



Universidad de Valladolid



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN INVESTIGACIÓN TRANSDISCIPLINAR EN
EDUCACIÓN**

TESIS DOCTORAL:

La Música en Auschwitz; El Sonido del Holocausto

Presentada por **Rocío González Cabello** para optar al grado de doctora por la Universidad de
Valladolid.

Dirigida por:

Dr. Juan Carlos Manrique Arribas

Dra. Inés María Monreal Guerrero

2023

DEDICATORIA

A todas las víctimas; hombres, mujeres y niños, con mi más sincero respeto.

A mi Madre y Hermanos.

Agradecimientos

Al finalizar un proyecto de investigación, se hace balance del apoyo de los seres queridos y personas que han contribuido en el estudio. Escribo estas palabras con un nudo en la garganta, mientras recuerdo cada uno de los momentos por los que he pasado estos últimos años y que se mantendrán en mi memoria para siempre. En mi mente no falta ninguna de las personas que quizás en este instante, estén leyendo las líneas que escribo en el último proceso antes de dar por concluido este trabajo.

En el ámbito profesional, me siento muy afortunada de haber contado con unos directores como Inés y Juan Carlos, que se han implicado diariamente con sus enseñanzas, correcciones, explicaciones y paciencia en este proyecto. Más allá de mi admiración hacia vosotros, está el agradecimiento por vuestra empatía, cariño y respeto mostrado en este largo recorrido, tanto conmigo, como con la temática tratada. Gracias por vuestra ayuda y apoyo en este duro camino. Gracias por creer en mí y por darme el impulso y conocimiento para desarrollar esta tesis.

Gracias a Dña. Katarina Gurska, por apostar por la cultura y la música. Los mejores años de mi aprendizaje, estudio y formación, vienen de la mano de la institución y fundación que llevan su nombre. Una dedicación profesional y personal mostrada constantemente, que ha dejado una importante huella en mí.

No quiero olvidarme de Carlos Duque, director de mi trabajo fin de máster, que me ayudó en todo el proceso y me animó a seguir con el proyecto de investigación, dando fruto al desarrollo de esta tesis.

A las instituciones como Centro Sefarad Israel, museos y archivos de los distintos campos, Mauthausen, Auschwitz, Terezín, etc., y los profesionales que me han facilitado el acceso a ellos, en especial al Doctor Jacek Lachendro, quien me ha acompañado durante todos estos años, un

ejemplo de profesionalidad, esfuerzo y cariño con la labor que desempeña dentro de los archivos de Auschwitz.

No considero determinante escribir los nombres de cada una de las personas que habéis estado presentes. Vosotros sabéis quiénes sois. Los que me han apoyado a diario, los que me han dado ánimos y los que han comprendido que “no podía” porque estaba haciendo la tesis. Todos los que han estado con un simple mensaje o con una muestra de cariño que, en estas circunstancias, se valoran como una vida entera.

A los que no habéis querido estar, también gracias, porque me habéis hecho el camino más sencillo para seguir aprendiendo que la vida te pone y te quita a las personas en el momento indicado.

En este camino, encontré a un compañero de vida que me ha apoyado y valorado en este difícil recorrido. Gracias por estar y sostenerme. Por todos los momentos que nos quedan por vivir.

A las personas que han dejado de estar conmigo físicamente, pero que han estado presentes y lo estarán toda mi vida; Gloria, Maricarmen, Rafa y Buenaventura, porque me habéis cuidado, enseñado y dado el mejor de los regalos, la oportunidad de conoceros y aprender de vosotros.

En las siguientes líneas quiero dar protagonismo a una de las personas que más lo merece. Ella, María Coloma, “calabacita”, por haberme motivado, inspirado, por haber peleado hasta el final de sus días, demostrando la valentía, alegría, fuerza y constancia que te caracterizaban. Me acompañas desde el cielo, donde sé que nos cuidas a todos.

El ejemplo más grande de lucha, amor y superación están en mi madre, soy gracias a ti. Gracias por animarme a seguir, por no desistir en mi formación, en mi carrera profesional y por ser mi guía en todos los aspectos de mi vida. No hay suficientes palabras para dedicarte.

Querida familia, esto es vuestro. Mi sustento en esta vida, mi madre y tres hermanos. Las personas que día a día están y estarán en mi vida. Os admiro y quiero con todo mi corazón. A mis tres alegrías, mis sobrinos Alberto, Miguel y Jaime. A mi padre, porque el perdón no cambia el pasado, pero amplía el futuro. Gracias por haber querido estar en este difícil proceso.

No me olvido de mis compañeros fieles e incondicionales, Woody y Sia.

Para finalizar, quiero mencionar que cuando comencé esta investigación jamás imaginé la implicación emocional que llegaría a alcanzar en mí. Mediante todas las personas que han compartido conmigo sus vivencias, las de sus familiares, he podido conocer la diferencia entre leer las historias relacionadas con el Holocausto y asomarme a comprender cómo fue vivirlo en primera persona. Vuestros nombres se redujeron a números, os quitaron la voz, os arrebataron a vuestros seres queridos, sueños e ilusiones. Quisieron olvidaros, pero tenéis una voz y un recuerdo. Un periodo de la historia que vivirá para siempre en vuestra memoria. Gracias por ayudarme a realizar esta investigación, me habéis enseñado a luchar por la justicia. Ojalá la música algún día llegue a salvar vidas y por qué no, nos salve de este loco mundo donde vivimos.

Gracias por hacerme testigo de vuestras vidas.

Índice De Tablas

Tabla 1: Objetivos de la entrevista	p.38
Tabla 2: Guion de preguntas para la entrevista	p.39
Tabla 3: Estructura Bloque 2 de preguntas entrevista	p.41
Tabla 4: Bloque de preguntas 3. Después de la guerra	p.43
Tabla 5: Resumen de los informantes	p.47
Tabla 6: Núcleo 1. La infancia del superviviente de la Segunda Guerra Mundial	p.61
Tabla 7: Núcleo 2. Años previos a la guerra	p.62
Tabla 8: Núcleo 3. Guetos y campos de concentración y exterminio	p.64
Tabla 9: Núcleo 4. Vida y vida musical	p.65
Tabla 10: La orquesta del Tercer Reich	p.112
Tabla 11: Deportación de judíos distintas nacionalidades a Auschwitz	p.137
Tabla 12: Víctimas de Auschwitz	p.138
Tabla 13: Sectores Auschwitz- Birkenau	p.143
Tabla 14: Categorización y simbología de los prisioneros	p.155
Tabla 15: Simbologías uniformes	p.156
Tabla 16: Información acerca de los informantes supervivientes y no supervivientes en el campo de concentración y exterminio	p.262

Índice De Figuras

Figura 1. Fundamentos de la construcción biográfica	p.27
Figura 2. Distinción entre músico y no músico en el periodo de objeto de estudio	p.42
Figura 3. Núcleos de Análisis de datos	p.59
Figura 4. Relación política y propaganda	p.106
Figura 5. Latas de Zyklon B	p.135
Figura 6. Entrada principal al campo de Auschwitz I	p.140
Figura 7. Alambradas pertenecientes al campo principal Auschwitz I	p.141
Figura 8. Bloque 24	p.142
Figura 9. Los uniformes en Auschwitz	p.148
Figura 10. Uniformes en otros campos	p.149
Figura 11. Simbología e identificación de los prisioneros	p.154
Figura 12. Tortura con música	p.172
Figura 13. Explanada de los conciertos de la orquesta en la actualidad	p.173
Figura 14. Formación llegada al campo	p.178
Figura 15. Formación para la salida	p.179
Figura 16. Documento policial de Fredy Hirsch	p.202
Figura 17. Diario personal superviviente	p.208
Figura 18. Documentación del superviviente	p.209
Figura 19. Fotografía informal del ejército al que pertenecía el superviviente	p.212
Figura 20. Documento de acreditación Armia Krajowa	p.213
Figura 21. Medalla concedida por las acciones en defensa de la invasión nazi	p.213
Figura 22. Poesía escrita por el superviviente en el campo	p.214

Figura 23. Registros campo de Murnau	p.215
Figura 24. Fragmento de partitura escrita por el superviviente	p.215
Figura 25. Vista aérea del campo de Plaszow	p.229
Figura 26. Imagen de una de las canteras de Plaszow	p.230
Figura 27. Campo de Plaszow en la actualidad	p.231
Figura 28. Celda del cuartel General de la Gestapo	p.236
Figura 29. Escritos grabados en la pared de la celda	p.236
Figura 30. Fotografía de la llegada de los transportes a Auschwitz-Birkenau	p.240
Figura 31. Vagón de tren expuesto en Auschwitz-Birkenau	p.241
Figura 32. Jardín de niños en Terezín	p.242
Figura 33. Jardín de niños en la actualidad	p.243
Figura 34. Mapa de Terezín en la actualidad	p.244
Figura 35. Hacinamiento en los barracones	p.245
Figura 36. Dibujo de la formación y los castigos en Auschwitz	p.246
Figura 37. Calabozos de Terezín	p.247
Figura 38. Formación en Terezín	p.247
Figura 39. La escalera de la muerte	p.248
Figura 40. La escalera de la muerte en la actualidad	p.249
Figura 41. Fotografía de registro de prisioneros	p.251
Figura 42. Fotografía identificación prisionero de Auschwitz	p.251
Figura 43. Fotografías de los tatuajes en los brazos de los supervivientes	p.252
Figura 44. El brazo de uno de nuestro supervivientes	p.253
Figura 45. Los zuecos	p.254

Figura 46. Barracones de mujeres de Birkenau	p.256
Figura 47. Identificación informante 6	p.265
Figura 48. Barracón 16ª Auschwitz Birkenau	p.274
Figura 49. Mural dentro del bloque 16a Birkenau	p.274
Figura 50. Dibujo Terezín 1	p.277
Figura 51. Dibujo Terezín 2	p.277
Figura 52. Mural de dibujos encontrados dentro de Terezín	p.278
Figura 53. Poesía de un niño en Terezín	p.279
Figura 54. Dibujos sobre música encontrados en Terezín	p.280
Figura 55. Violín encontrado en Terezín	p.281
Figura 56. Carteles de los conciertos	p.282
Figura 57. Carteles recitales	p.283
Figura 58. Representación de Burndibár en Terezín	p.284
Figura 59. Representación Brundibár en Terezín para el film propagandístico	p.285
Figura 60. Actuación de la banda “jazz band” en el gueto	p.287
Figura 61. Quinteto de Jazz Terezín	p.288
Figura 62. Superviviente de Terezín y Auschwitz Heinz Jakob Schumann, C. Schumann	p.289
Figura 63. Karel Ančerl dirigiendo la orquesta de Terezín	p.290
Figura 64. Las cucharas del superviviente	p.297
Figura 65. El superviviente tocando el teclado	p.298
Figura 66. La batería del superviviente	p.298
Figura 67. Banda militar	p.301

Figura 68. Cartas y sellos originales	p.302
Figura 69. Objeto personal	p.302
Figura 70. Patio y muro de ejecuciones en la actualidad	p.305
Figura 71. Superviviente tocando su trompeta	p.306
Figura 72. Partituras dentro del diario	p.311
Figura 73. El piano del superviviente	p.315
Figura 74. Sala de recuerdos del superviviente	p.316
Figura 75. Fredy Hirsch	p.321
Figura 76. Cartel sobre Brundibár	p.324
Figura 77. Lugar donde el informante narra que escuchaba a la orquesta	p.327
Figura 78. Letra del compositor	p.338
Figura 79. Zona de los barracones “Magdeburg”	p.339
Figura 80. Sala de Teatro en Terezín	p.340
Figura 81. Dibujo de un concierto en los barracones de Magdeburg	p.340
Figura 82. Instrumentación de este fragmento de la ópera	p.341
Figura 83. Allegro moderato a la marcia	p.342
Figura 84. Letra de Brundibár	p.343
Figura 85. Grabación documental propagandístico en Terezín	p.344
Figura 86. Estreno de Brundibár en Terezín	p.345
Figura 87. Fotografía desde la sala de ensayo	p.348
Figura 88. Fotografía de la puerta del campo principal Auschwitz I	p.348
Figura 89. Fotografía de archivo puerta principal	p.349
Figura 90. Ej.1. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch”	p.352

Figura 91. Ej.2. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch”	p.352
Figura 92. Ej.3. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Percusión	p.352
Figura 93. Ej.4. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Violín I	p.353
Figura 94. Ej.5. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Flauta I	p.353
Figura 95. Ej.6. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Percusión	p.353
Figura 96. Ej.7. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Flauta I	p.354
Figura 97. Ej.8. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Violín I y II	p.354
Figura 98. Ej.9. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Tuba	p.355
Figura 99. Ej.10. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Cello	p.355
Figura 100. Ej.11. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Clarinete	p.355
Figura 101. Ej.12. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Trombón I y III	p.355
Figura 102. Ej.13. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Violín	p.356
Figura 103. Retrato de H. Kròl tocando el violín	p.357
Figura 104. La orquesta de Auschwitz I, año 1941, fotografía realizada por las SS	p.358
Figura 105. Instrumentos de la orquesta, violín y clarinete	p.358
Figura 106. Bloque 24, Auschwitz I	p.359
Figura 107. Fotografía de Alma Rosé antes de Auschwitz	p.363
Figura 108. Barracón de las mujeres de la orquesta de Birkenau	p.364
Figura 109. La tortura de Hans Bonarewitz a través de la música	p.370
Figura 110. Estandarte de la orquesta de Mauthausen	p.372
Figura 111. Violín de la orquesta de Mauthausen	p.373
Figura 112. Ej1. Marcha de Gusen Appell Marsz- Foxtrott	p.374
Figura 113. Ej 2. Marcha de Gusen Appell Marsz- Foxtrott	p.375

Figura 114. Ej 3. Marcha de Gusen Appell Marsz- Foxtrott

p.375

Figura 115. Ej 4. Marcha de Gusen Appell Marsz- Foxtrott

p.376

Índice de la Tesis

Introducción.....	19
1. Introducción y Justificación de la Tesis Doctoral	19
2. Objetivos.....	20
3. Planteamiento Metodológico	24
3.1 Construcción de las Entrevistas.....	36
3.2 Los Informantes.....	44
3.3 Realización de las Entrevistas	49
4. El Análisis de los Datos.....	57
5. Fiabilidad y Validez	66
5.1 Fiabilidad Externa	66
5.2 Fiabilidad Interna.....	67
6. Validez.....	68
6.1 Validez Interna	68
6.2 Validez Externa	70
7. Triangulación.....	71
Capítulo 1 Contextualización Histórica.....	73
1.1 Introducción y Antecedentes	73
1.1.2 Ascenso de Hitler al Poder	77

1.1.3 Política Persecutoria.	83
1.2 Holocausto, Shoah.....	97
1.2.1 El porqué del Holocausto	97
1.2.2 Persecución y Asesinato, las Víctimas	99
1.3 Política y Control, La Propaganda Nazi	102
1.4 Arte y Música como Instrumento de Política y Propaganda durante el Tercer Reich.....	104
1.5 Los Guetos.....	115
1.5.1 Introducción.....	115
1.5.2 Establecimiento y Tipología de los Guetos	118
1.6 Vida y Música en el Gueto de Varsovia	121
1.7 El Gueto de Terezín.....	124
1.7.1 El Arte, la Cultura y la Música en Terezín	126
1.8 Liquidación de los Guetos, Deportación a Campos de Concentración y Exterminio	131
Capítulo 2 La Música en Auschwitz	133
2.1 Auschwitz, Introducción.....	133
2.1.1 Campos Principales, Organización y Características	139
2.1.2 La Vida en el Campo	148
2.1.3 Características y Origen de los Prisioneros	151
2.1.4 Categorías y Simbología de los Prisioneros	154

2.1.5 Jerarquía Dentro del Campo	157
2.2 Origen de la Orquesta de Auschwitz I.....	160
2.2.1 Contextualización y Creación de la Orquesta Auschwitz I.....	160
2.2.2 Componentes de la Orquesta	164
2.2.3 Características, Organización y Labores de las Orquestas	167
Capítulo 3. La Música en Birkenau y Monowitz	175
3.1 La Orquesta de Hombres de Birkenau.....	176
3.1.1 Componentes de la Orquesta	181
3.1.2 Características, Organización y Trabajo de la Orquesta de Hombres de Birkenau..	184
3.2 La Orquesta de Mujeres de Birkenau	186
3.3 La Orquesta de Monowitz	190
Capítulo 4 Análisis y Discusión de los Datos	193
4.1 Introducción.....	193
4.1.2 La Vida de los Supervivientes Antes de la Guerra.....	200
4.1.3 La Familia, la Infancia y las Condiciones de Vida.....	200
4.1.4 La Relación con la Música	216
4.1.5 La Vida Cambia, También la Visión de los Niños	223
4.2 Persecución, Captura y Traslado a Guetos y Campos de concentración.....	226
4.3 ¿Qué Hacíamos Allí? La Descripción del Horror	241

4.4 La Supervivencia de los No Músicos	262
4.5 Todos Recuerdan Música	320
4.6 Los Valores y el Sentido de la Educación	330
Capítulo 5: Las Partituras y Documentos Encontrados	334
5.1 Análisis de Brundibár en Terezín	337
5.2. La Marcha de Auschwitz.....	347
5.3 Música en Mauthausen	365
Capítulo 6. Conclusiones del Estudio.....	377
6.1 Conclusiones en Base a los Objetivos Específicos.....	378
6.1.2 Lo Que Nos Cuentan los Supervivientes.....	381
6.2 La Infancia de los Supervivientes y los Años Previos a la Segunda Guerra Mundial	382
6.2.1 Los Guetos y Campos de Concentración y Exterminio.....	384
6.3 La Jerarquía de los Prisioneros	385
6.4 Vida, Música y Supervivencia.....	386
6.5 ¿Qué nos Muestran los Informantes Sobre la Vida en Terezín?	387
6.6 La Vida Musical en un Campo de Exterminio	389
6.6.1 ¿Qué Significó la Música?.....	391
6.6.2 ¿Qué Nos Dicen las Partituras?	393
6.7 Alcance y Limitaciones en el Estudio	394

6.8 Contribuciones del Estudio y Futuros Desarrollos	396
Fuentes y Referencias Bibliográficas	401
Documentos de Archivo	401
Referencias Bibliográficas.....	405
Anexos.....	437

Introducción

1. Introducción y Justificación de la Tesis Doctoral

El Tercer Reich hace referencia al periodo de dominación nazi sufrido en Europa desde el 30 de enero de 1933, con la designación de Hitler como Canciller, hasta el 8 de mayo de 1945, fecha en que los aliados consiguieron la rendición de la Alemania nazi en la Segunda Guerra Mundial. Un régimen en el que los nazis se hicieron con el control absoluto de la economía, la cultura, la ley, la religión, etc. Una sociedad marcada por el adoctrinamiento, el terror y el abuso absoluto de poder y supremacía, llevado al extremo con la creación de los campos de concentración y exterminio. Es en este contexto donde la presente investigación se sitúa, inquiriendo en el papel de la propaganda, la manipulación y su desarrollo, a través de la música. En el presente trabajo se ha pretendido profundizar en el conocimiento del papel que desempeñó la música durante la Segunda Guerra Mundial en los países ocupados por la Alemania nazi. Hemos procurado partir de un punto que ha permitido establecer un estudio que abarca el periodo comprendido entre 1933 y 1945. La originalidad de la temática no se ha reflejado en el inicio de la presente investigación, puesto que se han hecho numerosos estudios sobre la Segunda Guerra Mundial y el uso de la música como método propagandístico. Sin embargo, poco se ha profundizado en la investigación cronológica de la música, su uso, organización, utilidad estratégica y política, llegando esta investigación hasta desembocar en su utilidad dentro de los guetos, campos de concentración y campos de exterminio. El aporte complementario es el punto de vista de un músico profesional, combinado con las historias de los testigos directos, que han sido parte de la investigación, para proceder a descubrir la relación que tuvo la música, como medio de salvación y supervivencia. La acotación del contenido de la investigación dentro de los guetos de Cracovia, Varsovia, Terezín, el campo de concentración de Mauthausen y el campo exterminio de Auschwitz-Birkenau en

Polonia ha permitido una profundización y un trabajo motivador para afrontar los años que ocupa el presente estudio, así como una visión novedosa (sobre todo en lengua castellana) del papel de la música dentro de uno de los peores periodos conocidos en la historia, la Segunda Guerra Mundial. Consideramos que el estudio puede llegar a clarificar una realidad poco conocida, basada en la relación música y prisioneros, pretendiendo demostrar el papel que desarrolló ésta en el contexto situado durante la ocupación Nazi y la Segunda Guerra Mundial, en el que ser músico podía suponer una oportunidad de vida. Para hacer un acotado resumen, nos referimos a esta tesis como un recorrido cronológico e histórico, guiado por la función que desempeñó la música dentro del periodo comprendido entre los años 1933, coincidiendo con el ascenso de Adolf Hitler al poder, y el fin de la guerra en el año 1945. La presente investigación recoge información sensible mediante la realización de un análisis biográfico, documental y testimonial de las historias de vida de los supervivientes y familiares de estos. Se plantea la música como un instrumento imprescindible para el mecanismo propagandístico del régimen nacionalsocialista y también como un medio de supervivencia y de vida para muchos prisioneros que fueron hacinados en guetos y campos de concentración y exterminio.

