

# *Jazz y Nazismo*

## *La música en el campo-gueto de Terezín<sup>1</sup>*



ENTRADA DEL CAMPO-GUETO DE TEREZÍN

*Javier Gómez Guardiola*

*Historia de la música contemporánea*

*Escuela de música creativa*

*Mayo 2017*

---

<sup>1</sup> También conocido como "Theresienstadt"

## *Índice*

<i>1. Introducción</i>	<i>3</i>
<i>2. El jazz en la Europa prenatal</i>	<i>4</i>
<i>3. El jazz tras la subida al poder del nazismo</i>	<i>5</i>
<i>4. Jazz en el París ocupado</i>	<i>11</i>
<i>4.1 Hot Club de France</i>	<i>12</i>
<i>4.2 La clandestinidad</i>	<i>13</i>
<i>4.3 El burdel de la Europa nazi</i>	<i>14</i>
<i>4.4 Los zazús y el jazz francés</i>	<i>15</i>
<i>5. La música en el campo-gueto de Terezín</i>	<i>17</i>
<i>5.1. Una orquesta en el gueto</i>	<i>21</i>
<i>5.2 El mito de Terezín</i>	<i>23</i>
<i>6. Valoración personal</i>	<i>25</i>
<i>7. Bibliografía</i>	<i>26</i>

## *Introducción*

*La guerra introdujo el jazz en Europa. Los soldados norteamericanos que lucharon en la Primera Guerra Mundial trajeron su música al viejo continente. Las unidades militares a menudo iban acompañadas de bandas, generalmente formadas por negros, que interpretaban marchas y ragtimes. Gracias ellos, el jazz llegó a territorio europeo con algunos años de retraso, pero de manera triunfal. Es curioso cómo, a pesar de ser una música popular de origen afroamericano, enseguida gozó de la admiración de las clases más pudientes. Artistas e intelectuales vieron en el jazz un signo de modernidad. Durante el periodo de entreguerras el jazz gozó de gran popularidad; a medida que se hacía más bailable (la Era del Swing) los salones y hoteles de las grandes capitales se rindieron a este estilo que caló muy hondo entre la juventud europea. El jazz conectaba con la gente, era diversión, pero también libertad. En la Alemania prenazí el jazz comenzó a tener detractores llegando a ser prohibida su radiodifusión al ser considerada una “música degenerada”. En este ambiente de censura y prohibición destaca la actividad artística y musical que se llevó a cabo en el campo-gueto de Terezín. Hace unos meses leí la novela “Los prisioneros del paraíso”<sup>2</sup> del compositor y director Xavier Güell. Esta obra relata cómo transcurría la vida de eminentes músicos y artistas reclusos en este campo de concentración situado a sesenta kilómetros de Praga. Para extender su propaganda el régimen nazi permitió que en este campo se llevaran numerosas actividades artísticas y musicales: conciertos de música clásica y de jazz, representaciones teatrales y de óperas, espectáculos de cabaret que sirvieron no sólo de entretenimiento para la población del gueto sino también como muestra de normalidad y dignidad en un ambiente dominado por el terror a la muerte.*

*El papel de la música no sólo como entretenimiento sino como manifestación de la libertad en momentos de gran sufrimiento es lo que me impulsó a investigar sobre este tema y a elegirlo para este trabajo de Historia de la música contemporánea. He consultado numerosos archivos del Holocausto, artículos de prensa, varios documentales sobre Terezín entre los que se encuentran los fragmentos de la película que se rodó dentro del campo como propaganda del régimen nazi. He incluido las referencias a todos estos documentos y enlaces para su consulta.*

---

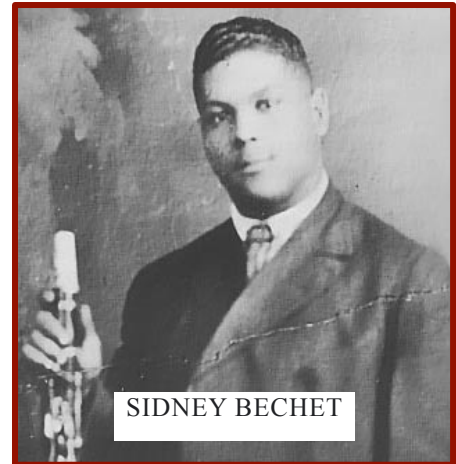
<sup>2</sup> “Los prisioneros del paraíso” Xavier Güell. Editorial Galaxia Gutenberg, 2017

## *El jazz en la Europa prehazi*

Los intelectuales europeos de las primeras décadas del siglo veinte, especialmente ingleses y franceses, fueron los primeros en reconocer la importancia y cualidades estéticas de esa música a la que se llamaba genéricamente jazz. Es por eso que no resulta extraño que esta nueva música tuviera mayor aceptación en Europa que en los Estados Unidos. En Berlín, entre los años



veinte y treinta, había gran cantidad de bares y clubes, además de los famosos cabarets, en los que se podía escuchar jazz. El gran Sidney Bechet, pionero de la nueva música de New Orleans junto a Louis Armstrong entre la primera y la segunda década del siglo, y primer saxofonista de importancia en la historia del jazz, estuvo entre 1929 y 1931 precisamente en la capital alemana, tocando por las noches en el Wild-West-Bar de Berlín. Bechet recordaba, años después, que por lo



menos seis bandas de jazz se turnaban compartiendo el cartel del lugar, lo cual da una idea aproximada de la intensa actividad jazzística de la ciudad.

Es importante tener en cuenta que la clase intelectual europea consideraba al jazz una genuina expresión artística, y que, al mismo tiempo, las grandes masas populares comenzaban a disfrutar de los nuevos ritmos y nuevas posibilidades que ofrecía a la hora de bailar.

Al hablar de jazz en los años treinta, tanto en Estados Unidos como en Europa, nos referimos a los dos estilos predominantes hasta ese momento<sup>3</sup>: la música "hot" (Louis Armstrong, por ejemplo, y los continuadores de las escuelas de New Orleans y del "Dixieland") y el Swing, representado

---

<sup>3</sup> Dr. Miguel Bronfman

<http://miguelbronfman.homestead.com/ALEMANIANAZI.html>

[https://www.ivoox.com/jazz-alemania-desde-sus-inicios-pasando-audios-mp3\\_rf\\_1189371\\_1.html?var=web376&utm\\_exp=113438436-40.gUPDUg6WTJSAI0nGhGrIGA.1&utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.es%2F](https://www.ivoox.com/jazz-alemania-desde-sus-inicios-pasando-audios-mp3_rf_1189371_1.html?var=web376&utm_exp=113438436-40.gUPDUg6WTJSAI0nGhGrIGA.1&utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.es%2F)

mayoritariamente por las "Big bands" más famosas de la época (Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman), mucho más comercial, con melodías pegadizas y fáciles de cantar y, por lo tanto, másailable. "Swing" en los años treinta llegó a convertirse en sinónimo de jazz, y era casi con exclusividad la música que se tocaba en los salones de baile. Era la música que bailaba la juventud, tanto en Estados Unidos como en Europa, con un "desenfreno" que el totalitarismo nazi no estaba dispuesto a permitir.

