Academia.edu.htm>

Diaz, R. (2011). Simon Laks en Auschwitz. Recuperado el 20 de abril de 2014 de <http://rafaeljosediaz.blogspot.com.ar/2011/09/simon-laks-en-auschwitz.html>

Gilbert, S. (2010) La música del Holocausto. Una manera de confrontar la vida en los guetos y en los campos nazis, Eterna Cadencia Editora, Bs. As.

Judkovski, J. (1998) El tango. Una historia con judíos, Fundación IWO, Bs. As., 1998.

Lacan, J. (1964). Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Paidós, Barcelona., 1987

Laks, S. (1991) *Mémoires d'Auschwitz*, Cerf, 1991, Paris.

Laks, S. (1996). El odio a la Música: diez pequeños Tratados. Andres Bello, Santiago de Chile., 1998

Notario Ruiz, A. (s/f) Estéticas: perspectivas contemporáneas. Recuperado el 20 de marzo de 2014 de http://books.google.com.ar/books?id=xcr00mAPWdC&pg=PA312&lpg=PA312&dq=simon+laks+m%C3%A9lodies+d+auschwitz&source=bl&ots=eth64lf9b1&sig=WN2BurLaqCA_TWuUkDhgVzsvEMM&hl=es-419&sa=X&ei=3_VSU_nHCK_LsQTW5lCwCg&ved=0CFkQ6AEwCDgK#v=onepage&q=simon%20laks%20m%C3%A9lodies%20d%20auschwitz&f=false

Quignard, P. (2012) El odio a la música, El cuenco del Plata, Bs. As.

Ramos, F. (s/f) Música en el Lager: creación y aniquilamiento. Recuperado el 20 de marzo de <file:///G:/Sobre%20la%20musica%20y%20el%20nacismo/Sobre%20Terezin.htm>

Vainer, A. (2012) El tango de la muerte. Recuperado el 20 de marzo de 2014 de <http://www.topia.com.ar/articulos/tango-muerte>