2. Objetivos

Los objetivos de la presente tesis doctoral se han planteado tras el análisis previo de la literatura científica existente, haciendo un recorrido por la temática de la Segunda Guerra Mundial, desde un punto de vista historiográfico, cultural, social, propagandístico y musical. Como primeras deducciones tras ese primer acercamiento a los estudios más específicos, cercanos a la temática de este estudio, concluimos en acotar unos puntos principales que serían planteados como objetivos. La amplitud y extensión existente de fuentes documentales escritas relacionadas con la Segunda Guerra Mundial hacía imposible el estudio de todas y cada una de ellas. El acotamiento ha sido el

primer paso. Centrándonos en Europa, para ajustar nuestro objeto de estudio, se han escogido a los principales escritores e investigadores de prestigio, tales como Ambrose (2001), Beevor (2012), Bloch (1999), Bloch (2006), Childers (2017), Keegan (2016), que basan su investigación en la historia bélica y a escritores que han proporcionado la investigación de los lugares que han sido claves en la presente investigación: Polonia, República Checa, como Beer et al. (2014), Cywinski et al. (2015), Fackler (2017), Garlinski (1985), Gilbert (2010), Lennon & Smith (2004), Kochanski (2012), Kobiałka et al. (2015), Frankl (2003), Lachendro (2015), Świebocka et al. (2010). Este mismo trabajo ha sido esencial en la relación con las fuentes orales, ya que encontramos gran información del periodo mencionado, aunque cabe mencionar que la mayoría de las referencias encontradas se centra en las historias acerca de cómo era la vida cotidiana, el desarrollo de la vida y la supervivencia ante los años de guerra vividos, tanto en las ciudades ocupadas, como en la vida dentro de los campos de concentración. Recalamos también cómo en función del país y el campo de concentración, la percepción y relación con la cultura, la propaganda y, sobre todo, la música cambia de forma notoria. Por ello, se han recopilado fuentes científicas narrativas para centrar el periodo citado y hacer el estudio cronológico del mismo, teniendo como objetivo la obtención de historias que nos pudieran aclarar el papel que desarrolló la música durante la Segunda Guerra Mundial.

Tras este análisis, nuestro objetivo principal era cotejarlo con fuentes orales que aportasen las bases testimoniales necesarias para el desarrollo de la investigación con fines educativos y sociales, basadas en las evidencias obtenidas. Como herramienta principal de obtención de datos, se ha utilizado la entrevista. Se han llevado a cabo un conjunto de ellas, que han sido divididas en categorías:

a) entrevistas a personas encargadas de las instituciones más importantes relacionadas con el Holocausto b) entrevistas a testigos directos de lo ocurrido entre los años 1933 y 1945 y c) descendientes de las personas que vivieron los años mencionados. Se ha dotado de un peso importante a las 13 entrevistas que se han considerado la base de la investigación. En ocho de ellas se han tenido como protagonistas a supervivientes del Holocausto, cuatro a descendientes de ellos y una a un investigador y director de cine que ha basado su principal documental en la temática de una de las figuras más significativas, en el campo de Terezín, Fredy Hirsch, del cual ampliaremos la información en los capítulos 1, 4 y 5 de la presente investigación.

Por tanto, el objetivo principal de la tesis es conocer el papel de la música durante los años mencionados y descubrir si gracias a la música se salvaron vidas, así como la repercusión en los protagonistas en su día a día durante los años principales de la guerra y su desarrollo tras el fin de esta. La intención principal es dotar a la investigación de un sentido social y educativo, basándonos en el estudio de la música y su funcionalidad como un instrumento necesario y atractivo, considerado como un lenguaje universal para llevar a cabo la trasmisión de esta investigación. La resolución de este objetivo se centra en entender, desarrollar y explicar la unión entre la música, la guerra y el nazismo, así como su evolución y funcionamiento para comprender cómo fue el proceso de supervivencia, la forma de vida y salvación de aquellos que padecieron los campos de concentración y exterminio. Tal como habla Bejarano (2016) los proyectos de investigación pueden frustrarse debido a la falta de unos objetivos definidos. Es así cómo se presentan los siguientes objetivos específicos, siendo estos el eje central de la investigación:

a) Conocer las características generales del régimen nazi, desde 1933, a través de los hechos más relevantes que marcaron las etapas que desembocaron en la creación de los campos de concentración y exterminio.

b) Contextualizar el estudio dentro del periodo histórico al que corresponde, acercándonos al estudio de los ideales nazis y cómo estos se extendieron y desarrollaron a través de la música, siendo esta parte del programa político del régimen.

c) Identificar si la música contribuyó a difundir el modelo político y propagandístico en los primeros años de la Alemania Nazi.

d) Analizar las características, condiciones sociales, religiosas y profesionales de los músicos en este periodo, intentando ver las diferencias entre los músicos judíos, extranjeros y músicos arios, para poder identificar las diferentes vertientes musicales según su origen, etnia, procedencia, etc.

e) Descubrir el papel propagandístico asociado a la música y los músicos que formaron parte de los años previos a la creación de los guetos y posteriormente en éstos y en los campos de exterminio para conocer el significado de ser músico durante el Holocausto.

f) Establecer la relación entre el músico, la composición, la intención política e ideológica nazi, mediante las partituras encontradas en guetos, campos y el campo de exterminio de Auschwitz. También identificar la música como medio de resistencia y rebelión.

h) Descubrir el rol y la función de la música y su influencia entre la población dentro de los guetos, campos de trabajo, campos de concentración y el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau.

La investigación procura realizar los objetivos mencionados, mediante el uso de una metodología biográfico-narrativa completada con una triangulación metodológica de los datos recogidos en las historias de vida, complementada también con otras fuentes documentales tales como diversas referencias escritas, históricas, orales e iconográficas.

3. Planteamiento Metodológico

La guía de nuestro estudio ha sido planteada siguiendo los fundamentos centrados en el método biográfico narrativo, en los que se han explorado las bases relacionadas con el apoyo epistemológico, metodológico y ético, haciendo de este procedimiento un proceso más amplio que el método cualitativo de recogida de datos. Por tanto, se muestra el proceso seguido en la resolución de los objetivos y se analizan las lecturas que nos ha llevado a entender el desarrollo de la construcción biográfico-narrativa. Tal como señala Landín & Sánchez (2019), durante los años 1919 y 1940, en la Escuela de Chicago se dieron a conocer importantes estudios de métodos cualitativos que usaban las historias de vida, la observación de los informantes y los documentos personales de estos, para conocer la situación social y centrar el estudio, observando así los problemas de migración, violencia y diversas situaciones sociales. La narrativa permite crear una forma distinta de adquirir el conocimiento.

La razón principal para el uso de la narrativa en la investigación educativa es que los seres humanos somos organismos contadores de historias, organismos que, individual y socialmente, vivimos vidas relatadas. El estudio de la narrativa, por lo tanto, es el estudio de la forma en que los seres humanos experimentamos al mundo. (Connelly & Clandinin 1995, p. 11)

Otros autores como Bolívar (2012), Moraña (2016), Ricoeur (2013), Sampieri (2018), mencionan que la investigación biográfico-narrativa permite que la narración de las vivencias nos acerca a conocer el contexto y los tiempos en los que se estructura el tiempo, segmentando los acontecimientos que, debido a ese proceso progresivo, se dotan de sentido y significado. Para Ricoeur (2013), “es el relato, la trama narrativa, el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal inherente a la ontología del ser en el mundo” (pp. 25-26). Bolívar & Segovia

(2006) mencionan que, en la investigación cualitativa, el enfoque biográfico-narrativo tiene una autenticidad propia, ya que suma los valores de la recolección y análisis de datos, además de dotarla de una formación de construcción del conocimiento en la investigación educativa y social, haciendo de ello una relación entre las diversas áreas sociales como la teoría lingüística, la psicología, las historias de vida y la antropología narrativa. Desde la perspectiva de las investigaciones de Bolívar & Segovia (2006), entendemos que la investigación biográfica, especialmente la narrativa, permite que se desarrollen perfiles que enlazan estrategias cualitativas de investigación, relacionados con los personajes reales de la vida cotidiana. Es así como el citado método de investigación ofrece un marco conceptual y metodológico para examinar los aspectos esenciales del desarrollo humano y sentar sus líneas personales y expectativas de desarrollo. Tal y como observábamos en la presentación de nuestra investigación, nos centramos en el estudio histórico de los años de guerra; es por ello por lo que se ha tomado la decisión consciente de situarnos en una posición que establezca una construcción de estructuras de conocimiento y aprendizaje, alejándonos de la dirección empírica personal, buscando el aporte humano que tuvo relación con el periodo histórico vivido. Por esta razón, tomamos como ejemplo a Connelly & Clandinin (1998), que planteaban el método narrativo a partir de los siguientes elementos: con un enfoque en la experiencia, el tiempo, el conocimiento personal, y la reflexión.

Este estudio se plantea como una investigación con un enfoque dentro del construccionismo social Gutiérrez (2006), Ibáñez (2003), Puerto & Gutiérrez (2006), que conlleva plantearse la subjetividad relacionada con la metodología seleccionada, ya que consideramos esencial entender de qué forma vivían los informantes dentro del marco de nuestra investigación. Para ello, era indispensable estar relacionado con los intereses personales de cada uno, observar el periodo a través de su mirada, de sus vivencias, convivir con los documentos y los lugares objeto

de estudio, tocar sus partituras e instrumento; entendiendo sus miedos, sus aspiraciones por aquel entonces y en la actualidad (Stake, 1994).

El hecho de conocer a algunos de los informantes otorga la posibilidad de establecer un contacto cercano, pudiendo llevar a cabo una relación estable de confianza, que se ha considerado esencial para crear un relato lo más fiable y explícito posible. Las dinámicas establecidas de trabajo conjunto a la confianza mutua entre la investigadora y las fuentes primarias favorecen, como menciona Bolívar (2012), una construcción conjunta de semejanzas entre ellos. Pese a esta teoría, consideramos desde un prisma particular, que se podría llegar a entender la situación vivida por los informantes, pero excluimos en todo momento el concepto de tener una relación de excesiva confianza y tener la simple idea de asemejarnos a las situaciones vividas en la Segunda Guerra Mundial. Es decir, pretendíamos ser empáticos, pero sin dejarnos llevar por los sentimientos que florecen en los relatos de tal calibre. Por ello, en todo momento nos alejamos para el desarrollo de esta investigación de cualquier suposición, evitando presuponer lo que nosotros considerábamos hechos reales, desechando cualquier información que considerábamos entender, evitando con ello prejuicios, consideraciones, representaciones colectivas, estigmas, etc. (Berteaux, 2005). Por tanto, cada informante consideraría narrar su historia desde el punto de vista vivido relacionándolo con su cultura, origen, religión, clase social, procedencia, creencias y prácticas.

Figura 1*Fundamentos de la Construcción Biográfica*

Nota. Elaboración propia.

Un punto importante en el que detenernos es precisamente el de la memoria y la subjetividad. Partir de un trabajo con un enfoque narrativo, conlleva asumir que los relatos de los informantes mostrarán una parte de la totalidad del relato colectivo, situada en un espacio y tiempo determinado, con un condicionante importante que es la edad de cada sujeto, puesto que hablamos de edades comprendidas entre los 80 y 100 años. Como cita Ferrarotti (1981), “el individuo resume, sintetiza la vida social, de tal manera que la vive como experiencia; de esta forma considera la subjetividad como elemento de conocimiento” (p. 21).

Ferrarotti (1981) defiende que las historias de vida son el medio para crear un conocimiento científico basado en la fundamentación de la subjetividad y no en la objetividad, en la búsqueda de sujetos y no en la representación de la muestra. Por este motivo se ha tratado también cada caso de forma individual. Cada uno de los relatos de las personas que hemos conocido durante estos años ha permitido valorar nuevos puntos de vista en cuanto al estudio, para poder ser contrastados

con la historiografía formal revisada. Por tanto, asentábamos nuestro punto de vista ya que, según cita Bertaux (2005), “los relatos de vida constituyen una herramienta incomparable de acceso a lo vivido subjetivo; y la riqueza de sus contenidos es una fuente de hipótesis inextinguibles” (p.3). En este sentido menciona el método biográfico como una nueva manera de hacer investigación sociológica, ya que posiciona a la subjetividad como “una actividad singular de apropiación, incluso si opera sin que el sujeto lo sepa” (p.3). Otros autores como Boud et al. (2011), catalogan a las historias de vida como una fuente importante de contribución a la mejora de la enseñanza universitaria y un aporte para la concienciación de los grupos sociales en la educación básica. Por tanto, consideramos que carece de sentido la constante insistencia en el problema de la verdad histórica, relacionado con este método de investigación.

También Denzin & Lincoln (2015) indican que la verdad se sitúa más allá del enfoque biográfico, que ellos denominan genérico o tipológico, pues es una construcción social, que categoriza la realidad vivida, y que para su debida comprobación puede aplicarse distintos enfoques de triangulación. Es decir, es el autor quien debe realizar un juicio crítico externo e interno de las fuentes creadas, con la intención de dar la mayor fiabilidad y validez al estudio, uniendo la autenticidad documental con la narrativa. Así lo expresa también Bartolomé-Pina (1992), quien considera que el rigor científico de una investigación se suele apoyar en esa triangulación que mencionábamos. Para Hostetler (2005), una buena investigación se mide en las cuestiones metodológicas, no es simplemente el uso de buenos procedimientos de recogida y análisis de datos, sino también de propósitos y resultados benéficos para la sociedad que se estudia.

Dentro de este prisma investigador, nos propusimos las tres bases metodológicas que han marcado el estudio: la recogida de información, el análisis de datos y la triangulación metodológica de los datos. Como punto de partida nos centramos en los estudios biográficos-narrativos, con los

informantes que en este caso son los supervivientes del Holocausto, descendientes de estos y las personalidades que ocupan cargos importantes en instituciones de prestigio relacionadas con la Segunda Guerra Mundial. Es en este punto donde se ha tenido en cuenta el estudio de Bolívar (2012), en el que se establecen unos puntos esenciales: a) el narrador, que nos cuenta su experiencia de vida, b) el intérprete o investigador, que es el encargado de recoger esa información y elaborar el informe; y c) los lectores, que van a leer las diversas versiones narrativas publicadas. El proceso que se ha de seguir en esta primera parte, según sugiere Bolívar (2012), es el siguiente:

1. El investigador decide un tema a estudiar biográficamente, para lo que formula una demanda a un/os potencial/es narrador/es. Son precisos unos contactos, una negociación y una aceptación.

2. Se desarrollan una o varias entrevistas que son registradas en audio, y posteriormente transcritas íntegramente.

3. La investigación propiamente dicha consiste en practicar determinados análisis sobre el material recogido y seleccionado.

4. El proceso finaliza con un reporte o informe de la investigación.

En esta investigación, este proceso se ha completado con la obtención de la información complementaria. Las historias de vida han sido el aporte necesario para desarrollar la investigación y cumplir los objetivos propuestos, pero no hubiera sido posible sin la información recopilada con anterioridad, que ha facilitado el desarrollo, el aprendizaje y la preparación de las entrevistas.

Para la recogida de datos, partiendo de una base estable, debíamos cuestionarnos la “calidad” del informante.