### ***3.El jazz tras la subida al poder del nazismo***

El nacionalsocialismo hitleriano concibió la idea de una "comunidad nacional" o "comunidad del pueblo" tras la cual debía alinearse toda la nación alemana. Como consecuencia, una vez en el poder, comenzó un rápido proceso de supresión y coordinación de todas las instituciones políticas, sociales y culturales. Para imponer la ideología oficial por medio del terror, el nazismo monopolizó todos los medios de comunicación como la prensa, el cine y, principalmente, la radio, alcanzando de esta manera a todas las expresiones culturales y artísticas, incluida la música. A su vez, el Ministerio de Propaganda, dirigido por Goebbels estableció un férreo control de las actividades culturales en Alemania a través de la Cámara de Cultura del Reich. Dentro de este organismo había un departamento exclusivo para la música, Cámara de Música del Reich, que tenía como misión preservar la pureza de la música germana y alejarla de las influencias del modernismo. Desde siempre la música había tenido para los alemanes una gran importancia; también para los nazis, que con el fin de extender su propaganda, pretendieron apropiarse del legado musical de los clásicos y los románticos, y utilizarlo en beneficio propio. Está claro que la visión nazi de lo que era música válida para la formación de la "comunidad del pueblo", no tenía nada que ver con el verdadero espíritu de aquellos movimientos musicales. En esa misma Alemania, tan sólo unos años antes, había nacido la música atonal, y a los compositores clásicos se sumaban grandes músicos del modernismo: Arnold Schönberg, Alban Berg, Paul Hindemith y Kurt Weill (que incluso comenzaba a incorporar a sus obras elementos jazzísticos). Sin embargo, después de la subida al poder de Hitler, la



JOSEPH GOEBBELS

cultura musical alemana quedó totalmente paralizada: todo lo que “oliera” a moderno o innovador era totalmente contrario a la nueva ideología y debía ser erradicado. Se prohibió la música atonal (a la que se identificó como símbolo del desorden) y todo aquello que no se ajustara a los cánones de lo clásico y lo romántico. Aparte de la modernidad, otro de los factores que provocaban la exclusión de un determinado tipo de música era la filiación política o racial del compositor o cantante de la misma: judíos, afroamericanos o simpatizantes del marxismo. Compositores de la talla de Stravinsky, Hindemith, Schönberg y Berg fueron prohibidos y algunos de ellos tuvieron que abandonar la Alemania nazi.

En lo que respecta al jazz y al swing, dados sus orígenes afroamericanos y el gran número de intérpretes judíos así como sus connotaciones sexuales, rebeldía y libertad musical, chocaron de frente con el ideario del régimen nazi por lo que intentaron manipular a la opinión pública en su contra proclamando cosas como: *“...el llamado Jazz debería estar desprovisto de esos ritmos histéricos propios de razas bárbaras cuyos oscuros instintos podrían enajenar el espíritu germánico, así como de todas esas sordinas que convierten el noble sonido de los instrumentos de viento metal en aullidos judeo-masónicos...”*



CARTEL PROHIBIENDO BAILAR SWING

A todo esto se le suma que los dictadores nazis veían el baile como una cuestión problemática, tanto musical como socialmente, que no podían descuidar. Desde el punto de vista musical, el estilo

*swing* era una agresión al ideal de la supremacía aria, ya que lo consideraban una terrible mezcla de ideas judías con el depravado y salvaje colorido de la música negra. De hecho, el jazz era denominado por los nazis como "música negra", y no podía tolerarse que la juventud bailara al ritmo de una música que era considerada tan degradante y sin ningún valor estético.

Desde el punto de vista social, el jazz suponía una verdadera contradicción ya que la mayor parte de jóvenes que acudían a los salones de baile y que conocían las coreografías de los bailes (fox-trot, jitterbugg, shimmys, charleston), y las letras en inglés de las canciones que escuchaban, pertenecían a la clase media y media-alta. Esto era incompatible con la idea de una

"comunidad del pueblo", totalmente uniforme y controlada, que preferiblemente debía reunirse alrededor de la música folclórica que representara el "verdadero espíritu alemán".

Como remate, el baile era censurable porque era considerado un medio para la depravación sexual. A continuación he incluido parte del informe oficial sobre un festival en Hamburgo en febrero de 1940: *"...los bailarines daban un espectáculo desagradable. Ninguna de las parejas bailaban normalmente; había sólo swing, y del peor. En ocasiones dos muchachos bailaban con una chica sola; en otras varias parejas formaban un círculo abrazándose, saltando, batiendo las palmas, incluso refregándose las partes posteriores de la cabeza unos con otros... Cuando la banda tocaba una rumba, los bailarines entraban en éxtasis salvaje. Todos se juntaban alrededor y cantaban los coros en inglés. La banda tocaba números cada vez más violentos; ninguno de los músicos se encontraba ya sentado, todos se movían en el escenario compulsivamente, como animales salvajes..."*.



BENNY GOODMAN

Una de las cosas que más preocupó a los nazis respecto al tema musical, fue el éxito y la popularidad que alcanzó en la década de los treinta, primero en Estados Unidos y luego a nivel internacional, Benny Goodman: fue denominado el "Rey del Swing" y nadie lo alcanzó en éxitos de ventas durante más de diez años.

El gran problema para los nazis no era otro que el origen judío de Goodman. Nacido en 1909 en el seno de una familia de inmigrantes judíos en Chicago, Benjamin David Goodman tomó sus primeras lecciones musicales en la Sinagoga de su barrio, y nunca ocultó su ascendencia a lo largo de su carrera. Por si esto fuera poco, su arreglista era un ex director de orquesta negro (Fletcher Henderson, que aportaba al swing de Goodman la música

"hot"), y en su banda integraba igualmente a músicos blancos, algunos de ellos judíos como él y a músicos negros.



No sólo el swing pervertía la pureza de la juventud germana, sino que además su mayor representante, que hacía bailar con desenfreno a los inocentes muchachos, era un norteamericano judío, que se llevaba bien con los negros.

Esta música no podía ser aceptada, y en el peor de los casos, si no podía ser eliminada por completo, su ejecución debía ser rigurosamente reglamentada. La película *Swing kids*<sup>4</sup> dirigida en 1993 por Thomas Carter retrata perfectamente la situación que vivieron muchos jóvenes para los que el swing representaba una forma de rebelarse contra el régimen nazi y sus prohibiciones.