Pujadas (1992, p. 45) repara en esta “dificultad de obtener estos buenos informantes”. Por esta razón, el mencionado autor, introduce características deseables en cada persona investigada,

las cuales tienen que aportar resultados llamativos para la investigación. Pujadas (1992) califica al informante como “brillante, genuino, sincero, que se explique con claridad e introduzca en el relato elementos amenos, que sea autocrítico, etc.” (p. 47). Consideramos también que, debido a los años de investigación, apostamos por las habilidades personales, sociales y comunicativas, para poder seleccionar a las personas y narraciones que más se ajusten a la investigación. Como conclusión a lo citado, nos apoyamos en las palabras de Follari (2014), que hablan de que:

Las cualidades del/de la informante y de la relación con el/la investigador/a deberían ser consideradas, en el caso del método biográfico, como criterios de inclusión, ya que de ellas depende, en buena medida, la factibilidad y calidad de la historia de vida resultante. Consideramos que un/a investigador/a no debería invertir en un proceso de investigación de este tipo sin tener en claro estas cualidades, lo cual supone, en general, una relación anterior y cercana entre investigador/a e informante. (p.157)

Es a través de las entrevistas el instrumento fundamental para llevar a cabo los puntos mencionados anteriormente. Llegados aquí, resulta complicado centrar un único concepto de entrevista cualitativa ya que, como mencionan Hernández & García (2008), la práctica de la entrevista va a venir condicionada por la posición, perspectiva y postura que se tome frente a la investigación cualitativa que se está desarrollando. El fin de la investigación cualitativa, para Montero (1993), es “representar e interpretar la cultura tal y como es vista por los partícipes de esa cultura” (p. 494). Por ello la entrevista muestra la técnica idónea para descubrir los criterios que engloban las características humanas desde un punto de vista individual y personal. La importancia de esta viene dada por el interés por conocer, conservar y continuar las vivencias de las personas, con fines de investigación, que, en este caso en particular, buscan también ser patrimonio para las futuras generaciones. Todo lo mencionado hasta ahora no hubiera sido posible sin la pertinente

recogida de información en las instituciones más importantes relacionadas con el Holocausto, así como el estudio en los propios archivos de Auschwitz y Mauthausen, y las visitas hechas a los centros de estudio de los guetos de Cracovia y Varsovia y el propio gueto de Terezín. Debíamos partir de una base historiográfica, cultural y científica para poder buscar a los candidatos que más se ajustasen a nuestros objetivos. De este modo se otorga así una implicación académica y un estudio de campo exhaustivo, que nos llevaría a realizar el trabajo personal con los informantes, desde una perspectiva completa de la investigación. Según el recorrido metodológico seguido, la recogida y el análisis de datos serían los siguientes pasos por dar en este proceso del estudio, puesto que el objetivo de una investigación biográfica es:

La narración de la vida, mediante una reconstrucción retrospectiva principalmente (aunque también las expectativas y perspectivas futuras). En las entrevistas biográficas los sujetos son inducidos a reconstruir su historia de vida, mediante un conjunto de cuestiones temáticas que van estimulando que el entrevistado recuente su vida. (Bolívar, 2012, p. 7)

Con normalidad, se cuenta con una serie de instrumentos para la recogida de datos. En nuestro caso, al tratarse de una investigación con un extenso contenido histórico y biográfico, ha sido esencial indagar en varias de estas estrategias o instrumentos para llevar a cabo el estudio. Comenzamos buscando el contenido histórico relacionado con nuestra temática, en un principio en lengua castellana y posteriormente en estudios en lengua inglesa, abriendo el abanico a investigaciones en varios idiomas. Este paso era esencial para ubicar el contexto histórico del que estábamos hablando y así poder hacer ese estudio cronológico para orientar al lector y a nosotros mismos sobre la temática a tratar. Por otro lado, centrados en las historias de vida, utilizamos como estrategia la que propone Pujadas (1992) al localizar documentos personales. Es en esta situación en la que el investigador o la investigadora puede reunir físicamente documentos como: cartas,

fotografías, documentos escritos, etc. Posteriormente, será el investigador el encargado de decidir qué documentos debe incorporar y cuáles desechar (Rapley, 2014). En la actualidad, junto con las fuentes tradicionales de localización y acceso a los documentos, se puede obtener la ayuda de los datos digitales en Internet. Según Real Torres (2019), es necesaria actualmente su utilización puesto que no se puede prescindir de los recursos digitales cuando se realiza una investigación social. Es precisamente de Internet de donde podemos obtener los datos, que Rodríguez & Garrigós (2017) lo valoran de la siguiente manera:

1. Espacio a través del cual se accede físicamente a documentos personales específicos. Este uso es similar al que proporcionan los archivos o fondos documentales tradicionales.

2. Espacio en donde se publican historias vivenciales autobiográficas reemplazando, de este modo, el soporte en papel. Las narrativas en línea se suman así al espacio biográfico contemporáneo.

3. Espacio que genera sus propios medios de comunicación (listas de distribución, blogs, redes sociales, etc.) y en los que también se deja rastro de la experiencia vivida.

4. Por último, es posible concebir Internet como un gran buscador. Si bien no ha sido la base de búsqueda principal de la investigación, Internet ha facilitado la obtención de los datos, las fechas, la búsqueda de los testimonios o las organizaciones y asociaciones necesarias para el desarrollo de la tesis. Como no podía ser de otra forma, también ha sido punto de unión con las personas, cuando la distancia física interponía una dificultad extra para la obtención de los datos, incluso para el desarrollo de algunas entrevistas, siendo las aplicaciones de reuniones virtuales como Zoom, Google meeting o Skype las utilizadas para llevar a cabo la recogida de la información y el desarrollo de las conversaciones con los informantes.

En cuanto al análisis de los datos que avanzábamos en el punto anterior, debemos mencionar nuestro método a seguir. Hay distintas perspectivas para el análisis de las entrevistas (Muñiz & Roberti 2018). Un primer enfoque analítico, basado en la investigación cualitativa, sin darle importancia a la estructura narrativa del discurso (Duero & Arce, 2007). También se puede hacer el análisis temporal del relato (Demazière & Dubar, 1997). La segunda variante ha sido la escogida en este proceso de investigación, dada la multiplicidad de enfoques que supone, ya que permite mostrar la progresión de los datos obtenidos para ser utilizados en el análisis. El autor secuencia y describe las historias de vida, relacionándolas con los acontecimientos biográficos e históricos (Schütze, 2010). Por lo tanto, para componer una investigación biográfico-narrativa dotada de autenticidad, el paso siguiente a realizar sería la interpretación de los datos obtenidos. Para ello, la importancia del equilibrio entre la lectura obtenida de las entrevistas, frente a la interpretación desde una perspectiva narrativa deben ser fundamentales (Bolívar, 2012).

Para Liamputtong y Ezzy (2005), el análisis de los datos se inicia desde el comienzo, ya que formaría parte de todo el conjunto metodológico de la investigación. Este modelo tendría un procedimiento de organización basado en los archivos, las bases de datos, la clasificación y la interpretación hasta llegar a la presentación de los resultados. Según Flick (2015), la investigación cualitativa bascula en dos tipos de datos: los ya existentes y los nuevos. Los existentes, como las conversaciones de la vida cotidiana o los conseguidos en las entrevistas, de los cuales se puede plantear un análisis de datos que sea escoger los métodos existentes y aplicarlo a los datos, actuarían como punto de partida y así seguir un modelo de estrategia desarrollada específicamente para ellos. Quizás una de las cuestiones más relevantes se centra en la forma en la que será transmitida la información obtenida de los informantes. Riessman (2008) categoriza cuatro formas de análisis, que han orientado a esta investigación para el análisis realizado:

a) Análisis temático: La importancia del contenido del texto. Importa lo que dice, no cómo lo dice.

b) Análisis estructural: interesa la forma de cómo la historia ha sido contada y cómo el narrador hace persuasivo un relato.

c) Análisis interaccional: la importancia que cobra el dialogo entre el narrador y entrevistado, pues ambos construyen el significado de la narración.

d) Análisis performativo: en la narración se pretende que haya una puesta en escena en la que la audiencia pueda ser involucrada.

Consideramos que llegar a un equilibrio entre las cuatro formas de análisis nos permite obtener una perspectiva mayor y compilar una información más profunda y amplia de las conversaciones recogidas. Es por tanto que hemos enfocado este análisis de datos guiados por los enfoques mencionados.

La recogida de datos y la interpretación nos posicionan ahora en el lugar de plantear los presupuestos éticos de los que debe iniciarse una investigación biográfico-narrativa. Según González (2002):

Las personas –yo y el otro– son (somos) sujetos tanto desde la postura del investigador como de las personas investigadas. Esto es ver a la persona con su dignidad, comprensión, protagonismo y cultura como el eje de la acción investigadora. Ese es el punto que agrega complejidad particular a la investigación cualitativa. (p.93)

El recorrido ético en la metodología biográfico-narrativa también conlleva una fundamentación teórica. Se puede partir entonces de unas reflexiones éticas. González (2002) hace una categorización en tres puntos “clave”:

1. Reconocer la individualidad de los sujetos, atendiendo a sus ideologías, juicios, ideas, etc.

2. “La investigación cualitativa en las ciencias humanas indaga en la condición humana” (González 2002, p.94), “La riqueza de la investigación cualitativa depende de la bondad con la que hemos captado y descrito dichas condiciones en la búsqueda de los significados” (González 2002, p.95).

3. El objeto de investigación es una persona que interactúa, partiendo de un punto de gran importancia en el que no se debe pasar por alto que el proceso de comunicación entre el investigador e investigado evoluciona y toma diferentes formas de desarrollo.

No cabe duda de que el investigador está constantemente sometido a un dilema ético. En realidad, cabe reflexionar que el “objeto de estudio” es una persona igual a nosotros, si bien con diferencia de edad, nacionalidad, religión, etc.; pero un ser humano al final y al cabo. Como sostiene Cerrillo (2009) “la característica principal de la investigación cualitativa es precisamente esta incómoda posición ética y epistemológica que empuja a quienes la practicamos a un perpetuo (pero sano) ejercicio de reflexividad” (p.13).

Ese dilema es el que ha estado presente en todas las entrevistas realizadas, también en las visitas realizadas a los guetos y campos de exterminio. Para Denzin y Lincoln (2005, p. 643), la entrevista es “una conversación, es el arte de realizar preguntas y escuchar respuestas”. Y, ¿por qué escoger una entrevista para relatar la historia de vida de una persona?”. Por su parte, Kvale (2012) defiende que, si quieres conocer a una persona, el medio es hablar con ella. En el presente estudio podríamos ofrecer las diversas motivaciones que han llevado a escoger esta forma de investigación, desde el deseo por descubrir a las personas que fueron parte de la Segunda Guerra Mundial a establecer relación con ellas, conocer su nivel social, su condición religiosa, la manera de entender cómo se desarrollaba la música o la forma de descubrir las partituras escritas. Pero si bien estas ideas son expresiones personales, el estudio debe tener muy presente que debe

prevalecer en todo momento que lo principal, tal como suscribe Apolline (2011), es presentar la historia de vida y nunca representar o mostrar el cómo pensamos que ha sido o es.

3.1 Construcción de las Entrevistas

Este proceso se originó desde el inicio de la etapa de estudio. Desde que comenzamos con el estudio teórico, historiográfico y bibliográfico relacionado con el objeto de estudio fuimos conscientes de que no solo existía un enorme vacío en el conocimiento sobre la relación de la música y el conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial, sino que, si profundizábamos más, no encontrábamos casi relación entre los elementos clave de esta investigación: la música, el Holocausto la vida y supervivencia de los informantes, más aún en lengua castellana. Encontrábamos diversas publicaciones, así como libros autobiográficos sobre músicos que estuvieron en guetos y campos de exterminio, pero no encontramos ningún recorrido cronológico que nos llevase a entender el proceso en el que un instrumento musical pudiera llegar a salvar la vida. Como primera aproximación quisimos guiarnos en ampliar y profundizar en los objetivos propuesto en el inicio del trabajo, creando un primer borrador que utilizamos de base para las entrevistas, ya que no solo nos hemos centrado en las historias personales de cada entrevistado, sino también en profundizar en los recuerdos de los primeros años de la guerra y cómo habían sido sus experiencias antes, durante y después de ésta. Como objetivo propuesto queríamos conocer la biografía de nuestros informantes y, a partir de sus experiencias narradas, profundizar en el papel de la música en sus vidas. Como se ha mencionado con anterioridad, se ha entrevistado a personas que no tuvieron relación con la música, pero su aporte ha sido esencial para describir el contexto histórico, para aportar una visión diferente a la de ser músico y, así, poder comparar los distintos medios de vida y supervivencia dentro del mismo periodo histórico vivido. Es preciso mencionar

que el modelo de pregunta que se ha seguido es el de entrevista semiestructurada o abierta, siguiendo lo que dice Hernández & García (2008):

La secuencia, así como su formulación pueden variar en función de cada sujeto entrevistado. Es decir, el/la investigador/a realiza una serie de preguntas (generalmente abiertas al principio de la entrevista) que definen el área a investigar, pero tiene libertad para profundizar en alguna idea que pueda ser relevante, realizando nuevas preguntas. Como modelo mixto de la entrevista estructurada y abierta o en profundidad, presenta una alternancia de fases directivas y no directivas. (p.3)

Justificamos esta forma de realizar las entrevistas ya que la mayoría de supervivientes del Holocausto rondan entre los 80 y 100 años. Deben entender que muchas veces el cansancio, la edad y el doloroso recuerdo no han permitido llevar a cabo una respuesta concreta de lo preguntando. Aun así, se ha establecido un protocolo para poder tener como base una estructura que promoviera la organización del trabajo realizado; sin lugar a duda, seguimos también el consejo de nuestros directores de tesis y los profesores expertos que validaron el borrador de la entrevista, a la que realizaron diversas correcciones y anotaciones en pro de la mejora de la misma. La entrevista no debía ser tan dirigida, con preguntas cerradas, puesto que lo más importante es que los entrevistados contaran y relataran todos los detalles de aquellos momentos vividos en unos casos y transmitidos en otros. Citando y coincidiendo con uno de los profesores que validaron nuestra entrevista se menciona que:

Los ítems son claros, así es que podrían tener un 4 (en una escala de 1-4) todos ellos, son pertinentes, así es que podrían puntuar alto en adecuación, pero no acabo de ver el sentido de puntuar un acto de comunicación tan profundo como es este. Va a hablar con un ser humano que ha vivido la experiencia más intensa de deshumanización que pueda

imaginarse. Hablar sobre el horror (y el rayo de esperanza que pudo suponer la música en esa barbarie) no puede cuantificarse [...] Considero que el tema es tan relevante, tan profundo, que cualquier cosa que salga de las entrevistas será una aportación fundamental. Yo no me preocuparía por ir recolectando datos o fechas. La concreción no es un elemento importante en esta investigación. Lo importante es conocer la experiencia de esta gente, en relación con la música, claro... y dejarles hablar. Fíjate si alguien, por ejemplo, es capaz de recordar lo que oyó en el campo y lo que sintió en ese momento... la transcripción y análisis de esa rememoración justifica la tesis¹.

(El guion definitivo se adjunta en las siguientes páginas).

Tabla 1

Objetivos de la Entrevista

Objetivo general	Objetivos específicos
Conocer el papel de la música durante la Segunda Guerra Mundial.	1. Importancia de la música en la vida de los supervivientes
	2. Vida del superviviente en la S.G Mundial

Nota. Elaboración propia.

¹ Corrección, valoración y aporte recibido el día 22 de enero de 2022, a través de correo electrónico por un profesor anónimo de ciclos formativos, con 39 años de experiencia docente.

Tabla 2*Guion de Preguntas Para la Entrevista*

Bloque de preguntas 1	Guía de las preguntas bloque 1
1. Datos contextualización	<ul style="list-style-type: none"> - Nombre y apellidos - Fecha y lugar de nacimiento - Número de hermano - Padre - Madre - Idiomas que habla - Educación infantil - Educación profesional - Profesión a la que dedicó su vida - Relación con la religión. Practicante sí/no. - Religión de la familia - Procedencia o ascendencia judía sí/no - Judío converso sí/no - Afiliación política años previos a la guerra - Valores adquiridos en la infancia - Música sí/no - Gustos musicales familiares

2. La familia

- Descripción de la familia
 - Edades de la familia al estallar la guerra
 - Relación con los padres
 - Relación con los hermanos
 - Prácticas religiosas en el núcleo familiar
 - Rutina dentro del hogar
 - Normas de la familia
 - Afinidades políticas
 - Servicio militar
 - Juegos o rutinas de entretenimiento
 - Música en la infancia sí/no
 - Relación con la música
 - Gustos musicales
-

Nota. Elaboración propia.

Tabla 3

Estructura Bloque 2 de Preguntas Entrevista

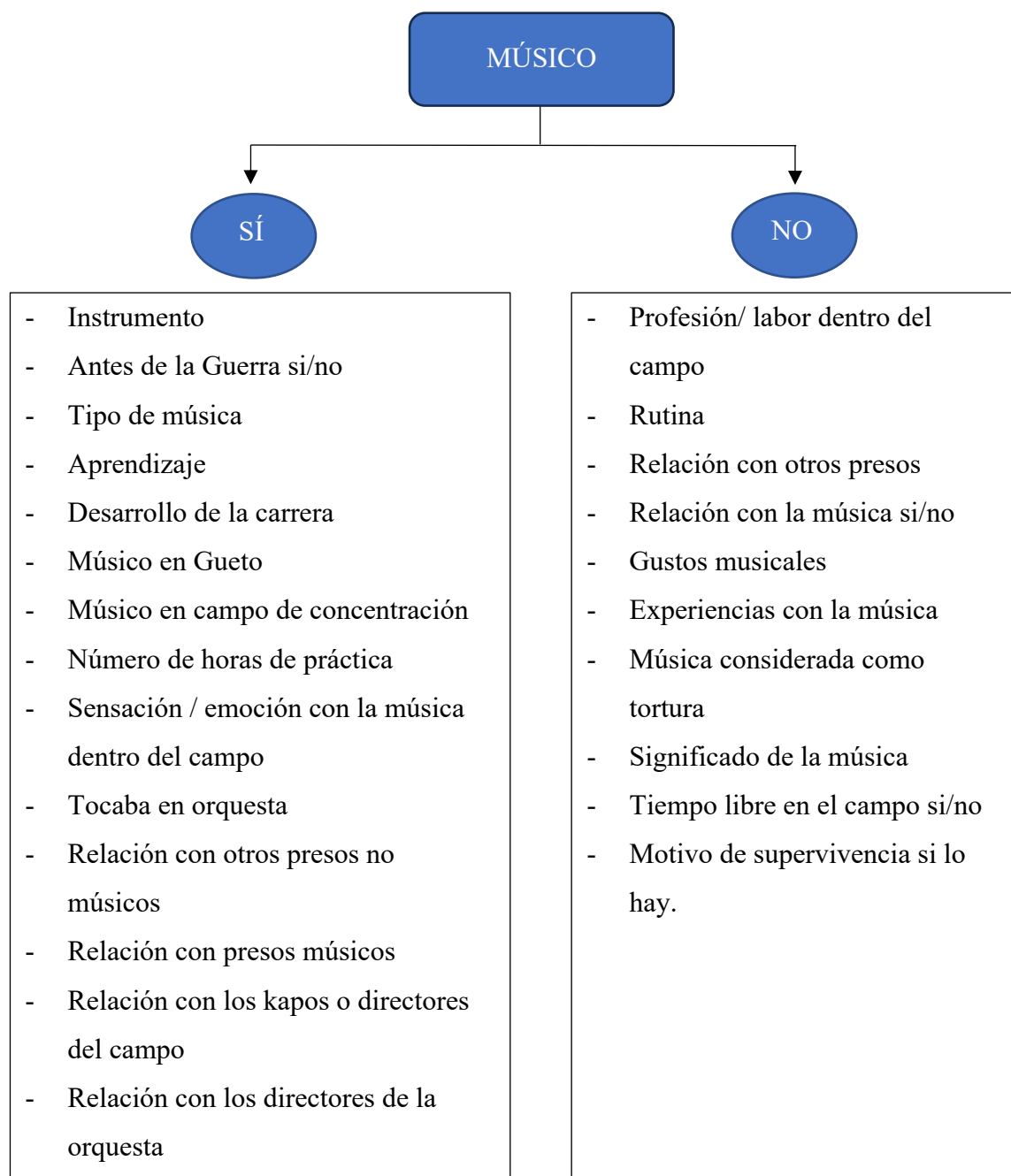
<u>Bloque de preguntas 2</u>	<u>Guía de las preguntas bloque 2</u>
Vida en la guerra/ guetos y campos de exterminio	
1. Primeros años de invasión	<ul style="list-style-type: none"> - Recuerdos de los primeros años - Vivienda - Escuela o trabajo - Gueto sí/no - Rutinas - Trabajo sí/no - Música sí/no - Relación con la música - Gustos musicales
2. Vida en el gueto y campo de exterminio	<ul style="list-style-type: none"> - Nombre del campo - Emociones/ vivencias - Paso por cada gueto o campo - Categorización de tipo de preso - Número de prisionero - Localización dentro del campo - Labor/ funciones básicas diarias - Rutina - Jerarquía dentro del campo - Relación con la música - Músico sí/no - Experiencias con la música - Significado/ descripción música

Nota. Elaboración propia.

Dentro del siguiente bloque, encontramos la bifurcación del camino en el estudio que se ha pretendido llevar a cabo mediante la distinción entre ser músico o tener otra profesión.

Figura 2

Distinción entre Músico y no Músico en el Periodo de Objeto de Estudio.



Nota. Elaboración propia.

Como último bloque de preguntas mostramos la tabla 4. Consideramos este último bloque como la conclusión a las preguntas previas realizadas, pretendiendo conocer más detalles sobre la vida del informante, siendo de utilidad las respuestas para el estudio social y educativo que se mencionaba con anterioridad. Hemos considerado fundamental la opinión de los supervivientes en todas las preguntas de las entrevistas propuestas, pero se ha puesto un énfasis mayor en este bloque, referente a cómo se debe hablar del Holocausto, cómo contarlo y cómo enseñar y aprender de la historia vivida.

Tabla 4

Bloque de Preguntas 3. Después de la Guerra

Bloque de preguntas 3	Guía de preguntas bloque 3
Después de la guerra	
1. Consideraciones fin de la guerra y después	<ul style="list-style-type: none"> - Lugar de residencia - Idioma aprendido - Relación con la música después de la guerra - Valoración vida gracias a la música sí/no - Ha vuelto antes a hablar sobre este periodo sí/no - Ha visitado los guetos o campos en los que estuvo - Sigue teniendo relación con las personas prisioneras - La música salvó vidas sí/no - Consideraciones sobre educar sobre este periodo - Es necesario la concienciación sobre este periodo - Se puede aprender de lo vivido - Experiencia en las charlas educativas sí/no - Conmemoraciones y actos de memoria

Nota. Elaboración propia.

Esta guía de preguntas solo ha sido utilizada por la investigadora, siguiendo el modelo de uso de metodología biográfica- narrativa, pero siempre se ha considerado a los informantes como los conductores de la entrevista, siendo los encargados de contar sus recuerdos y vivencias, basados en sus propias experiencias de vida, sin ser coaccionados ni dirigidos en ningún momento, dentro de un ambiente de confianza mutua y respeto. Se ha respetado en todo momento el derecho a no contestar y a guardar la privacidad de terceros. Sin duda, cada bloque ha servido para ese estudio cronológico que mencionábamos desde el inicio de la investigación, pero cabe mencionar que el nombrado como “Bloque de preguntas 2 vida en la guerra/ guetos y campos de exterminio” y la “figura 2, distinción entre músico y no músico en el periodo de objeto de estudio” han centrado el mayor énfasis dentro del estudio, es ahí donde se ha profundizado junto con los documentos de los archivos obtenidos, las fotografías, las imágenes, los relatos y las aportaciones documentales provenientes de los más prestigiosos y avalados museos dedicados a la memoria de la Segunda Guerra Mundial, y más en concreto de la Shoah, Holocausto.

3.2 Los Informantes

El proceso de la recogida de datos para la tesis ha estado unido a una búsqueda y selección de informantes. De acuerdo con los objetivos que se planteaban en el inicio del estudio, buscábamos no solo a las personas que se dedicaron, se dedican o tuvieron una relación con la música, también buscábamos todos los perfiles posibles para, precisamente, hacer un estudio que se fuera desarrollando desde los primeros años de la ocupación nazi, hasta el final de la guerra. De este modo, se podría contrastar distintas posiciones y visiones que aportasen la coherencia y conexión necesaria al discurso biográfico-narrativo. El perfil que se buscaba no tenía unas características concretas. Se ha podido obtener información relevante de una superviviente que tenía 5 años cuando estalló la guerra y también se ha podido obtener la misma calidad de

información de otro perfil de músico, superviviente de Auschwitz. Es decir, que la variedad de informantes ha permitido mostrar todo tipo de visiones relacionadas con este periodo, así como aportar la diferencia entre ser músico y no serlo, las “ventajas y desventajas” de tocar un instrumento, así como las diferentes posturas, religiones y motivos sociales, raciales y políticos por los que fueron encerrados en un gueto o en un campo de exterminio. Se ha contado con los testimonios de personas que son judías y las que no, para obtener una visión más global y no detenernos solo en la persecución a los judíos en este periodo, pudiendo entender de una mejor forma el proceso de odio y deshumanización vivido durante la guerra.

Este trabajo de campo comenzó en el año 2012/2013, muchos años antes de comenzar formalmente esta tesis. Es por ello por lo que el modelo de entrevista ha ido avanzando, teniendo en cuenta que algunas entrevistas o encuentros con supervivientes, en un inicio, solo permitían escuchar su relato y daba el tiempo justo para realizar una o dos preguntas. También cabe destacar la madurez de la investigadora puesto que, con tal temprana edad, no se estaba cuestionando la posibilidad de realizar una tesis doctoral y por tanto el desarrollo los bloques de preguntas que en la actualidad si ha podido desplegar frente a sus entrevistados. Aun así, se han considerado básicas para la investigación, cada una de los relatos escuchados, argumentados y avalados durante estos años por comunidades de investigación y centros de apoyo a los supervivientes y descendientes de estos. Es posible que gracias a estos primeros encuentros con supervivientes se haya podido hacer una categorización y un estudio posterior de las personas que consideramos se acercaban a nuestro objeto de estudio, ya que compartían con nosotros la profesión de ser músico. El encuadre de las narraciones dentro de un periodo de tiempo permitió crear la estructura de música y músicos antes de la guerra, durante la extensión del régimen nazi, entender mejor la incidencia de la música en los guetos y campos de concentración y exterminio. Desde luego, todas ellas, y los documentos

seleccionados, contenían hechos en común: la vida durante el régimen nazi, cómo era la estructura política, social y cómo se llevó a cabo el asesinato de millones de personas. Y también, dentro de ese contexto, cómo fue posible la creación de música y su uso durante los años y fases mencionadas.

Los primeros relatos obtenidos nos llevaron a entender qué significaba ser judío en este periodo. A través de esos testimonios orales y escritos se provocó el interés por conocer más información sobre las personas no judías y las diferencias entre ellas. Precisamente estas diferencias y similitudes en los relatos llevaron a dar un paso más en la investigación y ayudó a centrar el papel que tuvo la música y cómo, de alguna manera, el ser músico otorgaba la oportunidad de supervivencia.

El año 2016 fue determinante para enfocar esta investigación, gracias a la posibilidad de comenzar los estudios de investigación de máster dentro de los propios archivos de Auschwitz-Birkenau, lo que facilitó la ampliación de la información considerablemente. Los perfiles de los testimonios escritos que recogían la información necesaria eran muy sugerentes para cumplir los objetivos que por aquel momento eran más amplios de lo que se han convertido ahora. Ese también fue un punto de inflexión para querer acotar la tesis al estudio cronológico del nazismo, pero centrando el foco en los principales guetos creados por la Alemania nazi, con un mayor número de personas hacinadas allí: el Gueto de Terezín en República checa, el gueto de Cracovia y Varsovia y, como foco principal, el campo de concentración y exterminio de Auschwitz- Birkenau en Polonia. Con esta acotación era más fácil buscar a las personas que nos relatasen sus vivencias. Es preciso mencionar que en ningún momento ha sido descartado ningún perfil que haya podido aportar información relevante a la tesis y no solo eso, sino que, como medio educativo, recalcamos que muchos de los supervivientes cuentan con una edad muy avanzada y que por este hecho era

conveniente recoger sus vidas como lección de futuro como prioridad inexorable para nuestra investigación.

En la siguiente tabla, encontramos de forma resumida los informantes que han participado en esta investigación.

Tabla 5

Resumen de los Informantes

Entrevistado	Pequeña presentación	Gueto, campo, situación del relato	Momento de la entrevista
Informante 1	Mujer, nacida en 1929 en República Checa, familia judía. Músico en Terezín.	Terezín, con 13 años, Llevada a Auschwitz con 15 años.	Edad 88 años, lugar Madrid, 2016.
Informante 2	Mujer, nacida 1924 en Polonia. Familia judía. Familia de músicos. Músico de profesión.	Gueto de Cracovia. Campo de Płaszów. Supervivencia durante la guerra en Polonia.	Edad, 98. Entrevista online desde Méjico, 2022.
Informante 3	Hombre, nacido en 1925 en Polonia. Familia Judía. Músico.	Gueto de Cracovia. Campo de Płaszów. Fábrica de Schindler. Mauthausen. Mauthausen- Gusen. Campo de trabajo de Linz.	Edad, 97. Entrevista online desde Florida, Estados Unidos, 2022.
Informante 4	Mujer, nacida en 1925 en Grecia. Familia judío-sefardí. No músico.	Deportada Auschwitz en 1943, con 17 años.	1ª entrevista: Edad, 92 años, Madrid, 2017 2ª entrevista: edad 94, Madrid, 2020.

Informante 5	Hombre, nacido en 1975 en Polonia, descendiente de superviviente músico, no judío.	Habla de su abuelo, deportado a Auschwitz. Músico.	Entrevista en Cracovia, 2019.
Informante 6	Hombre, nacido en 1932, en Varsovia. No músico. No judío.	Gueto de Varsovia. Campo de exterminio Auschwitz.	Entrevista en Auschwitz, 2019.
Informante 7	Mujer, nacida en 1935, Cracovia. Judía. No músico.	Vida en la Guerra. Gueto de Cracovia.	Entrevista en Cracovia, 2019.
Informante 8	Hombre, nacido en 1925 en Grecia	Deportado a Bergen-Belsen con 9 años.	Entrevista en Cracovia, 2019.
Informante 9	Hombre, nacido en Méjico. Productor de cine. Documentales sobre Holocausto.	Documental sobre Terezín, con 13 supervivientes. Documental Holocausto.	Entrevista 2022, online, desde Méjico.
Informante 10	Mujer, nacida en Cracovia, descendiente de superviviente polaco. Músico.	Aporte testimonial y biográfico de diario de las memorias de su abuelo.	Entrevista 2020, Madrid.
Informante 11	Mujer, nacida en Polonia, descendiente de superviviente Judío Polaco Músico.	Aporte testimonial, bibliográfico, fotográfico y documental sobre su padre.	Entrevista 2022, online, desde Cracovia.
Informante 12	Mujer, nacida en Méjico, descendiente de	Aporte testimonial, bibliográfico, artístico y	Entrevista 2022, online, desde Méjico.

	supervivientes judíos checos. No músicos.	documental sobre su padre y su madre.	
Informante 13	Mujer, nacida en Polonia, superviviente, judía polaca, No músico.	Aporte testimonial vivencias de la infancia. Gueto de Varsovia.	Entrevista 2023, personal, en Madrid.

Nota. Elaboración propia.

3.3 Realización de las Entrevistas

La recogida de datos comenzó en el año 2012/2013, terminando en el verano de 2022. Cada una de las entrevistas comparten algunas características, pero en todas ha sido común la unión y empatía con la mayoría de ellos, incluso facilitaron el volver a entrevistarles en algunos casos. Se ha de tener en cuenta que la realización de cada una de las entrevistas fue en lugares muy diferentes, desde Madrid, hasta los Estados Unidos (online), México (online) y Polonia. Es preciso mencionar que, en ciertas ocasiones, las entrevistas tuvieron un carácter más ameno y coloquial puesto que se realizaron en un entorno muy cómodo para el entrevistado. Por ejemplo, una de ellas se llevó a cabo después de un concierto en honor a ese mismo superviviente. Quizás la más completa y detallada fue la realizada a un superviviente en el propio campo de exterminio de Auschwitz. Allí se pudo contextualizar cada una de las experiencias vividas, pudiendo visitar los lugares y espacios mencionados por el informante en la entrevista. Muchos de los informantes preferían hablar a solas con nosotros, decidiendo conscientemente que ningún familiar los acompañase. En otros casos, algunos supervivientes prefirieron no ser grabados ni con cámara de vídeo ni con grabadora.

Todo ello nos lleva a poder llegar a pensar que el miedo sigue presente en sus vidas y el verse “interrogados” de alguna forma conllevaba que no respondieran a las preguntas, que les suponía poner en evidencia sus propias vidas. Nunca pusimos un impedimento a cada deseo de los

informantes, es por ello por lo que contamos con grabaciones en video, grabaciones de voz, videollamadas, llamadas por WhatsApp (con el permiso de grabación) y, por último, en las que solo se permitió tomar apuntes de ellas (todo el material recopilado aparece en los anexos 1 y 3 de la presente investigación). En cuanto a la duración de cada entrevista, procuramos que no fuese un motivo de preocupación. Varias de las entrevistas no estaban programadas, ya que en ocasiones era realmente difícil concertar una cita con un superviviente y prestar atención a las condiciones físicas y “ganas emocionales” que tuviera el entrevistado de contar su historia de vida en ese momento. No debemos olvidar que es un periodo realmente duro para ellos, que conlleva despertar emociones que no dejan indiferente a nadie. Por tanto, contamos con entrevistas de una duración de una hora y media y otras que solo podemos rescatar quince minutos de ella.

Previo a esos encuentros se realizó un trabajo de búsqueda, investigación y contacto con cada uno de ellos, siguiendo un método tradicional de grabación, redacción, creación de documentos y archivos, de forma manual, creando un listado de contactos, teléfonos, nombres y la transcripción posterior a ordenador. Siempre estuvimos a disposición del día, la hora y el lugar elegidos por el entrevistado. Gran parte de las entrevistas se realizaron con la ayuda del Doctor Lachendro, encargado de los archivos de Auschwitz, el cual nos facilitó el contacto y la información del día, lugar y la hora donde iban a estar algunos de los supervivientes que deseábamos entrevistar. Junto con el Centro Sefarad Israel, fueron posibles dos de ellas, gracias a su incansable labor dentro del estudio y la perseverancia por la memoria y la educación frente al antisemitismo y el odio racial. Organizamos las entrevistas como un contacto previo con las instituciones y personalidades relacionadas con la temática, también con una búsqueda personal mediante los archivos, testimonios y el trabajo de campo e investigación realizado en las bibliotecas y con los contactos familiares del informante. En ocasiones se abordaron las entrevistas

en el mismo momento del encuentro, según las posibilidades. Como hemos podido señalar con anterioridad, algunos encuentros fueron no programados, partiendo de encuentros fortuitos. Uno de los casos fue tras una charla en un colegio, por parte del superviviente, que, tras esa conferencia, se prestó a dedicarnos unos minutos. Por eso, la labor de escuchar, leer, transcribir y desechar del relato aquella información que no se considerase oportuno ha sido fundamental. Ha de constarse también que siempre se ha dado al informante la opción de eliminar cualquier cosa que deseara borrar, así como también nosotros hemos optado por la selección de las partes más relevantes para este proceso.

Una reflexión personal sobre este proceso se ajusta a la ya mencionada por Ortiz (2015): “Las muestras en investigación cualitativa deben ser lo suficientemente grandes para asegurar que descubrimos y abarcamos todas las percepciones existentes en torno a nuestro objeto de estudio, pero muestras demasiado grandes darán lugar a información repetitiva y redundante” (p.25). En el muestreo teórico el número y los rasgos de la población básica no se conocen a priori, así como el tamaño de la muestra.

El muestreo teórico es el proceso de recogida de datos para generar teoría por medio del cual el analista recoge, codifica y analiza sus datos conjuntamente y decide qué datos recoger después y dónde encontrarlos, para desarrollar su teoría a medida que surge. Este proceso de teoría está controlado por la teoría emergente. (Glaser & Strauss, 1967, cit. en Flick 2012, p. 78)

Con esta descripción del proceso metodológico también es importante mencionar que el muestreo teórico de cualquier categoría finaliza cuando se logra el proceso de saturación teórica (Izcarra, 2014). Por tanto, aunque contamos con la información aportada por una mayor cantidad de informantes, ha sido coherente seleccionar la que se ha considerado de mayor aporte histórico,

educativo, social y musical para este proceso, teniendo en cuenta las aportaciones adquiridas, pero sin añadir documentación repetitiva que no proporcione relevancia a la investigación. Por tanto, recabar toda la información sensible y relevante que nos podían proporcionar los protagonistas de nuestra investigación puesto que “cuando faltan datos para reconstruir el pasado, los testimonios orales son especialmente útiles y válidos para cimentar la historia y cuando ya existen puede, igualmente, jugar un papel destacado y renovador al aportar otros enfoques y puntos de vista sobre el tema a estudiar” (Sánchez & González, 2006, p.7).

Si prestamos atención a la cita y centrándonos en nuestro estudio, entendemos el aporte complementario que nos ofrecen las historias de vida, aumentando el conocimiento adquirido y conectando con la historia comúnmente conocida. Ajustándonos a las historias recogidas de las vidas de los informantes, un primer paso fue realizar una revisión de la documentación existente de las personas entrevistadas, de las que se hizo una diferencia entre si eran músicos de los que no lo eran. Dentro de la información obtenida, quisimos contrastarla con otras fuentes, eligiendo las partes de las entrevistas que más aportaban a la tesis y dentro de esto, buscar las referencias pertinentes en los archivos históricos, hemerotecas, museos y centros de documentación.

Dentro de los relatos obtenidos, decidimos hacer una recopilación de los datos que nos aportaba cada uno de ellos, observando la relación estos con el periodo histórico, siendo esencial los aportes con relación a la música. Las terceras personas, personas citadas por los informantes, y los lugares mencionados, pudieron ser contrastados en el archivo del campo de Auschwitz-Birkenau, archivo Centro Sefarad Israel, Biblioteca Nacional de España, Archivo Museo de Terezín, Museo de Mauthausen, centro de la Comunidad Judía de Cracovia, Museo Fábrica de Schindler en Cracovia, Campo de Dahau, Campo de Plaszow, Museo Topográfico del terror en Berlín, Museo del Terror en Budapest, Centro de la Comunidad Judía del Gueto de Cracovia,

Museo Nacional de Cracovia, Biblioteca del Conservatorio Nacional Frederic Chopin de Cracovia, Museo del alzamiento en Varsovia, Archivos online facilitados desde el Museo Nacional del Holocausto de Washington, Instituto Cervantes de Cracovia, Instituto Cervantes de Madrid y Biblioteca Isaac Reevah. De todas estas visitas, y el trabajo realizado dentro de los archivos, pudimos obtener información relevante de cada uno de nuestros protagonistas, que ha sido estudiada y seleccionada, para incluir los aportes más significantes en la presente investigación.

El análisis de la información cotejada nos permitió comprobar las distintas vivencias de los sujetos, frente a un régimen totalitario, haciendo distinción entre los judíos, los contrarios al régimen, los miembros de la resistencia, los políticamente contrarios, así como la visión de las personas con una edad más avanzada en la época de la guerra y los que eran niños. Al haber tenido acceso a tanta documentación y a los lugares reales donde se llevaron a cabo los planes más inhumanos perpetrados por la Alemania nazi, nos permitió ver la representación directa de todo lo leído, estudiado y ahora contado por sus protagonistas. Lo obtenido, no hacía más que favorecer la motivación para continuar con el estudio, contando con un gran refuerzo documental que avalase el relato de los sujetos entrevistados.

El miedo que mostraban algunas de las personas hoy en día deja ver la realidad de lo vivido. Por ello continuábamos con la misión principal de esta tesis, educar a partir de los relatos y a través de la música como forma de llegar a todas partes y a un mayor número de personas. Por eso, la clasificación entre músico y no músico llevada a cabo en los capítulos 4 y 5 son fundamental en este estudio. Centrados en ese proceso, pudimos descubrir el significado y el uso de la música en los distintos años de ocupación, desde su uso a nivel propagandístico hasta su implementación dentro de los guetos y campos de concentración y exterminio.