En un intento por germanizar este género musical el gobierno nazi proclamó una serie de reglas a las que se tenían que ceñir todos los intérpretes de jazz. En el libro “El saxofón bajo” de Josef Skyorecky el autor relata en el prólogo sus experiencias personales bajo la invasión nazi e incluye, a modo de ilustración, un decálogo que fue enviado a las agrupaciones musicales del momento. Un documento histórico que representa, de forma explícita, el control que pretendían tener los nazis sobre la música.

---

<sup>4</sup> Swing kids, director: Thomas Carter / Productora: Buena Vista /1993



1) Las piezas en ritmo de fox-trot (también llamado *swing*) no deberán exceder del veinte por ciento del repertorio de orquestas de baile y bandas de música ligera.

2) Dentro del repertorio del llamado jazz, deberá concederse preferencia a las obras compuestas en modo mayor y a las letras que expresen alegría de vivir sobre las letras pesimistas de estilo judío.

3) En lo que se refiere al *tempo*, también deberá darse preferencia a las composiciones vivas sobre las lentas (llamadas *blues*); no obstante, el *tempo* no deberá exceder cierto grado de *allegro* acorde con el sentido ario de disciplina y moderación. No serán tolerados bajo ningún concepto los excesos negroides en el *tempo* (llamados *hot jazz*) ni en los solos (llamados *breaks*).

4) Las así llamadas «composiciones de jazz» podrán contener un máximo de diez por ciento de síncopas; el resto deberá componerse de movimientos naturales de *legato* desprovistos de las histéricas inflexiones rítmicas (llamadas *riffs*) que caracterizan la música de razas bárbaras y que alimentan oscuros instintos extraños al pueblo alemán.

5) Queda estrictamente prohibido el uso de instrumentos no acordes con el espíritu alemán (los llamados *cencerros*, *cepillos* y *flexatone*, etc.), así como aquellas sordinas que convierten el noble timbre de los instrumentos de madera y metal en un aullido judeo-masónico (llamadas *wa-wa*, *hat*, etc.).

6) Asimismo, quedan prohibidos los llamados solos de batería cuando excedan medio compás cuaternario (excepto en marchas militares de estilo específico).

7) El contrabajo deberá interpretarse únicamente con ayuda del arco en las llamadas composiciones de jazz.

8) Se prohíbe pulsar las cuerdas de los instrumentos, ya que resulta perjudicial para los mismos y nocivo para la musicalidad aria; en el caso de que el llamado efecto de *pizzicato* resulte imprescindible para el carácter de determinada obra, deberá observarse el más estricto cuidado con objeto de evitar que las cuerdas golpeen la sordina, lo cual está estrictamente prohibido.

9) Asimismo, se prohíbe a los músicos hacer improvisaciones vocales (llamadas *scat*).

10) Se recomienda a todas las orquestas de baile y bandas de música ligera que restrinjan el uso de saxofones de cualquier tono, debiendo sustituirse por violoncellos, violas o, en todo caso, instrumentos folklóricos apropiados.

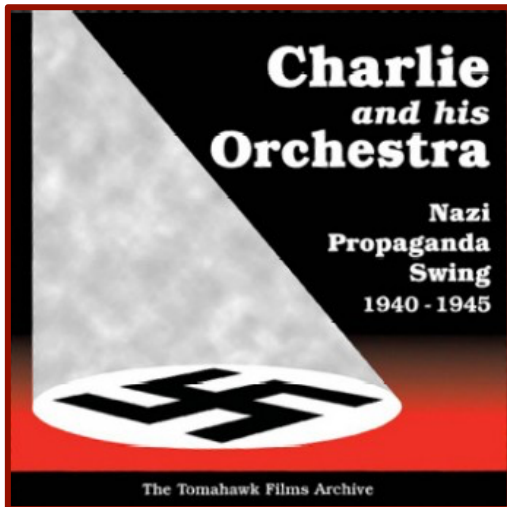


A partir del año 1938 se inauguraron en Alemania algunas exposiciones llamadas Entartete Musik. El término alemán entartete, con origen en la psicopatología clásica, fue acuñado por el psicoanálisis para hacer referencia a la degeneración o enfermedad mental. Sin embargo, los nazis lo utilizaron para designar todo lo que no siguiera los preceptos estéticos establecidos de la raza aria, es decir, todo lo que no fuera alemán. Presentarlo como un término médico, aunque totalmente distorsionado, otorgó al movimiento una autoridad moral para conseguir mayor aceptación entre el pueblo.

La exposición Entartete más importante fue la de Munich y en el cartel que lo anunciaba (imagen arriba) presenta al jazz como algo primitivo y peligroso a través de un personaje poco atractivo, negro y con una estrella de David en su chaqueta, que está tocando un saxofón, el instrumento más popular dentro del jazz. Como ya comenté en la introducción del trabajo, otra de las medidas que tomaron los dirigentes nazis, demostrando su rechazo hacia este tipo de música, fue la prohibición de su difusión en la radio en el año 1935. Esta medida no resultó tan buena idea ya que, los seguidores del jazz, comenzaron a sintonizar emisoras extranjeras, especialmente la BBC británica, por lo que, además de escuchar música prohibida, podían escuchar noticias que no eran las oficiales del régimen.

En el año 1942 el mismo Goebbels terminó dictando una ley prohibiendo la entrada en Alemania de cualquier disco o partitura proveniente de los países enemigos. Esta medida no fue fácil de ejecutar ya que muchos de los encargados de filtrar dichos discos y partituras no tenían los conocimientos suficientes para diferenciar qué era jazz y qué no lo era. Además, el estraperlo funcionó de maravilla en aquellos tiempos por lo que (en pequeñas cantidades) en Alemania entraba material suficiente para que los amantes del jazz y del

swing pudiesen escuchar música de forma clandestina, aunque se arriesgaran a ser descubiertos y arrestados.



Como parte de la propaganda nazi contra las fuerzas aliadas Goebbels, a través del Propagandaministerium (Ministerio de Propaganda), creó un grupo de jazz liderado por Karl "Charlie" Schwedler, que se llamó *Charlie and his orchestra*. El grupo, a través del ritmo del swing, intercalaba mensajes antijudíos, antiamericanos o antiingleses en los textos de sus canciones, cantadas en inglés, y que emitían en onda corta y media en Canadá, Estados Unidos y

Gran Bretaña. Algunos de los éxitos de la banda como *You're driving me crazy* o *Slumming on Park Avenue (Let's go Bombing)* eran una sátira al Primer Ministro Británico, Winston Churchill y le pintaban como un anciano que se escondía en los sótanos para protegerse de los bombardeos alemanes.

Las organizaciones de la Juventud de Hitler se ocuparon de que los salones de baile en los que reinaba el swing, fueran gradualmente reemplazados por las reuniones y bailes de carácter totalmente folclórico, en armonía con la ideología de la "comunidad nacional". La radio, tan vital para la enorme difusión que había tenido el jazz en los años anteriores, por orden expresa de Joseph Goebbels dejó por completo de transmitir "esa música judeo-negroide del capitalismo norteamericano, tan desagradable al alma germana" (palabras del propio Goebbels). El jazz fue desapareciendo de la vida pública pasando, como al comienzo de su historia, a la clandestinidad, convirtiéndose en uno de los símbolos culturales de la resistencia, sobre todo en la Francia ocupada. Esa es otra historia mucho más noble que la que acabo de contar y es el siguiente punto del que voy a hablar.