Dentro de cada relato encontrábamos detalles comunes a todos, como la vida dentro de un gueto o un campo de exterminio, que abarcaban desde las raciones de comida, hasta las tareas diarias dentro del campo, comprobadas con los registros y apuntes recogidos en los documentos de archivo, sobre todo en Auschwitz. Apenas se hablaba de la música en algunos museos o centros de investigación y menos aún de las emociones o sensaciones que aportaba la música. Tras muchos meses de búsqueda y trabajo, encontramos documentos originales que nos llevaron a dar un paso más en descubrir el papel de la música, teniendo que hacer una categorización aún mayor para poder explicarla y relacionarla con los lugares de estudio seleccionados para la investigación.

El desarrollo de la música no fue igual en el gueto de Cracovia que en el de Varsovia ni en el de Terezín. La música no se utilizó de igual manera en Auschwitz que en Mauthausen. Encontrar una fuente que justificase y contrastase esas afirmaciones fue complicado. Tras años de pandemia en el que viajar imposibilitó la visita a varios archivos, pudimos por fin acudir a los centros de documentación y a los propios guetos y campos de exterminio, donde las fuentes fotográficas, biográficas, históricas y las conversaciones con el propio personal administrativo y directivo de los centros nos revelaron la información que necesitábamos. Cada entrevistado ofrecía su versión, pero no logramos tener confirmada cierta información hasta que no estuvimos “in situ” en los lugares mencionados.

La ayuda prestada por las personas encargadas de los diferentes museos y archivos fue esencial, especialmente hay que hacer referencia al trabajo realizado en Auschwitz con el Doctor Lachendro, el cual nos facilitó el acceso, la consulta y el análisis necesarios para poder escoger las memorias de las personas que estuvieron en ese campo y contextualizarlas en el periodo de 1940 a 1945 (fecha de funcionamiento del campo). En ese campo pudimos descubrir la función de la música, la organización, los distintos tipos de orquesta, las agrupaciones, los días de concierto y

compararlos con los campos de Mauthausen y el gueto de Terezín. Dentro de los archivos de Auschwitz decidimos rescatar varios de los relatos escritos y recogidos después de la guerra y utilizados algunos de ellos en los juicios más importantes contra los nazis (Anexo 4). Esto fue necesario también para recoger la información que ya estaba investigada y así poder seleccionar las partes que aportasen más información.

En relación con las partituras, extrajimos partituras escritas en el propio campo de Terezín, Auschwitz y Mauthausen. Aquellos materiales que habían mencionado en las narraciones algunos supervivientes, eran la prueba de las composiciones hechas bajo las condiciones contadas en los relatos (los citados documentos serán analizados en capítulo 5). Aparte de ser una comprobación más, son unos documentos de valor incalculable, musicalmente hablando y también históricamente. Esto dio lugar a hacer un estudio, en esta última parte, de las obras compuestas, de su carácter de dolor y angustia reflejados en muchas letras de las canciones y en el carácter instrumental donde se refleja la vida dolorosa de los prisioneros que pasaban por ese campo, pero también en otras son el reflejo de la salvación, vida y esperanza, puestas en formato musical. También los instrumentos visitados, guardados bajo llave en los archivos y museos, muestran el uso de ellos, validando conjuntamente la existencia de músicos dentro de aquellos lugares.

El análisis de este bloque nos llevó a conocer a los músicos, el significado de ser músico y las condiciones de vida de estos. En la mayoría de los datos cotejados encontramos similitudes en todos los campos y guetos estudiados, así como las grandes diferencias que hoy en día siguen conociéndose como hechos que ocurrieron, pero que, tras el estudio, podemos asegurar que no se han podido probar.

En relación con las diferencias encontradas entre los hombres y las mujeres, y más aún entre los judíos y no judíos, tuvimos que remontarnos a los documentos estudiados sobre las leyes

de Nuremberg redactadas el 15 de septiembre de 1935 (ver capítulo 1) y observar cómo se reflejó en la categoría de preso según la procedencia, el género, la clase social, la orientación política, etc. Toda la información ha quedado ampliada en los capítulos pertenecientes a esta tesis y a la validación de fuentes orales. La búsqueda y el análisis de la información nos facilitó extraer ciertas conclusiones. La triangulación de los datos de la información cumplió el propósito de la validación con comparaciones entre aspectos relevantes recogidos, tal y como recalca Corral (2016). En este proceso se han incluido los niveles de análisis agregado, análisis interactivo, análisis colectivo, análisis institucional, análisis cultural;

En el análisis agregado, partimos de un primer nivel, donde seleccionamos a los informantes de forma individual, sin selección de grupos, ni relación ni organizaciones. No establecimos, como cita Vallejo & Franco (2009), una relación social entre lo observado. Quedando esto reflejado en la procedencia de cada informante, nacionalidad o lugar en el que vivía durante el estallido de la Segunda Guerra Mundial, etc.

En el segundo nivel de análisis mostramos el análisis interactivo desarrollado. En la investigación procuramos la relación constante con el entorno, los informantes y las organizaciones o instituciones que han servido de nexo y unión entre la investigadora y las personas y los hechos investigados. Ha sido esencial estar al día de cada cambio, documentación y estados físicos y emocionales de cada informante. El contacto directo, con entrevistas en persona ha establecido este principio de análisis.

El tercer análisis, denominado colectivo, ha sido llevado a cabo mediante una aplicación dotada de un enfoque relativamente distinto al que se consideraría tradicional. En la presente investigación se ha estudiado a las personas y se ha puesto en perspectiva su testimonio, intentando seleccionar los colectivos, no como experimento ni fuente de cambio en la investigación, sino para

entender el posicionamiento de las personas estudiadas, identificándolas como músico o no músico, superviviente, descendiente de superviviente, etc., pero no se ha establecido ninguna colectividad total.

El cuarto análisis ha sido desarrollado por la necesidad de establecer contacto solo con instituciones avaladas, centros de documentación reconocidos, museos y organizaciones que han aportado el apoyo institucional, para ser la base primordial de la investigación. La importancia de acudir a sitios oficiales para obtener la información y extraerla de forma segura y acreditada fue muy importante para mostrar la importancia de rescatar los testimonios vivos, más aún cuando viene de personas que han compartido un contexto histórico tan complejo, del cual ya quedan pocos supervivientes con vida y son la realidad vivida de un hecho mundialmente conocido y del cual muchas personas reniegan y niegan hoy en día.

González (2007) habla de la importancia del análisis cultural dentro de las investigaciones cualitativas. El objetivo en este análisis no era conseguir un mejor entendimiento del periodo histórico que ha sido objeto de estudio, sino proponer una mejora de la realidad existente, analizando de forma musical, epistemológica, sociológica, histórica y testimonial, considerando la capacidad del planteamiento de nuevas cuestiones y problemas que favorezcan la información sobre los hechos que justifiquen que el análisis cultural, considera que la comprensión del presente se ha formado a través de los hechos cronológicos ocurridos.

4. El Análisis de los Datos

En el análisis cualitativo de datos se produce un análisis en progreso, siguiendo un esquema en espiral que hace retroceder una y otra vez a los datos para incorporar los necesarios hasta dar consistencia a la teoría concluyente (Amezcuza y Gálvez, 2002). En nuestro caso, decidimos construir el análisis a lo largo del proceso de investigación, puesto que observamos en los

documentos obtenidos y en los relatos unas etapas claramente definidas. Por tanto, con la finalidad de buscar la unión entre la narración, el discurso y la documentación se va a crear una disertación de conjunto y con sentido, relacionando las opiniones e informaciones obtenidas a través de los instrumentos utilizados para la recogida de datos. Descartamos en el inicio del análisis los programas informáticos habilitados para su realización. Cortés (2021) recalca que, en el método biográfico-narrativo, el conocimiento para llegar a la teoría proviene de lo obtenido de primera mano de las personas investigadas. Son estos relatos los que llevan al investigador a hacer el análisis de datos de acuerdo con lo narrado por parte del informante. Optar por esta decisión ha tenido la consecuencia de un proceso difícil puesto que ha requerido de otros medios para procesar los datos obtenidos y ha supuesto realizar numerosas lecturas de toda la información, para obtener una visión en conjunto. Pero también, ha sido un proceso enriquecedor ya que al realizar varias lecturas de las transcripciones se ha conocido más directamente el mensaje que el informador quería transmitir y se ha podido construir un relato mucho más consistente.

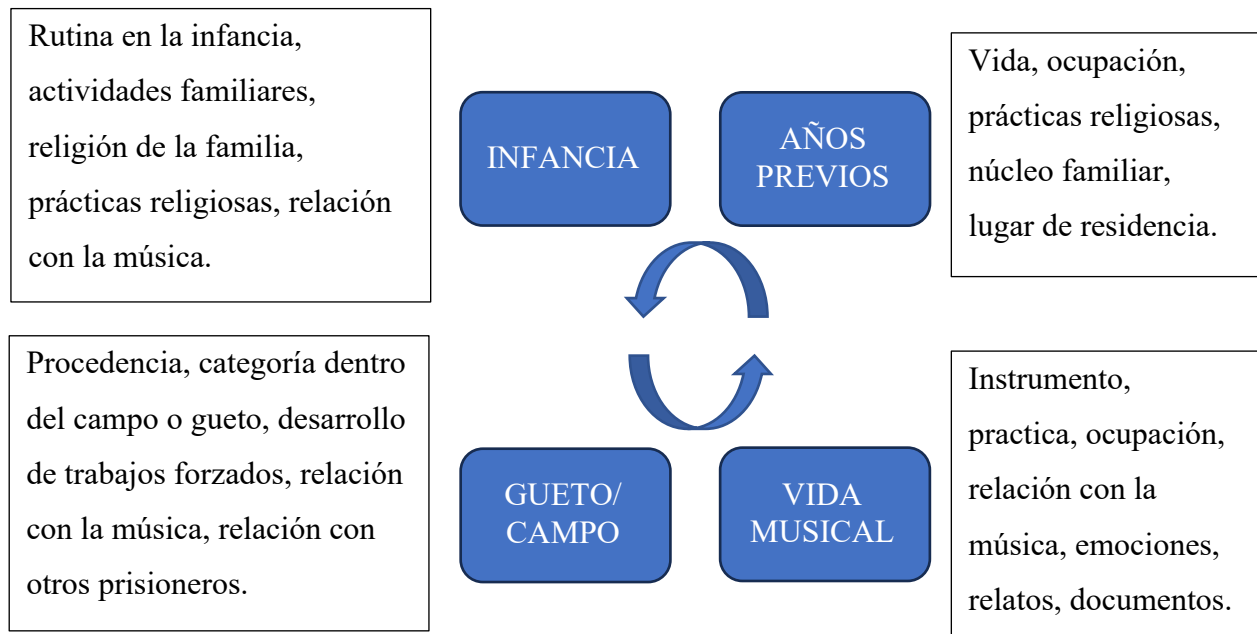
Los análisis de los datos fueron enfocados tanto de forma individual como colectiva. Basándonos en el análisis de Roberti (2011), buscamos los dos tipos de enfoque: el estructuralista, buscando los elementos comunes dentro de las historias, y el enfoque temático, prestando atención a las narraciones. De esta forma vimos las diferencias y similitudes entre los entrevistados en relación con la educación, la religión, la familia, el lugar de nacimiento, el gueto, el campo y si eran músicos o no.

En este punto, según Staller (2015), la etapa del análisis no puede separarse fácilmente de la totalidad del estudio, puesto que es difícil extraer principios generales llegados aquí. Para Liamputtong y Ezzy (2005), el análisis de datos comienza en el inicio de un estudio cualitativo, siendo parte del diseño, de la revisión de los antecedentes, de la constitución de un marco teórico,

de la producción de datos y de su ordenamiento y registro, e incluso de su presentación escrita. Estos autores mencionan que, en los diferentes métodos de análisis, se debe comenzar con la identificación de unidades de análisis para, posteriormente, seguir con diversos procedimientos como investigador, identificando los interrogantes que van apareciendo según los datos obtenidos. En el caso de este estudio, los relatos recogidos estaban condicionados de forma transversal por factores religiosos, étnicos, sociales y políticos, que hacían dirigirnos a cada vivencia particular de los informantes, haciéndonos tomar un posicionamiento a lo largo de todo el proceso. La lectura de todos y cada uno de los documentos y relatos nos llevó a seleccionar los hilos conductores para ver qué temática predominaba, en relación con qué y cómo era afrontado por cada narración, apoyándonos en unos centros de interés relevantes. Establecemos así estos núcleos de análisis:

Figura 3.

Núcleos de Análisis de Datos



Nota. Elaboración propia.

Dentro de cada bloque (categoría) o núcleo, se desarrollaron numerosas preguntas realizadas a los informantes, que nos ofrecieron referencias significativas sobre muchos detalles, que nos dieron una idea más consistente de lo que vivió y experimentó en aquellos momentos de su vida. Por eso quisimos detenernos en cada bloque, extrayendo las conclusiones necesarias para obtener una información cotejada. Tras este análisis, nos dimos cuenta de que las historias de vida complementaban la documentación obtenida y viceversa. Toda la información aportada era indispensable y no podíamos seleccionar solo los documentos o las historias de vida de manera separada, ya que carecería de sentido ofrecer un relato parcial sin relaciones entre unos temas y otros. El volumen de información obtenida ha sido abrumador, pero precisamente al ser categorizada de la mencionada manera, ha sido seleccionada la necesaria para presentar un análisis lo más coherente posible. Por tanto, estos núcleos centrales establecidos, han generado unas categorías y subcategorías, que establecen una clasificación, para profundizar en los análisis de datos mencionados con anterioridad, así como para ahondar en las expectativas de las respuestas de los informantes y de los documentos recogidos.

En la siguiente tabla (tabla 6), podemos observar los temas que se abordaron en el primer núcleo, la infancia. Se ha pretendido entender la información clave para comprender las experiencias vividas en la infancia, de forma individual de cada informante, la educación recibida, la importancia de la religión y la identificación religiosa para la categorización dentro de los judíos practicantes y los no practicantes, ya desde la juventud. Sin duda, la música desde la infancia generaba esa subcategoría que merecía la atención necesaria para comprender el desarrollo posterior del informante como músico. La importancia del relato, los recuerdos o las vivencias directas del periodo del Holocausto en esta etapa vital han sido fundamentales para la comprensión y el desarrollo de los núcleos siguientes.

Tabla 6*Núcleo 1. La Infancia del Superviviente de la Segunda Guerra Mundial*

Categoría	Subcategoría
- Núcleo familiar	Padre/Madre Ascendencia Hermanos/as Lugar de nacimiento Hogar Poder adquisitivo
- Rutina en la infancia	Posición dentro de la familia Dedicación/ estudios/ trabajo
- Religión en la familia	Muy religiosos Sinagoga sí /no
- Prácticas religiosas	Prácticas religiosas Rutinas de la religión Prácticas habituales
- Relación con la música	Conciertos Músicos sí/ no Tradición musical en la familia Instrumento Canciones religiosas: sí /no

Nota. Elaboración propia.

El segundo núcleo surgía de la necesidad de comprender cómo era la vida antes de la guerra. Para alguno de los informantes este apartado va unido al primero, puesto que eran niños durante los años de ocupación nazi. Por ello ha sido un análisis complementario al anterior, pues las respuestas obtenidas del primer núcleo han sido realmente reveladoras en el caso de los supervivientes que no vivieron su infancia condenados a los años que se centra esta investigación.

Se observa en el desarrollo de los relatos cómo en esta categoría, se ha podido obtener en la mayoría de los informantes un relato mayor que en el núcleo de la infancia. No es difícil entender por qué. La edad en la que se ha podido hablar con ellos en la actualidad, los años que han pasado desde los hechos ocurridos en su infancia, el trauma de enfrentarse a recuerdos en los que una parte importante de las personas que han ofrecido su testimonio lo han perdido todo, incluidos los familiares directos. Esta situación ha dificultado la profundización en ciertas subcategorías centradas en la infancia. Aun así, se han obtenido unos datos realmente cruciales para el desarrollo de la investigación, que han conseguido ser el nexo con todas las etapas de vida de cada superviviente.

Tabla 7

Núcleo 2. Años Previos a la Guerra

Categoría	Subcategoría
- Vida	Edad
	Actividades lúdicas
	Núcleo familiar en ese periodo
	Trabajo/oficio/ocupación
- Lugar de residencia	País
	Hogar
	Tipo de casa

-
- | | |
|------------------------|--|
| - Prácticas religiosas | Tradición familiar
Creencias personales
Tipo de religión
Judaísmo |
| - Política | Afinidades políticas
Relación con política
Participación /colaboración relacionada
Servicio militar |
-

Nota. Elaboración propia.

El tercer núcleo sienta la base fundamental de la investigación. Los guetos y los campos de concentración y exterminio. Una vez establecido la ocupación laboral y el estilo de vida en el núcleo anterior, pasaba a ser determinante las preguntas elaboradas en estas categorías. Toda la información obtenida en este apartado, con su posterior análisis mencionado en los puntos anteriores, ha sido esencial para comprender la vida, la cultura, el desarrollo y funcionamiento de los lugares que encerraron a nuestros informantes. No solo se ha procurado entender la vida del superviviente, sino conocer las condiciones a las que se enfrentaban las personas prisioneras de estos lugares. A su vez, sin la información recabada en las subcategorías de los núcleos anteriores se hubiera perdido la documentación necesaria para explicar lo acontecido en este periodo. A diferencia de lo mencionado con anterioridad, en este apartado hay recuerdos de gran precisión en muchos de los casos, lo cual implica un mayor conocimiento de los lugares fundamentales para esta investigación. La relación de ascendencia, religión, implicación política, ser judío, etc.; se convierte en el foco desde el cual los informantes aportan la implicación y su destino dependiendo de estos factores.

Tabla 8*Núcleo 3. Guetos y Campos de Concentración y Exterminio*

Categoría	Subcategoría
- Procedencia	Lugar de captura Familia/amigos Sospecha de denuncia Leyes de Nuremberg
- Dentro del Gueto	Vivienda dentro del gueto Familia/amigos Ocupación Tipo de gueto Relación con otros prisioneros Música/ relación con la música
- Dentro del campo	Procedencia Trabajos forzados Jerarquía Desarrollo actividad Música/ relación con la música

Nota. Elaboración propia.

El cuarto y último núcleo está relacionado con los anteriores, sin embargo, se ha buscado aportar una mayor información relacionada con la música, ya no solo en el gueto o en el campo, el cual ya ha sido analizado en el núcleo anterior, sino en la vida y la vida musical tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Consideramos esencial para la labor educativa

entender las emociones, la experiencia con la música, la vida después del Holocausto para aportar un mayor rigor de análisis y con ello, llevarlo a la explicación social y educativa.

Tabla 9

Núcleo 4. Vida y Vida Musical

Categoría	Subcategorías
- Vida	Vida después de la S.G. Mundial Relación familia /amigos Lugar de residencia
- Música	Instrumento Ocupación laboral/musical Relación con la música Amigos músicos
- Emociones/sentimientos	Relatos Sentimientos Educar a través de la experiencia Documentos encontrados Instrumentos hallados Familiares/amigos El Holocausto/ enseñanza/ conferencias

Nota. Elaboración propia.

5. Fiabilidad y Validez

Consideramos oportuno concluir este apartado del proceso metodológico seguido con una de las explicaciones acerca de los criterios de rigor que debe tener toda investigación: la validez, la fiabilidad y la estandarización, para que ésta sea una investigación fiable, con datos mensurables y observable (González, 2007).

Para que el trabajo sea fiable éste debe presentar “confiabilidad, estabilidad, consistencia, reproductividad, predictibilidad y falta de distorsión” (Kerlinger y Lee, 2005, p. 581). Dentro de estas características, nos centraremos en si cumple la fiabilidad externa e interna.

5.1 Fiabilidad Externa

En el presente estudio se ha tenido en cuenta:

a) La selección de los informantes. En los apartados anteriores hemos podido observar las personas que han participado en esta investigación, aportando los datos resumidos en una tabla (ver tabla 5), así como las fuentes utilizadas. Las entrevistas realizadas y transcritas, con el aporte descriptivo de los voluntarios en el estudio, permite estudiar al detalle y tener los datos más relevantes para la investigación de los entrevistados, pudiendo así contrastar la información aportada.

b) Condiciones sociales: dado el contexto histórico que rodea la investigación, se ha tenido en cuenta el contexto social, personal, religioso, político de los informantes, describiendo la localización y el enclave en el que se desarrolla el proceso de obtención de datos de los archivos, las biografías, los testimonios, los artículos de prensa, etc. Se ha podido hacer un desarrollo corológico que refleje en las entrevistas la relación con el lugar y las condiciones de vida que tuvieron que padecer los informantes.

c) Premisas y constructor analítico: Glasser y Strauss (1967) hablan de que es el investigador quien decide con base analítica qué datos buscar, cuáles registrar y cuáles desechar. Como se ha podido ver en los enunciados anteriores, el punto de partida y los objetivos planteados han marcado los pasos seguidos a lo largo del proceso de investigación que se ha llevado a cabo, mediante un proceso descriptivo de cada uno de los pasos dados.

d) Métodos de recogida y análisis de datos: Anteriormente se ha mencionado la unión entre los documentos obtenidos y los testimonios orales recogidos. La unión de estos dos procesos unidos en conjunto, y sin posible separación, han permitido hacer un estudio cronológico y descriptivo que resuelve el objeto de estudio de esta tesis: descubrir el papel que desempeñó la música en los guetos y campos de exterminio, especialmente en el de Auschwitz.

e) Descripciones e interpretaciones de los hechos: En todo momento se ha pretendido evitar las interpretaciones y descripciones personales de los hechos. Debido a la implicación emocional, correspondiente al contexto citado, se ha intentado discernir entre las opiniones personales y los hechos reales.

5.2 Fiabilidad Interna

Según Martínez (2006), “El nivel de consenso entre diferentes observadores de la misma realidad eleva la credibilidad que merecen las estructuras significativas descubiertas en un determinado ambiente, así como la seguridad de que el nivel de congruencia de los fenómenos en estudio es fuerte y sólido” (p.5). En nuestro caso, se han seguido las siguientes estrategias:

a) Descriptores de bajo nivel inferencial: Los datos son algo ya interpretado; por esto, es conveniente que se busque la cercanía con la realidad observada. Los datos primarios obtenidos del estudio de campo, los ejemplos o citas obtenidos de los documentos, las partituras

analizadas, las transcripciones de las grabaciones de vídeo y voz, permiten tener la información a través de varios canales de transmisión posible: grabación, voz, imagen, lenguaje no verbal y escrito.

b) Trabajo en equipo: en el presente trabajo solo se ha contado con un investigador, pero el peso de la investigación ha recaído en la consulta con los expertos de más alto nivel académico, los organizadores y directores de las mayores organizaciones en memorias del Holocausto, de la Shoah, traductores, así como las tutorías, revisiones de otros directores e investigadores, profesores de apoyo y personas dentro del mundo académico, otorgando así las características necesarias para mantener la fiabilidad del estudio.

c) Medios técnicos disponibles en la actualidad para conservar en vivo la realidad presenciada: en este caso, las grabaciones de audio y de vídeo, las fotografías, los diarios escritos, las fotografías o copias de las partituras han permitido repetir las observaciones de la realidad que son un aporte muy valioso y que permiten volver a los datos, categorizarlos y conceptuarlos en todo momento.

6. Validez

Si prestamos atención a la definición de la validez de los estudios cualitativos, se puede llegar a determinar que consiste en establecer el nivel en el que las afirmaciones de los investigadores sobre el conocimiento del estudio presentado están correspondidas con la realidad Najmias & Rodriguez (2007). Por tanto, la validez nos dará el valor o rigor científico del trabajo.

6.1 Validez Interna

Como señala Martínez (2006, p.4), para obtener una validez interna correcta hay que detenerse en los siguientes puntos:

a) Puede haber un cambio notable en el ambiente estudiado entre el principio y el fin de la investigación. En este caso, habrá que recoger y cotejar la información en diferentes momentos del proceso.

b) Es necesario calibrar bien hasta qué punto la realidad observada es una función de la posición, el estatus y el rol que el investigador ha asumido. En esta investigación se ha tenido presente que a pesar de la implicación emocional con los documentos observados y más aún con las historias de vida, se ha pretendido encontrar el equilibrio para hacer del proceso un estudio lo más riguroso posible.

c) La credibilidad de la información puede variar mucho: los informantes pueden mentir, omitir datos relevantes o tener una visión distorsionada de las cosas. Será necesario contrastarla con la de otros, recogerla en tiempos diferentes, etc.; conviene, asimismo, que la muestra de los informantes represente en la mejor forma posible los grupos, orientaciones o posiciones de la población estudiada, como estrategia para corregir distorsiones perceptivas y prejuicios, aunque siempre seguirá siendo cierto que la verdad no es producida por el ejercicio azarístico y democrático en la recolección de la información general, sino por la información de las personas más capacitadas y fidedignas.

a1) Este proceso se ha llevado a cabo mediante el estudio cronológico, en el cual se ha cotejado la información de los diversos temas abordados según los diferentes lugares en los que se encontraron los informantes, obteniendo la información de varios informantes y centros de educación sobre el Holocausto, también en los guetos, campos de concentración y exterminio, así como en los archivos de campo.

b2) En el presente estudio, la investigación ha sido llevada por una sola investigadora y, como se ha mencionado con anterioridad, se ha procurado ser lo más asertivo posible, a pesar de

la temática seleccionada para la investigación. Se ha de valorar que se ha intentado ofrecer distintas posiciones entre los entrevistados y los documentos recogidos, para no centrarse solo en un punto de vista. En el estudio se han escogido a personas judías, no judías, presos políticos, prisioneros de distintas nacionalidades, músicos, no músicos, etc.

c3) Tras los datos obtenidos podemos observar que la información que proviene de los informantes parte de varias características que aportan una credibilidad fiable para la investigación. Ninguno de los testimonios recogidos tiene relación personal con los demás informantes, es decir, su versión no ha podido ser pactada o consensuada, la mayoría son de nacionalidad distinta, ciudad, o país diferente. Todos coinciden en las mismas formas de contar los hechos, en ninguno de los casos se ha interpretado la entrevista ni las pruebas aportadas. Así mismo, los relatos recogidos han sido estudiados mediante un documento de archivo y con un personal altamente cualificado que ha corroborado lo mencionado por los informantes de esta investigación. Las pruebas y los hechos más irrefutables parten de la existencia de los campos de concentración, visitados todos y cada uno de ellos durante los años previos a la investigación, frecuentados de nuevo durante los años de la investigación y trabajados desde el punto de vista archivístico y documental. Se ha tenido en cuenta también la avanzada edad de los informantes, entendiendo que, llegados a un punto de cansancio, se ha preferido cortar y parar la entrevista, antes de obtener un resultado confuso para la investigación.

6.2 Validez Externa

La importancia que cobra la validez externa viene determinada por las decisiones que se toman durante la investigación, garantizando los resultados (Schettini & Cortazzo, 2015). Por tanto, se trata de la capacidad para trasladar los resultados de la investigación hacia otras con diferentes características en cuanto a los diferentes tipos de poblaciones. Beyer y Buller (2011)

refieren que la validez externa consiste en “la transferencia de los resultados de los estudios a otras poblaciones y entornos” (p.2).

En este punto, es importante recalcar la importancia documental, histórica y testimonial que tienen los protagonistas de los hechos que formaron parte de la Segunda Guerra Mundial, y más aún desde el punto de vista musical del periodo mencionado, especialmente en Auschwitz-Birkenau. Por tanto, la información obtenida es el resultado de aplicar de forma correcta la metodología escogida, con el fin de aportar una clasificación de distintos prisioneros, con diferente edad, entendiendo cómo la música fue un proceso evolutivo y que contribuyó en la vida de muchas personas, eligiendo la visión positiva de esta, apoyada con la documentación seleccionada y sustentada por las partituras analizadas. Esta realidad puede ser estudiada como complemento de futuros estudios y de los ya existentes, teniendo en cuenta que muchos de los testimonios recogidos no pueden volver a obtenerse, ya que desafortunadamente, debido a la avanzada edad, ya no comparten sus vivencias o han fallecido en los últimos años.

7. Triangulación

“La triangulación se refiere al uso de varios métodos (tanto cuantitativos como cualitativos) de fuentes de datos, teorías, investigadores o ambientes en el estudio de un fenómeno” (Benavides & Restrepo, 2009, p.119). El principio es reunir observaciones e informes sobre una misma situación, intentando, con ello, aumentar la validez del estudio. En la presente investigación, se tomó la decisión de utilizar distintos recursos metodológicos, obteniendo los datos de archivos de los campos de exterminio, así como de los museos más relevantes, haciendo también un análisis testimonial de los relatos orales recogidos de nuestros informantes, comparados, seleccionados y contrastados con estudios hechos con anterioridad relacionados con el objeto de estudio. Esto ha permitido que, tras la propuesta de los objetivos iniciales, se puedan alcanzar unos resultados que

cumplan las expectativas propuestas, así como obtener unos resultados fiables que hagan de esta investigación un estudio lo más veraz posible. Al utilizar varios métodos como los talleres de investigación, el acceso a los documentos de los archivos, el estudio de campo, el análisis musical y documental de las partituras, se considera que se hace una conexión estratégica mayor, que lleva a la unión de las condiciones más favorables en cuanto al aumento de la validez y la solidez de los hallazgos.

La triangulación en este trabajo se ha aplicado desde distintas fases del periodo de investigación. Se ha reunido, seleccionado y categorizado la información de una forma organizada, procurando tener distintos medios de recogida de información para contrastarla de una forma precisa, siguiendo los principios que Vallejo & Franco (2009) proponen:

a) Pregunta de investigación clara y focalizada. b) Métodos que se complementen, buscando la complementariedad de todos. c) Relevancia en el método seleccionado de acuerdo con el fenómeno de estudio. d) Evaluación desarrollada y continua del método seleccionado.

Es así como se ha llevado a cabo una formación y un desarrollo de las acciones y procesos metodológicos necesarios para efectuar un proceso favorable de investigación. Haciendo un examen constante de los métodos utilizados, deteniéndonos en el desconocimiento de algunas herramientas para poder explotarlas en las áreas que más nos aportasen y fuesen enriquecedoras en el estudio. Se ha validado los métodos junto con la experiencia personal y profesional del investigador, tomando como ejemplo los análisis musicales descritos en la investigación. Apoyándonos en nuestra investigación de no solo de estudios históricos, cronológicos, sociales y políticos, sino también del área musical del periodo comprendido desde 1933 a 1945.

Capítulo 1 Contextualización Histórica

1.1 Introducción y Antecedentes

Para comenzar el desarrollo del capítulo debemos contextualizar el período al que se refiere el objeto de estudio. Para Minayo (2010) la investigación exige dedicar tiempo en la observación y contextualización de los sujetos, del estudio de investigación, en el periodo histórico en que se desarrollan los acontecimientos. Rodríguez & Alom (2009) consideran que los seres humanos somos seres históricos, portadores de la cultura. Villegas et al. (2011) destacan que todo investigador debe ser el responsable de un registro diario del proceso, inquietudes, actividades, que ayudarán al desarrollo de la metodología, siempre acudiendo al proceso de reconstrucción histórico. En la presente investigación, lo haremos remontándonos a los años previos al inicio de la Segunda Guerra Mundial, haciendo un análisis de los acontecimientos que provocaron el ascenso de Adolf Hitler al poder.

Partimos de un planteamiento de unas cuestiones principales, que se desarrollarán durante todos los años de la dictadura nacionalsocialista, su ideología y política. Examinaremos las distintas etapas por las que discurre la política persecutoria del régimen nazi, desde la creación del partido, analizando a su principal líder, Adolf Hitler, pasando por el análisis social y económico de la sociedad alemana de los primeros años del siglo XX. De esta forma podremos comprender de una forma genérica los hechos que pretendieron justificar la persecución y el asesinato sistemático, burocráticamente organizado, que desembocaría en la creación de los campos de concentración y exterminio. Con ello no pretendemos profundizar en todos los detalles previos que contribuyeron al estallido de la Segunda Guerra Mundial, ni descubrir todos los acontecimientos sociales y políticos previos, ya que muchos historiadores, según adelanta Beevor (2012), hablan de una guerra de treinta años. Es decir, desde 1914 hasta 1945, en la que la Primera

Guerra Mundial se considera como el origen de la Segunda, empezando con el golpe de estado Bolchevique en 1917 y prologándose como una guerra civil europea hasta 1945, tal y como lo relaciona Traverso (2009). No podemos pretender descubrir una realidad ya muy estudiada, aunque sin duda entendemos que la Segunda Guerra Mundial fue una amalgama de conflictos. Por lo tanto, haremos hincapié en aquellos hechos que logren situarnos con mayor claridad y objetividad para llegar a esclarecer cómo se llegó a exterminar a casi seis millones de judíos, más de un setenta por ciento de la población gitana de Europa (Ibarra, 2018), así como a personas con discapacidad, homosexuales y a miles de personas consideradas contrarias al régimen.

Este contexto nos ayudará a comprender y dilucidar qué papel jugó la música durante este periodo. Un periodo, en el que un medio de supervivencia y de vida, estaba ligado a la existencia de orquestas y agrupaciones musicales, dentro de distintos guetos de los creados en Europa, campos de concentración o campos de exterminio, como fue el de Auschwitz-Birkenau en Polonia. Precisamente, estos acontecimientos los centraremos durante el período bélico, entre 1939 y 1945. Una guerra que “acabó con la vida de más de sesenta millones de personas y cuyo alcance fue mundial” (Beevor, 2012, p.9).

Si pretendemos incorporar el eje histórico y cronológico citado en los primeros párrafos, el primer punto donde detenernos es la situación de Europa tras la Primera Guerra Mundial. Una guerra que finalizó en 1918 y que, según Hernández (2018) “dejó un continente devastado, unos diez millones de muertos y veinte millones de soldados heridos” (p.11). La comúnmente conocida como “Gran Guerra” suscitó la división de Europa, según las condiciones acordadas en el tratado

de Versalles². Un tratado que puso fin formalmente a la Primera Guerra Mundial, pero que no dejaría conforme a ninguno de los países firmantes, en especial a la clase política de Weimar en Alemania, “incluidos los comunistas, que lo consideraban parte de una conjura interimperialista más amplia” (Burleigh, 2000, p.79). Es por ello por lo que, según recoge Kreibohm (2019), Europa se divide de tal forma que se obliga a Alemania a devolver a Francia los territorios de Alsacia y Lorena, pertenecientes a Alemania desde hacía más de cuarenta años. A Polonia, la Posnania y el corredor de Dantzing; a Bélgica, Eupen y Malmédy; y mediante un plebiscito, Schlewig a Dinamarca. Además, Alemania perdió todo su imperio colonial, quedando éste repartido entre las naciones vencedoras, principalmente Reino Unido y Francia. En cuestiones militares, el ejército alemán quedó reducido a 100.000 hombres y se prohibió que el país reclutase soldados. Se confiscó la mayor parte de sus armas y su armada se quedó sin grandes buques. Como relata Blakemore (2019), también fue obligada a someter a juicio a su emperador, Guillermo II, por crímenes de guerra y obligada a pagar 269.000 millones de marcos de oro. Por otro lado, el Imperio austrohúngaro desaparece, formándose los estados independientes de Austria, Hungría, Yugoslavia y Checoslovaquia. Rusia fue tratada como un país derrotado por haber abandonado la contienda en 1917. Por este motivo tuvo que reconocer la independencia de Polonia, Estonia, Letonia, Lituania y Finlandia. A Italia se le concedió Trieste, parte de Istria, Dalmacia y el valle del alto Adigio. El Imperio turco se disipó, quedando éste reducido a la Península de Anatolia (Díaz, 2008). Tras el Tratado citado se buscaba la paz frente a la infausta Primera Guerra Mundial.

² El Tratado de Paz de Versalles es un tratado de paz firmado el 28 de junio de 1919 entre los Países Aliados y Alemania, en el Salón de los Espejos del Palacio de Versalles que puso fin oficialmente a la Primera Guerra Mundial (llamada entonces La Gran Guerra). Entró en vigor el 10 de enero de 1920. Vertua, N, R. Tratado de paz de Versalles (1919) en español. Derecho Internacional. Recuperado el 17 de septiembre de 2020, de: <https://www.dipublico.org/1729/tratado-de-paz-de-versalles-1919-en-espanol/>

Con las condiciones genéricas expuestas anteriormente, podemos advertir la posición de Alemania con respecto a todas estas decisiones en su contra, especialmente la de los políticos alemanes más conservadores. Con estas duras condiciones impuestas, Kreibohm (2019) expone cómo se desarrolla en esta nueva situación un punto de encuentro nacionalista, buscando la venganza de lo que, según ellos, consideraban una humillación. El conde Ulrich von Brockdorff-Rantzau, quien estuvo en la dirección de la delegación alemana en la firma del Tratado, estaba convencido de que introducir el Artículo 231³, en el que la culpa de la guerra era Alemania, supondría importantes consecuencias (Artola, 2014). Con esta premisa, que podemos entender en la actualidad como premonitoria de los hechos que hoy conocemos, comenzó a extenderse la situación de inconformidad, desde los altos cargos políticos al resto de la sociedad.

Las condiciones en Alemania no mejoraban, los pagos de las deudas y las numerosas reparaciones obligadas redujeron la producción industrial, provocando una hiperinflación en los años 20 que motivó la inestabilidad económica de la “Gran Depresión”⁴, originada tras el hundimiento de la bolsa de Wall Street en 1929. En 1933 el número de parados ascendía a seis millones en Alemania (Espinosa, 2005). Unido al ambiente de crispación, no hacía nada más que favorecer las grandes especulaciones de promesas demagógicas, con grandes tintes antisemitas, que, por parte de los grupos extremistas, en especial el ya formado “Partido Nacional Socialista Obrero Alemán” (comúnmente conocido como partido nazi), empezaban a consolidarse.

³Art 231: Los gobiernos aliados y asociados afirman, y Alemania acepta, la responsabilidad de Alemania y sus aliados por haber causado todos los daños y pérdidas de los cuales los gobiernos aliados y asociados se han visto sometidos como consecuencia de la guerra impuesta a ellos por la agresión de Alemania y sus aliados”. Corcoba, O. (2015,1 de Julio) Hitler y su “falso golpe de estado” Hitler and "false coup" Universidad Complutense de Madrid.3 (17).