#### ***4. Jazz en el París ocupado***

Como adelanté en la introducción, la guerra introdujo el jazz en Europa. Los soldados norteamericanos que lucharon en la Primera Guerra Mundial trajeron consigo su música. Artistas e intelectuales vieron en el jazz un signo de modernidad. En principio, Inglaterra, Francia y Alemania fueron los países donde más rápidamente se asentó. Durante los años 20 Berlín se convirtió en la

capital europea del jazz debido a su intensa actividad nocturna en cabarets y salas de baile. Como ya dije anteriormente el Wild-West-Bar programaba hasta seis bandas de jazz en una misma noche. En los años 30 ese privilegio correspondió a París. Los músicos, escritores y pintores de Montparnasse acudían al Club Bobino para ver cómo la famosa bailarina negra Josephine Baker se desnudaba a ritmo de charlestón. Music-halls, tabernas, bistrós o nightclubs enloquecían con los sonidos negros venidos del otro lado del Atlántico. El jazz se benefició de los movimientos literarios e inspiró a poetas y bohemios. El distrito de Montmartre era conocido por entonces como el “Harlem de Europa”.

Al mismo tiempo, en el período de entreguerras, muchos músicos norteamericanos y pequeñas orquestas se lanzaron a conquistar Europa. La llegada de la Original Dixieland Jazz Band causó furor en el Londres de 1919. Ese mismo año, la Southern Syncopated Orchestra trajo por primera vez a Sidney Bechet a París. Sería el inicio de una serie de constantes visitas a la ciudad. Otros artistas, huyendo de la Ley Seca o atraídos por el dinero y la fama, se ganaron el respeto del oyente europeo. Nombres como Louis Armstrong o la orquesta de Duke Ellington alcanzaron una gran popularidad en Europa durante esa época, antes incluso que en Estados Unidos. Además, a medida que el jazz se hacía másailable, conectaba aún mejor con la gente; era diversión pero también libertad.

#### 4.1 Hot Club de France

En 1931 nace en París el Jazz Club Universitaire, que más adelante se transformaría en el Hot Club de France, la primera sociedad de fans creada en



torno al jazz. Los jóvenes franceses se reunían para escuchar grabaciones americanas, hacer críticas y formar las primeras orquestas. Las primeras publicaciones periódicas de jazz surgieron en París. En 1934 el crítico Hugues Panassié, presidente del Hot Club, fundó Le Jazz Hot, revista fundamental para la difusión del jazz en Europa, que toma el

testigo de la pionera La Revue du Jazz, creada en 1929. Las reseñas y los textos publicados en sus páginas contribuyeron a aumentar el conocimiento del jazz por parte de los aficionados europeos.

Pero la importancia del Hot Club radica en que sirvió como plataforma de difusión a unas jam sessions informales que se llevaban a cabo en el Hotel Claridge de París. Allí tocaban un violinista llamado Stephane Grappelli y un guitarrista belga de origen gitano de nombre Django Reinhardt. La asociación de ambos dio lugar en 1934 al Quintette du Hot Club de France, una combinación de swing y ritmos autóctonos (gipsy-jazz), que muchos autores consideran como la mayor aportación europea a la historia del jazz. La popularidad del quinteto fue más allá de las fronteras francesas y se extendió por toda Europa. Sin embargo su ascenso se vio interrumpido por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. La banda tenía programadas actuaciones en Inglaterra justo en el momento de declararse la guerra en septiembre de 1939. Grappelli se quedó en Londres pero Reinhardt, que no hablaba nada de inglés, volvió a la capital francesa. *“Mejor estar atemorizado en tu propio país que en cualquier otro”*, confesó. El 14 de junio de 1940 los nazis ocuparon París. La ciudad oscureció, las enormes luces rojas del famoso Moulin Rouge se apagaron. Los cabarets de Montmartre y Montparnasse perdieron su brillo.

## ***4.2 La clandestinidad***

Este panorama no facilitaba el oficio de músico, sobre todo de jazz. En el París ocupado, muchos de ellos, especialmente los afroamericanos, intentaron huir. Los más afortunados permanecieron escondidos; otros, principalmente los músicos judíos y romaníes (gitanos), fueron perseguidos y deportados a campos de concentración. No hay que olvidar que los nazis exterminaron a unos seis millones de judíos y a más de 400.000 gitanos. Había toque de queda. La ciudad sufría apagones constantes. El jazz pasó a la clandestinidad. Los bailes, actuaciones y reuniones de fans se llevaron a cabo de manera oculta por temor a la represión nazi.

Uno de los músicos que acompañaba a Django Reinhardt describía así el ambiente del París clandestino: *“Después de que pasara la patrulla de oficiales nazis y el terreno estuviera despejado, quitábamos las mesas y empezaba la fiesta. Tan pronto como sonaba la alarma colocábamos las mesas en su sitio de nuevo y todo volvía a la normalidad”*. El Hot Club de France jugó un papel fundamental para dar cobijo a esa acción clandestina pero tuvo

que cambiar su sede de la Rue Calais a un pequeño hotel en la Rue Chaptal. Allí, en los sótanos, se producían reuniones discretas destinadas a mantener el entusiasmo de los jóvenes por el jazz pero al mismo tiempo el lugar servía de sede a los miembros de la resistencia francesa. Para muchos el jazz era una vía de escape, un símbolo del mundo libre y por supuesto una forma de sublevarse contra los nazis. El periodista y músico Mike Zwerin (Nueva York, 1930 – París, 2010) escribe en su libro *Swing frente al nazi* que acaba de ser reeditado por Es Pop Ediciones: “*Muy raras veces el arte ha tenido un efecto tan directo sobre la vida de las personas como el que tuvo el jazz entonces, cuando suponía una catarsis diaria, una purificadora liberación de tensión. El jazz estaba cargado de dramatismo, era dinamita política, creada con fervor religioso*”.

### ***4.3 El burdel de la Europa Nazi***

Curiosamente en París las autoridades nazis fueron más tolerantes que en otros lugares del Reich. No por amor a la cultura. Su intención era convertir París en una inmensa área de diversión para soldados y oficiales. De nuevo Goebbels llevó a cabo su plan de transformar la capital de Francia en un escaparate alegre de la nueva Europa. Alrededor de 125 cabarets y night clubs se refundaron después de la ocupación. En 1943 el club burlesque Abbaye, conocido anteriormente por parodiar a Hitler, abrió con el nombre de Le Chapiteau, uno de los puntos de encuentro favoritos de oficiales de la Gestapo. La Place Blanche, justo enfrente del Moulin Rouge, era ahora un café reservado exclusivamente a soldados alemanes. Teatros y cines también reabrieron, adornados con banderas esvásticas, aunque no para proyectar las películas americanas de Hollywood, sino cine alemán de propaganda.