⁴ El crack del 29 fue una crisis financiera que tuvo lugar en octubre de 1929 y fue la caída más devastadora de la bolsa en Estados Unidos. Tuvo terribles consecuencias sociales no solo sobre los norteamericanos, sobre todo el mundo. Tal fue su repercusión, que provocó un duro periodo de crisis económica conocido como la Gran Depresión. López, David. (2017, 17 de febrero). Economipedia. Crack del 29. <https://economipedia.com/definiciones/crack-del-29.html>

1.1.2 Ascenso de Hitler al Poder

Para entender la figura de Adolf Hitler debemos detenernos, según Hernández (2012), en sus años de juventud, ya que fue “una etapa de importancia capital que tuvo para su formación personal y política” (p.19).

Adolf Hitler nació el 20 de abril de 1889, en Braunau am Inn, una pequeña población austríaca de unos quince mil habitantes. Está situada a sesenta kilómetros al norte de Salzburgo, justo en la frontera Austro-Germana. Su familia pertenecía a una clase media, medianamente acomodada. Su padre, Alois Hitler era funcionario de aduana y se caracterizaba por ser un hombre muy rígido. Según Hernández (2012) “el propio Hitler explicaría años después que su padre tenía súbitos arrebatos de ira y que entonces le pegaba. Contaba también que su madre vivía constantemente preocupada por las palizas que él tenía que soportar” (p.41). Podemos llegar a considerar cómo esa violencia en el ámbito familiar marcaría una personalidad definida en el futuro dictador.

Durante su infancia, fue un buen estudiante. Adolf también poseía buena voz. Con frecuencia recibía en el monasterio lecciones de canto. Le gustaba jugar a cantar misa, colocándose el delantal de la criada a modo de casulla pronunciaba largos y fervientes sermones. “Curiosamente, en el camino debía pasar junto a un arco de piedra en el que estaba esculpido el escudo de armas del monasterio, cuyo elemento más destacado era una esvástica, la que años después se convertiría en el símbolo de su movimiento” (Hernández 2012, p.45). Paulatinamente la personalidad y los ideales de Hitler se irían forjando, así como su antisemitismo, tal y como relata el propio Hitler en su Libro, “*Mein Kampf*”, Mi lucha: “pronto me transformé en un fanático nacionalista alemán” Hitler (2004, p.11)⁵.

⁵ El *Mein Kampf* se publicó en 1925, se cita la referencia de la edición del libro con el que se ha contado en la actualidad.

Este libro fue escrito en la celda de la prisión de Landsber y ha sido considerado como un ideario político, tal y como apunta Díez (2020), además de mostrar la ideología racial alemana durante el nazismo. Un libro en el que Hitler expone sus ideas, que posteriormente fueron puestas en práctica, conduciendo a lo que años más tarde se llamó la “solución final”, de la que ampliaremos información en los siguientes puntos.

No fue antes de que cumpliera catorce o quince años cuando comenzó a resonar en mis oídos la palabra judío, vinculada en parte a las charlas políticas. Empecé a sentir por ella ligero desagrado y descubrí que me resultaba difícil superar una sensación penosa que me sobrecogía cada vez que se disputaba en mi presencia sobre diferencias religiosas, [...] Por fin, comprendí que eran los judíos quienes estaban al frente de la socialdemocracia, la venda cayó de mis ojos, [...] la prensa social demócrata estaba incluida de manera preponderante por judíos. (Hitler, 2004, p.26)

Pese a sus numerosas lecturas y estudios políticos, marcados por su estancia en Viena durante los años 1909 y 1910, Adolf Hitler dedicó su tiempo a ganarse la vida como dibujante y acuarelista. Fue en 1913 cuando huyó del Imperio Austrohúngaro para evitar prestar el servicio militar, refugiándose en Múnich. Allí se enroló en las filas alemanas durante la Primera Guerra Mundial, comenzando “el periodo más grande e inolvidable de mi existencia terrenal” (Hitler, 2004, p. 65). Durante el periodo de guerra, y según lo que se ha podido estudiar en su autobiografía, Hitler comenzó a darse cuenta de la importancia de la propaganda, observando con detenimiento la importancia de ésta. Cabe destacar que durante estos años fue capaz de recopilar numerosas estrategias y fuentes de información que posteriormente utilizó durante su mandato dictatorial.

Durante la Gran Guerra empezó a observarse a qué enormes resultados podía conducir la acción de una propaganda bien llevada (...). La propaganda es un medio y debe ser

considerada desde el punto de vista del objetivo al cual sirve. Su forma, en consecuencia, tiene que estar condicionada de modo que apoye el objetivo perseguido (...) Las armas más crueles resultan humanitarias si consiguen provocar una rápida victoria (...). (Hitler, 2004, p. 69)

Durante la Primera Guerra Mundial, Hitler fue herido dos veces y recibió varias medallas por ello. En octubre de 1918, Hitler quedó parcialmente ciego en un ataque de gas mostaza cerca de Ypres, Bélgica. Lo enviaron al hospital militar, donde recibió la noticia del armisticio del 11 de noviembre de 1918, cuando estaba recuperándose (Hernández, 2012). El fin de la guerra supuso un desequilibrio emocional para Hitler. Fue entonces cuando el ejército alemán utilizó al futuro dictador como docente e informante confidencial. En esta condición de informante Hitler asistió a una reunión del Partido Obrero Alemán (*Deutsche Arbeiterpartei, DAP*) en una cervecería el 12 de septiembre de 1919. Tras ello, fue admitido Partido, llevando su tarjeta de afiliado el número 7 (Hitler, 2004). En 1921 se convirtió en el líder con mayor poder dentro del Partido, siendo conocido como el más grande e infalible de los alemanes. En 1923 el Partido Nazi ya tenía 56.000 afiliados y una milicia de 15.000 hombres organizada en tropas de asalto (Zadoff, 2004). Durante los años siguientes, se afianzaron con mayor intensidad los ideales y los propósitos de Adolf, lo que le llevaría a uno de sus primeros intentos por hacerse con el control de Alemania.

Este acontecimiento consistió en liderar, junto a otros miembros del partido Nazi un golpe de estado, conocido como el “Putsch de la cervecería”, en noviembre de 1923. King (2019) documenta cómo el 8 de noviembre de 1923, Adolf Hitler y un grupo de miembros de las SA⁶,

⁶ La Sturm Abteilung (SA en alemán para División de Asalto), era la organización paramilitar del Partido Nazi. Ayudó de forma eficaz a la llegada al poder de Adolf Hitler en 1930. Las SA tenían las siguientes obligaciones: proteger a Hitler y otros líderes y oradores nazis, proveer seguridad para las reuniones políticas, y conseguir suscriptores para el periódico del partido nazi, llamado *Der Völkischer Beobachter* (El Observador del Pueblo). Enciclopedia del Holocausto. Recuperado de: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/ss> (2020.17. Septiembre).

además de personas relevantes en la futura historia del nazismo como Hermann Göring, Alfred Rosenberg y Rudolf Hess irrumpieron en la “*Bürgerbräukeller*”, una cervecería al sur de Múnich, donde el gobernador de Baviera, Gustav von Kahr, un nacionalista ultraconservador, estaba pronunciando un discurso. En ese contexto, Hitler mostró su pistola y entre disparos declaró la “revolución nacional”. Un golpe de estado del partido Nazi contra el Gobierno de la República de Weimar. Estos hechos se saldaron con la detención de varios miembros del Partido, en concreto, del mismo Hitler. Fue condenado a la pena mínima de cinco años en una cárcel de mínima seguridad. Solo llegó a cumplir nueve meses (King, 2019) y durante ese tiempo escribió su testamento político, *Mein Kampf*, del cual ya hemos podido referenciar algunos datos en este mismo apartado. Un libro que le serviría para promocionar y reforzar su liderazgo. A partir de ese momento, la figura de Adolf Hitler comenzó a ganar popularidad y audiencia. El 20 de diciembre de 1924 salió en libertad. Cores (2010) detalla que Hitler se libró de ser fusilado, apuntando que fue una parodia judicial. El tribunal de Múnich, presidido por George Neithardt, que comulgaba con el ideario nazi, apenas le acusó de una parte de los delitos cometidos durante el golpe, dictaminando una pena mínima de cárcel. Weale (2013) afirma que “el juicio fue una farsa política” (p.30).

De este modo comenzaron sus años como orador y organizador del partido Nazi. En ese mismo año, en las elecciones al parlamento alemán, este partido consiguió el 3% de los votos, obteniendo 14 diputados. Luego, en los comicios de 1928, la representación conseguida en 1924 se redujo a 12 escaños. Pero el punto de inflexión se produjo en las elecciones de 1930, las primeras realizadas después del estallido de la crisis mundial. Es en ese año cuando el partido Nazi recibió el 18.5% de los sufragios, que significaban 107 diputados en el Parlamento (Beevor, 2012, p.12).

Sin duda, el aumento de representación parlamentaria otorgaba el peso necesario a la política nazi. Hitler conseguía gracias a su oratoria y poder cautivador, una gran atracción por parte de aquellos alemanes desesperados por la crisis, aquellos que buscaban un cambio y veían en Hitler un hito de esperanza. Hitler hizo promesas de una mejor y gloriosa vida, buscando el apoyo en los más jóvenes, los desempleados y las personas de clase media baja.

Este apoyo creció rápidamente, incrementándose su poder político e influencia social. El deseo intenso de un líder carismático, en un contexto social y económico debilitado, ofreció un gran escenario para el desarrollo de la propaganda. Mediante ésta se elaboró una imagen perfectamente diseñada de Adolf Hitler, una figura que estaría sujeta a inflamados mítines, grandiosos desfiles y espectaculares ceremonias, diseñadas para reforzar un icono que, en el análisis de Joric (2020), englobaría unas determinadas características, que posicionarían a Hitler como un fiel complaciente de sus seguidores, seductor de escépticos y amedrentador de los opositores. Según citaba ya en 1929 el propio Joseph Goebbels (Kershaw, 2001, p.29): “Creemos que el destino le ha elegido para señalar el camino al pueblo alemán. Por consiguiente, le saludamos con devoción y reverencia, y no podemos desear, sino que nos sea permitido conservarle hasta que su tarea haya sido completada”.

La fama del “Führer”⁷ proliferó a través de los discursos que pronunciaba en las grandes concentraciones, los desfiles y la radio, medios básicos de comunicación que como veremos más adelante, se convirtieron en un sello de distinción de cualquier actividad propagandística, en la que se incluía la música, objeto de estudio de esta investigación. No es de extrañar, por tanto, que en

⁷ El término Führer tiene su origen en el idioma alemán, que significa “jefe, líder” en cualquier área en que se desempeña el individuo. En la época del nazismo, Führer era usado exclusivamente para hacer referencia a los líderes de los partidos políticos, título que se otorgó el propio Hitler, en virtud de su desempeño como presidente en el Partido Político Nazi. Fecha de actualización: 16/06/2015. Cómo citar: "Führer". En: Significados.com. Disponible en: <https://www.significados.com/fuhrer/> Consultado: 1 de febrero de 2021.

las elecciones al “*Reichstag*” (Parlamento) de 1930, los nazis consiguieron la cifra de 6,4 millones de votos, convirtiéndoles en el segundo partido de la institución legislativa (Kershaw, 2001). Durante las cinco campañas electorales de 1932, el movimiento nazi, utilizando la mencionada propaganda, ensalzaba a Hitler con una rápida expansión.

En la primera campaña, cuando todavía viajaba por carretera, había dado discursos en 12 ciudades en una gira de 12 días [...] Hitler fue en esta ocasión capaz de pronunciar los discursos de sus principales reuniones en 20 ciudades diferentes en un plazo de sólo seis días. En sus cuatro campañas aerotransportadas, realizadas entre abril y noviembre de 1932, Hitler habló en total ante 148 asambleas de masas, con un promedio de unas tres reuniones de importancia al día, a menudo dirigiéndose a multitudes compuestas por 20.000 o 30.000 personas en las grandes ciudades, y haciéndose ver y oír en persona durante ese año por, literalmente, millones de alemanes. Fue por todos los conceptos una notable serie de discursos de campaña, serie durante la cual Hitler llegó a las masas como no había llegado a ellas ningún político alemán antes que él. (Kershaw, 2001, p.63)

En enero de 1933, Hitler fue nombrado canciller. Durante la ceremonia de apertura del nuevo “*Reichstag*”, convocado en la Ópera Kroll, se realizaron desfiles de antorchas y se interpretó “*Los maestros cantores de Nuremberg*”, una ópera dividida en tres actos, con la música y el libreto compuesto por Richard Wagner. Su título alude a poetas y músicos del medioevo alemán, pertenecientes a gremios de artesanos y comerciantes, una original muestra del interés del compositor por la cultura medieval conducida a través del arte como tradición y como fuerza transformadora. El libreto fue escrito por el propio compositor. Es la ópera más larga de Wagner, dura unas cuatro horas y media, sin contar intermedios (Mejía, 2019).

La historia de esta ópera tiene lugar en Nuremberg a mediados del siglo XVI. No es de extrañar el uso de esta obra musical por el partido Nazi y el lugar escogido para el acto, la Ópera Estatal de Berlín. Para Piñeiro (2016):

De toda la producción wagneriana, “*Die Meistersinger von Nürnberg*” es la que contiene un discurso nacionalista más insistente. Debe tenerse presente que fue estrenada en Múnich el 21 de julio de 1868, cuando el proceso de unificación alemán estaba a punto de concluir [...] La eficacia del mensaje político contenido en la obra de Wagner lo consagró como seña de identidad nacional desde el nacimiento del Estado-nación alemán. No obstante, como ya se ha apuntado antes, su masiva utilización como símbolo en la época nazi empañaría su validez tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, trasladándose el interés hacia el discurso universalista y fraternal de, por ejemplo, Beethoven, autor con un bagaje simbólico más acorde con los esfuerzos legitimadores actuales. (pp.8-10)

Posteriormente, el uso de esta obra musical sirvió como inicio de la inauguración de los congresos del Partido, normalmente interpretada por la Ópera de Berlín, “bajo la batuta” del director Furtwängler. Más adelante añadiremos información sobre la figura de Furtwängler, gran músico y director de orquesta, defensor de los músicos judíos y de tendencia política de izquierda. Tras lo mencionado, podemos observar cómo la música, desde el inicio del mandato de Hitler, se convierte en un gran medio de reclamo y propaganda para los intereses del Partido.

1.1.3 Política Persecutoria

Desde los primeros compases de su liderazgo, Hitler consiguió despertar un sentimiento de admiración, guía y devoción a una amplia parte de la población cansada del desorden y de la desconsideración. Para resolver este malestar social se usó un sistema de actuación basado en la estrategia, el control, la disciplina, el sentimiento de superioridad y el terror. Estas premisas

afianzaron el ensalzamiento del nazismo, especialmente gestionado por un completo engranaje, que puso el énfasis en un uso perfecto de la propaganda, en la que la música jugó un papel fundamental desde 1933 hasta 1945.

Un reflejo de lo citado anteriormente fue la pérdida de valores humanos en Alemania, como explica Lozano (2011). Un gran grueso de la población alemana por indiferencia, apatía, conformismo, oportunismo o ceguera se convirtió en cómplice de los crímenes del nazismo, siendo una gran mayoría de la población conducida, depositando su fe en un dictador que, según Burleigh (2000), desembocaría en “un colapso moral progresivo y casi total, de una sociedad industrial avanzada del corazón de Europa” (p .29). Con respecto a la política racista aplicada durante el Tercer Reich, encontramos como modelo el ya citado libro escrito por Adolf Hitler, donde se expone claramente el sentido antisemita del mismo.

Considérese cuán funestas son las consecuencias que a diario trae consigo la bastardización judaica de nuestro pueblo y reflexiónese también que este envenenamiento de nuestra sangre, solo al cabo de los siglos, o tal vez jamás, podrá ser eliminado del organismo nacional. Millares de nuestros ciudadanos pasan como ciegos ante el hecho del emponzoñamiento de nuestra raza, sistemáticamente practicado por el judío. (Hitler, 2004, p.154)

Irrefutablemente, estas palabras, alentadas por la mencionada política persecutoria, se proyectaron paulatinamente en la persecución al pueblo judío. Durante los primeros años, esta persecución fue evidente en las palizas indiscriminadas, los ataques a sus negocios, los saqueos, etc. Los miembros de la *Sturmabteilung* (SA) eran los encargados de llevar a cabo este tipo de acciones. El mecanismo de actuación fue progresivo, no solo con los judíos, sino con toda persona,

grupo o política contraria al ideario supremacista. Los sentimientos y prejuicios para mover a las masas en una dirección determinada fueron utilizados como un recurso muy eficaz.

Para Carrión & García (2000) el movimiento de masas aparece como una nueva disciplina científica: la Teoría de la Comunicación de masas, utilizando la sociología y la psicología de masas. Los autores opinan que “la I Guerra Mundial supone un claro punto de inflexión en este proceso, según el cual la comunicación de masas comienza a emanciparse paulatinamente, bebiendo todavía, como es obvio, de disciplinas a ella asociadas” (p.2).

El control de la comunicación de masas bajo el nazismo es sólo un aspecto de lo que sería la conclusión lógica de la propaganda totalitaria: la identificación entre cultura y propaganda, que los nazis llevaron a la práctica mediante la creación en 1933 del *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (Ministerio del Reich para la Ilustración Popular y la Propaganda), dirigido por Joseph Goebbels y encargado de la “dirección espiritual” de la nación. (Pineda, 2007, p.153)

Para crear esa nueva forma de organizar la sociedad, buscando la confrontación entre bandos, fueron básicas distintas estrategias. Ya hemos podido citar varias con anterioridad, pero Carrión & García (2000) unifican la información, explicando que este movimiento estaba centrado en unos puntos destacables que fijarían los objetivos en la prioridad propagandística. Dentro de ella, encontramos la importancia de los símbolos o las bases mitológicas. “La compleja simbología nazi va a beber de fuentes variadas, que generalmente remiten al pasado (como es el caso de la esvástica). El régimen nazi es un régimen milenarista, influido por diversos antecedentes, muchos de ellos de carácter mítico” (Carrión & García 2000, p.4). También los desfiles, las apariciones en público y los eventos estaban cubiertos de una gran simbología dirigida a cautivar e impresionar a la población. La deificación del líder se convirtió en el punto central del ensalzamiento de los

ideales propagandísticos y guía del pueblo, así como la creación de enemigos interiores y exteriores. Todo ello promovido por el uso de lo que ellos denominaban medios de masas (el cine, la radio, la música, etc.) (Di Gresia, 2004).

Dentro de esas maniobras bien programadas, un claro adversario fue el comunismo. Orbach & Lorenzana (2018), exponen en su libro:

Las primeras víctimas fueron los comunistas. Los nazis les acusaban del incendio y ordenaron el arresto del jefe de su grupo en el Reichstag. En unas pocas semanas el partido se desintegró: se cerraron sus periódicos, se prohibieron sus organizaciones y todos los líderes fueron detenidos. La fuerza comunista, considerada una amenaza mortal por muchos alemanes, quedó paralizada. (pp.28-29)

El partido Nazi nombró a los comunistas enemigos de Alemania, siendo perseguidos durante el régimen y responsabilizándoles de actos como el del incendio provocado en el Parlamento Alemán, el 27 de febrero de 1933. Un suceso que actuó en beneficio del régimen nazi, ya que inmediatamente los comunistas fueron culpados de este ataque, pudiendo así el 23 de marzo de ese mismo año, firmar una ley (*Ermächtigungsgesetz*), “ley habilitante”, que permitía al canciller Adolf Hitler promulgar leyes sin consentimiento alguno del Parlamento. Con esta justificación, Adolf Hitler condujo al país a un nuevo sistema totalitario, implantando así la dictadura nacionalsocialista en Alemania. Según Verde & Royo (2013), se estableció tras ello una fuerte organización policial, para hacer cumplir la política nazi en su totalidad, poniendo fin a las libertades individuales, incluyendo la libertad de prensa, expresión y asociación. Los funcionarios podían leer el correo personal de los ciudadanos, escuchar conversaciones telefónicas y allanar domicilios particulares sin orden judicial. Pronto, los arrestos y los actos de intimidación se

incrementaron. Estas acciones fueron retroalimentándose, lo que creó un ambiente de odio y desconfianza entre las personas.