Comandantes de las SS se mezclaban con parisinos en las tabernas de Pigalle o Montmartre, que recuperaron la actividad de años atrás. Una noche podían escuchar cantar a Edith Piaf, a la siguiente codearse con la diseñadora Coco Chanel. Pero también oían bandas de jazz alemán.



Una de las agrupaciones más reconocidas fue *Charlie and his Orchestra* (de la que ya hablé anteriormente) que había obtenido el permiso de Goebbels para adaptar letras y arreglar temas populares de jazz. Ludwig Lutz Templin, líder y saxofonista de la banda, cantaba con un marcado acento alemán clásicos como St. Louis Blues, en un estilo más cercano al swing sinfónico que al jazz. Grabó varios discos bajo la supervisión nazi, muy radiados en toda su área de influencia, y viajó por los territorios ocupados, donde recogía piezas de jazz para reconvertirlas.



DIETRICH SCHULZ JUNTO AL QUINTETO DE DJANGO REINHARDT

Había incluso grandes seguidores de jazz entre los nazis. El miembro de la Luftwaffe (fuerzas aéreas alemanas), Dietrich Schulz (a la izquierda) apodado como “Doktor Jazz”, fue un oficial nazi aficionado a la música de los Hot Clubs que proporcionó refugios temporales a Django Reinhardt durante la ocupación.

#### ***4.4 Los zazús y el jazz francés***

A pesar de todos los esfuerzos del nazismo por acabar con el jazz o germanizarlo, los jóvenes parisinos seguían escuchando el original americano. Estos jóvenes mostraban su descontento por la ocupación nazi y se rebelaban ante lo que consideraban una humillación. Es la llamada generación zazú, algo parecido a lo que hoy entendemos como tribu urbana: grandes americanas de cuadros, jerséis de cuello alto, pantalones ajustados, faldas cortas para ellas y un elemento fundamental, los paraguas. A través de su vestimenta de influencia inglesa, de sus costumbres y de su amor por el baile, manifestaron su descontento por las restricciones nazis. Fue el primer movimiento



CARTEL CON ATUENDO CARACTERÍSTICO DE LOS ZAZÚS

joven que se sublevó contra el régimen, aunque también se levantaban contra el gobierno ultraconservador de Vichy.

Utilizaban el término *swing* como algo que encajaba con su forma de ver el mundo. Todo tenía *swing*. Además, el jazz era el centro de la vida de los zazús, que vieron en Django Reinhardt a un ídolo que personificaba su malestar. En ese momento Django había fundado el Nouveau Quinteto of Paris y actuaba habitualmente por toda la ciudad. De esa época es alguna de sus composiciones más conocidas como es el caso de Nuages. Esta popularidad propició que algunos entusiastas intentaran convencer a los oficiales germanos de que el jazz era en realidad una costumbre francesa. Pensaron que quitándole esa connotación americana evitarían la prohibición nazi. Algunos estándares de jazz se tradujeron al francés: St. Louis Blues se transformó en Tristesses de St Louis, o I got rhythm en Agate Rythme.

En octubre de 1943 la Gestapo halló el cuartel general del Hot Club. Se llevaron como rehenes a su presidente, Charles Delaunay, a su secretario y al presidente del Hot Club de Marsella. Estaban buscando al líder de la resistencia francesa, aunque ninguno de ellos lo era. Delaunay fue liberado un mes después pero sus compañeros no tuvieron tanta suerte. Lo último que vieron fue la cámara de gas.

El seis de junio de 1944, el Día D, se produjo el desembarco de Normandía por parte de los aliados. París quedó libre el 25 de agosto de ese mismo año. El Holocausto y el exterminio racial habían acabado. Django y Grappelli no tardarían mucho en volver a reunirse y en hacer giras multitudinarias acompañando a Duke Ellington. Volvieron también los artistas norteamericanos. El nazismo fue derrotado definitivamente en 1945. La era del swing no duraría mucho más. Parecía como si, al haber derrotado a sus dos grandes rivales (la Gran Depresión y el nazi-fascismo), el swing hubiese perdido en gran medida su razón de ser. El jazz, que desde sus inicios fue al mismo tiempo una forma de arte y de entretenimiento, empezó a profundizar en su vena artística. Jóvenes inquietos salidos de las orquestas de swing, como Charlie Parker o Dizzy Gillespie, forjarían un nuevo y revolucionario estilo, el bebop, que sentó las bases del jazz moderno: una música para escuchar, más que para bailar. Un producto para oídos más entrenados. Los jazzmen más orientados hacia el entretenimiento, como Louis Jordan, fueron derivando hacia otros géneros (como el rhythm and blues) que formarían la base del rock'n'roll.



El jazz nunca volvió a ser tan popular como cuando se enfrentó a la esvástica, pero siguió simbolizando multitud de luchas democratizadoras, como la de los derechos de los afroamericanos en los años 60.

### *La música en el campo-gueto de Terezín*

A pesar de todos los obstáculos y prohibiciones impuestas por los nazis, el jazz y el swing, así como otros muchos géneros musicales, se siguieron escuchando e interpretando por todos los rincones de la Europa ocupada, incluidos los guetos y campos de concentración. En Perpiñán, primer campo de prisioneros en Francia, el vienés Erich Pechmann, encarcelado por sus orígenes judíos, cantaba blues e imitaba diferentes instrumentos con su voz, con lo que lograba levantar el ánimo de sus compañeros. En Sachsenhausen un grupo de estudiantes checo fundó un grupo vocal, Sing Sing Boys, en cuyo programa se encontraban abundantes temas de jazz y swing.

Pero, sin duda, el caso más llamativo es el del gueto de Terezín, en la antigua Checoslovaquia.

El gueto de Terezín situado a unos 60 kilómetros de Praga fue establecido por los nazis en octubre de 1941 en la ciudad y fortaleza que el emperador austríaco José II había construido a fines del siglo XVIII para honrar la memoria de su madre, la emperatriz María Theresa.

El 24 de noviembre de 1941 llega a Terezín el primer grupo de judíos deportados de Praga y alrededores. En verano llegan miles de judíos alemanes, principalmente personalidades prominentes y numerosos soldados altamente condecorados por el ejército alemán por demostraciones de valor y acción destacada durante la primera guerra mundial, Más tarde fueron llegando judíos de otros países, entre ellos de Holanda y Dinamarca.

Entre 1941 y 1945 fueron deportados a Terezín unos 140.000 judíos. Unos 33.000 fallecieron allí mismo a causa del hambre y las epidemias. Otros 88.000 fueron enviados a campos de exterminio como Auschwitz y Treblinka. El día 9 de mayo de 1945, fecha de la liberación del gueto, habían sobrevivido o sido transferidos a países neutrales unos 19.000. De los enviados a Auschwitz regresaron con vida unos 3,000. En Terezín habían quedado unos 12,000.

Esta ciudadela, construida originariamente para los militares austríacos y sus familias, (unas 7.000 personas en total) llegó a albergar durante los años del régimen nazi un promedio de casi 60.000 personas a la vez, en condiciones

de terrible hacinamiento, hambre, epidemias, constante maltrato y humillaciones.

El gueto, o campo de concentración de Terezín, fue para los alemanes sólo una etapa en el camino hacia la “solución final”, es decir, la eliminación de todos los judíos. Su objetivo era destruir física y mentalmente a los reclusos. Sin embargo, fracasaron en su intento de doblegarlos espiritualmente. Los prisioneros judíos, entre los cuales había un gran número de intelectuales y artistas del más elevado nivel, lograron sobreponerse a las vejaciones. Enfrentándose a diario a las amenazas de la deportación y la muerte, encontraron el modo de crear un sistema clandestino de escolaridad y organizar grupos de estudios superiores con foros sobre etnografía, psicología, sociología, política, religión e incluso sionismo.

Entre los años 1942 y 1944 se llevaron a cabo en Terezín 2.430 conferencias sobre los temas más diversos. Se registra en esos años la presencia de distinguidos eruditos en todas las ramas del saber: profesores universitarios, médicos, físicos, químicos, investigadores, juristas, historiadores, filólogos, rabinos... 520 de estas personalidades pronunciaron sus conferencias, por lo general clandestinas, en los espacios más increíbles de las tristes barracas en las que vivían los reclusos; en los altillos y en otros sitios inimaginables, ante públicos deseosos de aprender, preguntar, dialogar, debatir y opinar.



ENTRADA PARA UNA ÓPERA QUE SE PRESENTÓ EL 21 DE ABRIL DE 1945 EN EL GUETO DE THERESIENSTADT

En ese mismo periodo se realizaron conciertos de música clásica y de jazz, representaciones teatrales y de óperas, espectáculos de cabaret y servicios religiosos, que sirvieron de alimento espiritual y cultural, a la vez que entretenimiento, para la población del gueto. La presencia en Terezín de importantes escritores, poetas, músicos, artistas plásticos y científicos también dejó sus huellas en creaciones literarias, partituras musicales, dibujos y pinturas, que reflejaron la vida cotidiana de los reclusos y sus anhelos de libertad y un futuro mejor. Quizás el legado más precioso de Terezín sea la colección de pinturas de niños, obra de arte que es testimonio del coraje de los niños y sus maestros, quienes siguieron

viviendo, enseñando, pintando, aprendiendo, y teniendo esperanza, a pesar del constante temor a una muerte violenta.

Muchas de estas creaciones desaparecieron con sus víctimas. Otras tantas sobrevivieron el desastre y constituyen un documento de valor incalculable de la fuerza enorme, de la capacidad creadora y de la entereza de sus autores.

En un principio las autoridades nazis habían prohibido todas esas actividades. Más tarde no sólo las permitieron sino que las estimularon, con el objeto de utilizarlas para sus fines propagandísticos. En diciembre de 1943 se ordenó el denominado "embellecimiento de la ciudad" (Stadtverschönerung). El objetivo era presentar a Terezín ante el mundo como un modelo de asentamiento judío. Para preparar la visita de una delegación de la Cruz Roja Internacional, los nazis emplearon siete meses en dar a la ciudadela un aspecto limpio y agradable, construir decorados que simulaban frentes de cafés, teatros, bancos y hospitales, y entrenar a los reclusos indicándoles las respuestas e informes que debían proporcionar a los visitantes. El tiempo y el esfuerzo que se puso en este engaño tuvo éxito, ya que en el verano de 1944 Terezín fue presentada ante una comisión visitante de la Cruz Roja como una ciudad judía para el bienestar y rica en vida cultural. Los reclusos tocaron el Réquiem de Verdi y la ópera infantil Brundibár de Krása. La comisión incluso pudo escuchar sonidos de jazz ilegal provenientes del grupo Ghetto Swingers.

Llegaron incluso a rodar una película de propaganda sobre la idílica vida de sus habitantes, titulada *El Führer regala una ciudad a los judíos*<sup>5</sup>. Le encargaron esta tarea al conocido actor y cineasta Kurt Gerron, nacido en 1897, deportado a Terezín en 1943. Fue enviado a Auschwitz en 1944 una vez finalizada su tarea, acompañado por la mayoría de sus millares de "actores".

Sobre este gueto y la vida cotidiana y cultural de sus prisioneros se han escrito muchos libros<sup>6</sup>. Existen además innumerables testimonios y una amplia documentación que pueden ser consultados en archivos y museos principalmente en la misma Terezín, en Israel, Estados Unidos, Gran Bretaña y otros países.

---

<sup>5</sup> Esta cinta se iba a exhibir en los países neutrales por la Cruz Roja y el Vaticano. Tras la derrota germana en 1945, la película y sus copias se destruyeron para ocultar la verdad, sobreviviendo algunos fragmentos que se incluyen en este enlace [https://youtu.be/P9V6d2Y1WjE?si=\\_e6qvL-MsE2eDj7t](https://youtu.be/P9V6d2Y1WjE?si=_e6qvL-MsE2eDj7t)

<sup>6</sup> *Prisioneros del paraíso* de Xavier Güell es uno de estos libros. Se centra en la figura de los músicos reclusos en Theresienstadt. Otros muchos libros abordan otros temas centrados principalmente en las pinturas y dibujos realizados por distintos reclusos durante su encierro.

En ninguna capital europea hubo jamás, durante un mismo período, y entre los años 1942 a 1944, una vida cultural tan variada e intensa. Aunque fueron muchos los artistas gráficos, dramaturgos, pintores y actores que dejaron su huella en este lugar, me voy a centrar en los músicos que desarrollaron su creatividad y encontraron en la música la forma de seguir adelante pese a las terribles circunstancias que les rodeaban.

La vida musical en Terezín era tan intensa como la de una ciudad mucho más grande, tanto por el nivel como por la amplitud de sus ofertas. Se formaron varios coros, grupos de cabaret, orquestas clásicas y populares, se escribió crítica de música, se impartió educación musical y se creó un "Estudio de música moderna" liderado por Viktor Ullmann, sin duda el músico más eminente del momento. Se podía escuchar no sólo obras de cámara y sinfónicas de Mozart, Beethoven, Brahms, Janáček o Suk, sino también óperas como Carmen o Tosca. Si alguien conseguía una nota de autorización, raramente otorgada, podía pasar dos horas en la cafetería que se abrió el 8 de diciembre de 1942 y podía escuchar swing y música popular. Además, en Terezín, se compusieron y se estrenaron nuevas piezas musicales en los estilos más variados<sup>7</sup>. Para llevar a cabo estas funciones los compositores tenían un grupo increíblemente grande de posibles artistas. Esto se debía al hecho de que muchos intérpretes encerrados querían continuar con sus actividades anteriores para conservar su identidad musical. Las estrellas involucradas eran liberadas de sus tareas de trabajo forzado por ser parte de la "División para la recreación" (Freizeitgestaltung). Llama la atención y resulta hasta increíble la gran cantidad de músicos recluidos en Terezín. Entre los compositores más destacados figuran Pavel Haas (1899-1944), Gideon Klein (1919-1945), Hans Krasa (1899-1944) y Viktor Ullmann (1898-1944). Pero allí también estuvieron otros muchos músicos (la lista es larguísima) que también fueron pianistas, violinistas, cantantes, directores de orquesta y pedagogos.

La producción musical de Viktor Ullman antes de ser deportado es enorme.



VIKTOR ULLMAN

---

<sup>7</sup> En este enlace pueden escucharse fragmentos de algunas de las obras creadas por los músicos más ilustres recluidos en Theresienstadt

Gran parte de ella ha llegado a nosotros y es apreciada aún hoy, especialmente por los eruditos. Pero no cabe duda de que su composición más conocida es la ópera *El emperador de la Atlántida o El rechazo de la muerte*, obra que respira ecos de Weill, Hindemith y el expresionismo vienés y que es considerada como su testamento filosófico y musical. Este compositor nacido en el imperio austrohúngaro, discípulo de Arnold Schönberg y más tarde asistente de Zemlinsky en Praga, vería truncada su carrera como compositor a causa de la tragedia del holocausto.

El argumento es un grotesco retrato de un tirano (en el que muchos vieron una caricatura del dictador nazi) que fuerza a la humanidad a consentir una terrible masacre mientras la Muerte impide que los heridos fallezcan. El estreno previsto en el campo se prohibió, a pesar de que la producción estaba ya prácticamente en condiciones de subir a escena.

*El emperador de la Atlántida* fue escrita en Terezín en 1943. Fue ensayada allí mismo, en condiciones precarias y peligrosas, con la participación de algunos de los más destacados artistas europeos de la época, recluidos al igual que sus autores por ser judíos. El 16 de octubre de 1944 los autores y la mayoría de los intérpretes fueron enviados a Auschwitz.

Durante muchos años la partitura y el libreto habían sido dados por perdidos. Pero el compositor, antes de partir hacia Auschwitz, había confiado sus composiciones a su amigo, el Dr. Emil Utitz, fundador y director de la biblioteca y archivo de Terezín. Una vez liberado el gueto, Utitz confió sus obras al Dr. Hans G. Adler, amigo de Ullmann. En 1947, cuando Adler emigró a Inglaterra, llevó las partituras a Londres. Allí, treinta años después, el músico Kerry Woodward reconstruyó el material musical, y la ópera, bajo su dirección,

fue estrenada finalmente en Amsterdam, en 1975.

A partir de esa fecha *El emperador de Atlantis* recorre los escenarios del mundo. En 1978 fue presentada por vez primera en Israel. El pasado año se estrenó en el Teatro Real de



Madrid.

## 5.1 Una orquesta en el gueto

Es importante mencionar a aquellos músicos que se impusieron la tarea de distraer y entretener a sus oyentes con composiciones menos pretenciosas, entre ellos dos conjuntos de jazz: los Ghetto Swingers, dirigidos por el pianista Martin Roman (1913-1996) y el Jazz-Quintet-Weiss, encabezado por el afamado clarinetista y saxofonista Fritz Weiss (1919-1944).

Eric Vogel era un judío checoslovaco que tocaba la trompeta en un combo de 'dixieland'. Tenía una de las mayores colecciones de discos de jazz del país. En 1939, tras la invasión alemana, perdió su empleo de ingeniero y le pusieron una estrella amarilla en la solapa.

Cuando los nazis confiscaron los instrumentos musicales de los

judíos, mojó los pistones de su trompeta en ácido sulfúrico para impedir que nadie tocara marchas militares con ella. En 1942, fue trasladado al campo de concentración de Terezín. En los barracones conoció a varios músicos de jazz de Praga. Querían tocar pero no tenían instrumentos, hasta que descubrieron un maltrecho piano en un desván y consiguieron introducir unos cuantos metales de contrabando. Comenzaron a ensayar a escondidas, amortiguando el sonido para no ser oídos.

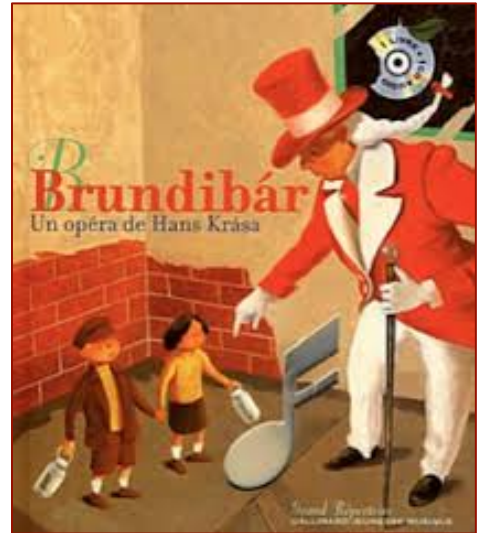
Ante la visita de la comisión de la Cruz Roja las autoridades de Terezín dieron permiso a Vogel para fundar una orquesta de jazz. Se bautizaron como los Ghetto Swingers: *“Éramos bastante buenos. Tocábamos con swing y sentimiento, siguiendo principalmente el estilo de Benny Goodman”* recuerda con cariño al clarinetista Fritz Weiss, sin lugar a dudas uno de los mejores músicos de jazz de la Europa de entreguerras. Tan pronto como la Cruz Roja abandonó el campo, los Ghetto Swingers fueron enviados a Auschwitz. Weiss fue gaseado nada más llegar.

En 1997 después de 50 años de silencio, el gran guitarrista Coco Schumann, publicó su autobiografía en la que cuenta que él fue uno de los componentes de los Ghetto Swingers y relata los pormenores de su estancia en Terezín y en Auschwitz.



## 5.2 El mito de Terezín

Siguiendo con la vida cultural del Ghetto es importante señalar que las actividades artísticas de Terezín no sólo servían como propaganda o como un fin en sí mismas. En las presentaciones de los músicos en hogares de ancianos y hospicios, en su adiestramiento de los artistas recién llegados y especialmente en el esfuerzo e ilusión puestos en *Brundibár*, ópera infantil de Hans Krassa en la que participaron activamente gran parte de los niños recluidos en Terezín y que llegó a representarse 55 veces, (imagen de la derecha), se pone en evidencia la solidaridad de los músicos con sus compañeros prisioneros y también la misión educativa, cultural y psicológica de la música de Terezín. La música se convirtió en un medio para conservar la identidad tanto de los músicos como de los oyentes. La música sirvió también para promover la supervivencia y daba la esperanza de un mundo mejor. En el campo, el interés por la música se evidenciaba por el hecho de que frecuentemente tenían que repetir actuaciones y debían entregar entradas. Precisamente por la situación extrema del campo y la posibilidad de morir, el interés por la música en Terezín subraya el contenido metafísico del arte.



Terezín no era un oasis de cultura judía a pesar de su diversidad musical. Aunque juntar instrumentos, partituras y papel u organizar ensayos y actuaciones era más fácil aquí que en otros campos (ya que componer música estaba oficialmente permitido) incluso en este "campo modelo" había limitaciones. Como sus compañeros prisioneros, los músicos pasaban hambre, corrían riesgo por los brotes de enfermedades y estaban amenazados por las deportaciones.

Algunos artistas fueron víctimas de la ilusión del "gueto modelo". El mundo que crearon a través del arte les dificultaba ser conscientes de su papel como instrumentos de propaganda. Un ejemplo fue el músico de jazz Eric Vogel<sup>8</sup>: “Nosotros, los músicos, no pensamos que nuestros opresores nos veían

---

<sup>8</sup> <http://holocaustmusic.ort.org/es/places/theresienstadt/>

sólo como herramientas en sus manos. Estábamos obsesionados con la música y estábamos felices de poder tocar nuestro amado jazz. Nos contentábamos con este mundo de ensueño que los alemanes estaban produciendo para su propaganda”.

El historiador y superviviente de Terezín Miroslav Kárný, afirmaba que *“la gran vida musical y cultural afectaba la vida interna del campo sólo mínima y temporalmente. Junto con su tarea política y propagandística, Terezín también sirvió como punto de recolección en el que unas 33.500 personas murieron de hambre, de enfermedad y de agotamiento psíquico y corporal. Sirvió también como una parada temporal en el camino hacia los campos de la muerte, principalmente a Auschwitz-Birkenau, donde alrededor de 84.000 hombres, mujeres y niños fueron asesinados después de ser arrastrados desde Terezín”*.

Según el historiador Wolfgang Benz, se creó un "mito de Terezín" a través de los muchos conciertos conmemorativos e interpretaciones de la "Música de Terezín". Este mito lleva consigo el enorme peligro de "idealizar el lugar histórico" y las terribles condiciones de vida del campo. Por esta razón, es importante tener en cuenta que en comparación con otros campos de concentración Terezín, precisamente por su especial función e historia, poseía condiciones más favorables para la producción cultural.

Una unidad de cien personas de la policía del protectorado funcionaba como guardia externa. En contraste con los miembros de las SS, la mayoría de los policías checos se comportaban respetuosamente con los prisioneros. A veces incluso había contacto con Praga, que también llegó a incluir el intercambio de partituras musicales, por ejemplo. Las actividades internas del campo eran supervisadas por la "policía del gueto", que estaba conformada por los reclusos. Por esta razón, las SS no estaban muy bien representadas dentro del campo. Como resultado, la libertad para componer música era mucho mayor allí que en la mayoría de los campos, y recurrir a la ilegalidad casi no era necesario. Sin embargo, esto no significa que siempre pudieran tocar música sin coacción o limitación externa.

Pese a la actividad cultural que tenía lugar no hay que olvidar que la vida en Terezín, como en otros centros de internamiento nazi, se caracterizó por las condiciones de vida totalmente inhumanas: el hambre, las epidemias, las enfermedades y la muerte eran omnipresentes. Las condiciones médicas e higiénicas eran absolutamente inadecuadas, y las viviendas estaban atestadas de gente. La ansiedad reinaba en el ambiente y el destino inminente de los



prisioneros seguía siendo totalmente incierto. En Terezín, de un total de 141.000 reclusos sólo 23.000 vivieron para ver el final de la guerra.

## ***6. Valoración personal***

Después de hacer este trabajo estoy aun más convencido del poder liberador de la música. Creo que lo que impulsó a tantos músicos a seguir creando e interpretando en circunstancias terribles no fue otra cosa que el amor por la vida y la pasión por la música que a fin de cuentas era lo que mantenía su dignidad y su humanidad intactas. Es verdad que fueron utilizados con fines propagandísticos pero lo verdaderamente importante fue que mantuvieron una cierta “normalidad” en las vidas de miles de niños y reclusos que encontraron en la música una vía de escape a tanto horror. Fueron capaces de crear en medio de tanta destrucción. Por otro lado es interesante ver cómo la música puede llegar a convertirse en aliada o enemiga de distintos movimientos sociales y políticos. Su poder para unir a personas de muy distintas procedencias tanto sociales como políticas o religiosas ha sido y es aún hoy considerada un peligro para muchas dictaduras (Argentina 1976, España durante el franquismo, por nombrar dos ejemplos). A día de hoy la música sigue siendo perseguida y prohibida en determinados países. Un ejemplo muy actual son los *Songhoy blues* un grupo procedente del norte de Malí que tuvo que huir de su país ya que una “sharia” prohibió terminantemente tocar o escuchar música. Este grupo es uno de los protagonistas del documental *They will have to kill us first*.

Me gustaría terminar esta valoración con las palabras de Garba, guitarrista de este grupo: “No es posible la vida sin la música. Otras cosas sabemos de dónde vienen, pero es imposible remontarse al origen de la música. El hombre y la música tienen que estar juntos”.

## ***7. Bibliografía***

- “Los prisioneros del paraíso” Xavier Güell. Editorial Galaxia Gutenberg, 2017
- Fragmentos de la película “El Führer regala una ciudad a los judíos” <https://youtu.be/P9V6d2Y1WjE?si=0eNGsniVRsWlhihf>
- [holocaustmusic.ort.org/es/places/theresienstadt/](http://holocaustmusic.ort.org/es/places/theresienstadt/)
- Película “Swing kids”, director: Thomas Carter / Productora: Buena Vista /1993
- [www.senalmemoria.co/articulos/las-victimas-musicales-del-nazismo](http://www.senalmemoria.co/articulos/las-victimas-musicales-del-nazismo)
- [www.jewishbookcouncil.org/book/the-ghetto-swing](http://www.jewishbookcouncil.org/book/the-ghetto-swing)
- [www.abc.es/cultura/20150818/abci-campo-nazi-cruz-roja-201508122201.html](http://www.abc.es/cultura/20150818/abci-campo-nazi-cruz-roja-201508122201.html)
- Huffpost “The Ghetto Swinger: The Incredible Story of Jazz Star Coco Schumann Who Played in Auschwitz For His Life” by Michaela Haas 01/12/2016
- [miguelbronfman.homestead.com/ALEMANIANAZI.html](http://miguelbronfman.homestead.com/ALEMANIANAZI.html)