Tras solo unos meses posteriores al ascenso de Hitler, y con el fin de controlar la cultura de la sociedad alemana, sucedió la quema de los libros de los autores considerados representantes de la decadencia moral y del bolchevismo cultural (Osorio, 2014). Sucedió el 10 de mayo de 1933, en la “*Opernplatz*” de Berlín, organizada por jóvenes estudiantes y respaldada por Joseph Goebbels, ministro Nazi de Ilustración Popular y Propaganda, que reunió a miles de personas. La intencionada y estudiada acción se extendió por toda Alemania, eliminando así a todo escritor, poeta, periodista o artista que no concordase con el ideal establecido. El poeta Heinrich Heine, cuyas obras ardieron en 1933, expresó la similitud de un acto donde se empieza por quemar libros, finaliza haciendo lo mismo con las personas (Funes, 2016). Un presagio que se hizo realidad años más tarde en los campos de concentración y exterminio nazi.

El primero de estos campos se creó este mismo año, en marzo de 1933, el campo de concentración de Dachau (a trece kilómetros de Múnich). De acuerdo con Wachsmann (2015), en un principio los primeros prisioneros del campo fueron presos políticos, comunistas en su mayoría. La gran parte de esas detenciones eran confusas e impredecibles. Un alto porcentaje no estuvo sometido a un proceso judicial, mediante la acusación en tribunales, puesto que no habían sido arrestados por cometer actos ilegales, sino “por ser quienes eran: presuntos enemigos del nuevo orden” (Wachsmann, 2015, p.42). Dachau fue un campo modelo, que sirvió de ejemplo para la construcción de los siguientes campos, de los cuales se aportará una información más detallada en la presente investigación en los epígrafes 2.1.5 y en el capítulo 2.

Los primeros presos judíos también fueron enviados a Dachau por su oposición política. En los años siguientes, los judíos (independientemente de su condición política), homosexuales,

gitanos, Testigos de Jehová y sacerdotes católicos aumentaron el número de los prisioneros. En concreto, en 1938 había más de 10.000 judíos encerrados en este campo (Álvarez, 2017). En total, más de 180.000 prisioneros fueron deportados entre los años 1933 a 1945 a Dachau, procedentes de más de 30 naciones (Benz & Distel, 2005).

En esa lucha incesante de eliminar a todo adversario, Hitler encontró en el jefe de las SA, Ernst Röhm, su nuevo objetivo (Eberle et al., 2016). Las SA estaban formadas por veteranos de la Primera Guerra Mundial, gente de clase trabajadora y excomunistas. En 1934, esta organización contaba con aproximadamente cuatro millones de miembros, un número muy superior al del ejército alemán, institución que, según el Tratado de Versalles (acuerdo nº160), no podía rebasar el número de 100.000 soldados (Von Vereiter, 2011). Con ese elevado número de reclutados, Röhm mostró la clara intención de convertir las SA en un batallón de milicianos que absorbiese al viejo ejército, reprobando con ello los pactos principales con Hitler. Alentado y advertido por sus figuras de confianza, Heinrich Himmler⁸ y Hermann Göring⁹, Hitler dio la orden de llevar a cabo la “operación colibrí”¹⁰, procediendo al arresto y asesinato de Röhm y sus colaboradores más

⁸Heinrich Luitpold Himmler (Múnich, 7 de octubre de 1900 – Luneburgo, 23 de mayo de 1945) fue uno de los principales dirigentes del Partido Nazi, quien fue jefe de las SS y responsable directo del Holocausto. Los terribles diarios de Heinrich Himmler encontrados en un archivo ruso. Recuperado de:

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/terribles-diarios-heinrich-himmler-encontrados-archivo-ruso_10589 (2020.18. Septiembre).

⁹Hermann Wilhelm Göring o Goering; Rosenheim, Baviera, 1893 - Núremberg, 1946) Dirigente de la Alemania nazi. Había destacado como aviador en la Primera Guerra Mundial (1914-1918). En 1922 se unió al Partido Nacionalsocialista de Hitler, quien le puso al frente de su brazo armado, las «Secciones de Asalto» (SA). Participó en el fracasado golpe de Estado nazi de Múnich (1923), en el que resultó herido. Huyó entonces de Alemania, donde regresó en 1927, para ser elegido diputado (1928) y presidente de la cámara baja del Parlamento (1932). Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Hermann Goering. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/goering.htm> el 6 de febrero de 2021.

¹⁰ A primera hora de la mañana del 30 de junio de 1934, Adolf Hitler, acompañado de Joseph Goebbels y de un grupo de hombres de las SS, llegaba a Bad Wiessee, una pequeña localidad de Baviera en la que ese mismo día debía celebrarse una reunión de la SA (Sturm Abteilung), la milicia del partido nazi. Dicha reunión no era más que un ardid para convocar a la mayoría de los mandos de la SA en un mismo lugar y eliminarlos, en una operación que supuso la purga de toda disidencia (real o potencial) en el seno del régimen nazi. Esta operación, de nombre clave Colibrí, es más conocida como La Noche de los Cuchillos Largos. Paul R. maracin: la noche de los cuchillos largos. La Esfera de los Libros (Madrid), 2010, 221 páginas. Traducción: Ana Momplet.

cercanos. El plan consistía en eliminar a toda persona afín a las SA, reduciendo y relegando el poder a las SS¹¹. Los actos sucedidos en la noche del 30 de junio de 1934 fueron conocidos como “La noche de los cuchillos largos” (Goodenough, 2009).

A raíz de estos acontecimientos, el poder cada vez quedó más centralizado. Hitler y sus aliados más fieles siguieron afianzando su dominio. Es aquí donde cabe citar a la Gestapo, organización que, según Delarues (2010), “hizo temblar primero a Alemania y después a toda Europa. Centenares de millares de hombres fueron acosados por los agentes que actuaban bajo la protección de esta “razón social”. Millones de seres humanos sufrieron y murieron bajo sus golpes o los de sus hermanos de las SS” (p.13). La Gestapo era la policía secreta del estado nazi, creada el 26 de abril de 1933 por Hermann Göring. Su función era la de combatir las acciones que se llevaban a cabo contra el Estado y el partido Nazi. Fue un elemento vital de represión y un guía conductor hacia el desarrollo del Holocausto.

En el año 1935, encontramos el refuerzo del poder militar con la creación oficial de la Luftwaffe¹². De este modo se acabaron definitivamente las limitaciones del Tratado de Versalles. En marzo de 1936 vuelven a recuperar Renaina, comenzando su más amplia planificación industrial, social y militar (Serrano, 2017).

¹¹ Las SS fueron instituidas originalmente en marzo de 1923, como cuerpo de guardaespaldas personales de Adolf Hitler. Era un grupo selecto de combatientes que competían por la supremacía en el Partido Nazi con otra milicia, las Tropas de Asalto (SA). Los miembros de las SS estaban sujetos a una estricta disciplina militar y debían jurar lealtad absoluta a Hitler y al nazismo. Zadoff, Efraim (Ed.), SHOA - Enciclopedia del Holocausto, Yad Vashem y E.D.Z. Nativ Ediciones, Jerusalem 2004. Basado en: Rozett, Robert & Shmuel Spector (Ed.), Encyclopedia of the Holocaust, Yad Vashem and Facts On File, Inc., Jerusalem Publishing House Ltd, 2000.

¹² Luftwaffe, fue la fuerza aérea de Alemania en la época nazi. Creada en 1924, reorganizada tras la llegada de Hitler al poder y oficialmente desvelada en 1935 en clara violación del Tratado de Versalles, su propósito era apoyar la guerra relámpago. Los aviones que iban a servir en la Luftwaffe eran técnicamente superiores a la mayoría de las aeronaves de otras naciones en los años 1930, fue disuelta oficialmente en 1946. Uziel, Daniel: Arming the Luftwaffe: the german aviation industry on World War II. North Carolina, McFarland & Company, 2012. Wood, Tony: La Luftwaffe de Hitler. Barcelona, Folio, 2009.

Dentro de esa planificación, no quedaría excluida la política racial. En lo que respecta a la institucionalización de las teorías raciales, se creó en 1935 las “*Nürnberger Gesetze*”, las leyes de Núremberg, redactadas por el jurista y político alemán Wilhelm Frick, ministro del Interior del Reich, con el consentimiento de Adolf Hitler y de Julius Streicher, estrecho colaborador de Hitler y reconocido antisemita (Perez-Triviño, 2007). Las leyes les negaban a los judíos la ciudadanía alemana y les prohibían casarse o tener relaciones sexuales con personas de "sangre alemana o afín". Había ordenanzas secundarias a las leyes que inhabilitaban a los judíos para votar y los privaban de la mayor parte de los derechos políticos. Podemos enumerar algunas de esas leyes extraídas del archivo de Yad Vashem (1998)¹³. Así, en la “Ley de Nuremberg para la protección de la sangre alemana y del honor alemán, del 15 de septiembre de 1935”, se decía lo siguiente:

Quedan prohibidos los casamientos entre judíos y súbditos del Estado de sangre alemana o de sangre parentesco. Serán considerados inválidos los casamientos contraídos en el extranjero para eludir la ley. Sólo a través del Procurador del Estado podrán iniciarse los procesos de invalidaciones. Quedan prohibidas las relaciones extramaritales entre judíos y súbditos del Estado de sangre alemana o de sangre parentesco. Los judíos no podrán emplear en sus casas a mujeres súbditas del Estado de sangre alemana, o de sangre parentesco. Los judíos no están autorizados a enarbolar la bandera nacional o la del Reich ni tampoco a exhibir los colores del Reich. Se les autoriza, en cambio a exhibir los colores judíos. El ejercicio de este derecho queda protegido por el Estado. Toda persona que

¹³ Ley de Nuremberg para la protección de la sangre alemana y del honor alemán del 15 de septiembre de 1935. Tomado de: Yitzhak Arad. Israel Gtuman. Abraham Margallot (Eds J.) El Holocausto en documentos. Yad Vashem. Jerusalem. 1998.

transgrede la prohibición referida en los artículos expuestos será castigada con pena de prisión y trabajos forzados.

Estas leyes sembraron las bases, bajo un gran soporte legal, para acometer la persecución y el asesinato de los judíos. Durante el Tercer Reich se decretaron al menos cuatrocientas leyes prohibiendo a los judíos innumerables acciones (Pérez-Triviño, 2007), desde no poder tener una mascota a no poder tocar en una orquesta sinfónica.

Guiados por el respaldo de estas nuevas leyes y por los ideales sembrados por el partido nazi, durante ese mismo año, numerosos actos vandálicos se sucedieron alentados por el ministro de propaganda nazi, Joseph Goebbels. Las acciones de propaganda que despertaba Goebbels no dejaban indiferente a nadie, especialmente a sus adversarios políticos. Este dirigente nazi comenzó como periodista de provincia y posteriormente continuó como jefe político de zona. Se le reconocían dotes de gran orador, convirtiéndose en un consejero influyente que fue asumiendo cargos hasta acceder a una posición de jerarca incuestionado como ministro de ilustración pública y propaganda durante el Tercer Reich (Gutiérrez, 2010). Como se aprecia, la función de la propaganda fue esencial para alentar entre la población el espíritu revanchista que inundó los mensajes doctrinales. Su papel fue fundamental para construir el aparato ideológico y dio una identidad particular a todo lo relacionado con la cultura. Su fuerte incidencia en la comunicación, la política, la educación y el arte, entre otros aspectos de la vida social, marcaron hechos significativos que provocaron la persecución sin pudor de los judíos. En esos actos iniciales, se sucedieron episodios como la realización de pintadas, persecuciones, letreros ofensivos, profanación de cementerios, así como la eliminación de estatuas o figuras representativas de la cultura hebrea, como la del músico Mendelssohn en Leipzig.

También, como fin propagandístico, es reseñable la utilización de los Juegos Olímpicos celebrados en Berlín en 1936. Aquel acontecimiento fue un gran punto de inflexión para promover los grandes fines propagandísticos del régimen nazi. Los nazis utilizaron este evento para fomentar una imagen de pueblo fuerte, nuevo, unido, en la que se dejaban de lado los ya sonoros ataques antisemitas. En su vano intento de “maquillar” su ideología, permitió la inclusión de atletas de origen judío en el equipo nacional alemán. Fue el caso de la medallista de plata en la prueba de esgrima Helene Mayer (Asín, 1998). Leni Refenstalh fue la encargada de realizar la película oficial sobre estos Juegos en los que se buscaba ensalzar los cuerpos atléticos y plenos de energía de los deportistas, en clara referencia a las potencialidades de la raza aria que los nazis querían imponer. No podemos obviar que otra vez la propaganda juega un fin fundamental, sirviendo como base de una capacidad de atracción de las masas, atrayendo a todos los públicos y sectores, tanto desde el ámbito militar, al deportivo, arquitectónico, artístico o musical.

Se ha usado la expresión arte de las dictaduras o Arte y dictadura, especialmente en la reflexión teórica que identifica el arte fascista con un arte de masas, de propaganda o un estilo monumental, o para identificarlo con el irracionalismo, la violencia, la simplificación, el populismo y la manipulación en cualquier ámbito. (Alejos, 2017, p.8)

En nuestro estudio veremos cómo la música participó desde el principio en los principales hechos históricos citados y qué papel jugó en los mismos. En estos Juegos Olímpicos, en concreto, el papel de la música fue fundamental. Para la ceremonia de inauguración se estrenó la obra titulada “Himno olímpico”, compuesta por el afamado compositor Richard Strauss. La obra fue arreglada para coro (mixto) y orquesta sinfónica. Para escoger la letra que acompañaba a la música de Strauss, se convocó un premio que fue atribuido a Robert Lubahn. Esa letra, como no podía ser de otra manera, fue modificada por Joseph Goebbels, el cual señaló que los versos de Lubahn se

ajustaban muy poco al espíritu del Tercer Reich. Así, las palabras de Lubahn: “la paz será el lema de la batalla” se convierten en “el honor será el lema de la batalla”, y “la justicia será lo más valioso” se recompone sin titubeos en “la lealtad será lo más valioso”. (Hilmes, 2016, p.17)

La figura de Richard Strauss dentro del Tercer Reich, así como la función de la música en la política y la propaganda serán detalladas y ampliadas en el apartado dedicado a la música como instrumento y propaganda durante el Tercer Reich, en la presente investigación, epígrafe 1.4.

Entre las conclusiones más destacables sobre la repercusión de este evento deportivo, encontramos cuál fue el favorable escenario de estos actos para el partido de Hitler y la política de Goebbels.

Una puesta en escena de un modelo perfecto, una campaña de captación propagandística que seguía forjándose a la sombra de una irreal calma. Durante unos meses el racismo, la intolerancia, el odio y la persecución cesaron. Sin embargo, los sucesos fueron acaeciéndose en los siguientes meses y las ansias imperialistas e invasoras de Alemania no tardaron en plasmarse por Europa.

Tanto la teoría como la acción política y militar del Tercer Reich se encontraron orientadas hacia la consecución de un poder hegemónico, de base racial, primero sobre Europa y, como objetivo final, sobre el conjunto del planeta. Fue lo que se llegó a denominar la construcción del Nuevo Orden. (Pérez, 1995, p. 259)

Para concretar estas acciones expansivas, Alemania transformó su economía para adaptarse a un estado de alerta que la convirtió en la principal potencia continental europea. Así, las tropas alemanas ingresaron en Austria el 12 de marzo de 1938 y recibieron el apoyo entusiasta de la mayor parte de la población. Esta unión fue conocida como el “Anschluss”. La anexión fue aprobada en un plebiscito, que se manipuló a fin de indicar que aproximadamente el 99 por ciento

de la población austriaca deseaba la unión con Alemania, aunque el proceso estuvo adulterado. En este plebiscito no se les permitió votar ni a los judíos ni a los romaníes (Perea, 2020). La exclusión y persecución a los judíos seguía presente en todo lugar que fuera ocupado por la política nazi. En los meses consecutivos se produjo el mayor ataque antisemita nacional conocido hasta el momento.

El 7 de noviembre de 1938 un joven judío, Herschel Grynzspan¹⁴, asesinó a Ernst Vom Rath, diplomático alemán en la embajada de París. De nuevo, el poder propagandístico del Tercer Reich adquirió la importancia necesaria para utilizar este asesinato con unos fines ideológicos. En la noche del 9 de noviembre, el ministro de Propaganda, Joseph Goebbels, promovió actos contra los judíos declarando que todo acto de violencia contra ellos no sería reprimido (Hilberg, 2005), desencadenado así la fatídica “noche de los cristales rotos”¹⁵. Es en la noche del 9 de noviembre de 1938 cuando se produce un estallido de violencia contra los judíos en todo el Reich. En dos días, más de 250 sinagogas fueron quemadas, más de 7.000 comercios de judíos fueron destrozados y saqueados, docenas de judíos fueron asesinados; así como cementerios, hospitales, escuelas y hogares judíos fueron asaltados mientras la policía y las brigadas de bomberos se mantenían al margen (Koch, 2020). Bard (2010) recupera un relato de una niña de catorce años, Helga Ralation, que recuerda lo siguiente:

Fue una noche horrible, podíamos oír cómo rompía ventanas, cristales, pero no miramos.

No encendimos las luces. No queríamos llamar la atención hacia nuestra casa. Cuando nos

¹⁴Herschel Grynzspan fue el joven que atentó contra el secretario consejero Von Ratt. Nació en Alemania y tras el atentado fue apresado en Francia. Durante dos años estuvo en las cárceles francesas hasta que fue entregado a los alemanes. Se desconoce lugar y fecha de su muerte. Prof. Ángela M. Waksman. Mucho más que cristales rotos. (s.f.) Yad Vashem, The Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority.

<https://www.yadvashem.org/es/education/educational-materials/articles/kristallnacht.html>

¹⁵ Los pogroms se conocieron como Kristallnacht, la "Noche de los cristales rotos", por los cristales destrozados de los escaparates de las tiendas que llenaron las calles. Enciclopedia del Holocausto. La noche de los cristales rotos. Consultado el 7 de febrero de 2021. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/the-night-of-broken-glass>

levantamos al día siguiente encontramos que habían quemado las sinagogas. Todo estaba cubierto de cristales, habían entrado por la fuerza en todas las tiendas judías y todos los cristales estaban rotos. Mucha gente fue detenida aquella noche, mucha. Pero nosotros tuvimos suerte. Mi padre no fue detenido en aquella ocasión. Había gente en la casa de enfrente. No los conocía. Quiero decir que no los conocía, pero los vi. Vi al hombre, creo que era un hombre, si no recuerdo mal, y cómo lo tiraban literalmente por la ventana a la calle. Fue una escena terrible. Mis padres me apartaron de la ventana. (pp. 36-37)

Tras “la noche de los cristales rotos” las medidas se endurecieron con celeridad. Miles de personas fueron enviadas a campos de concentración, se prohibieron los negocios de los judíos, se impusieron toques de queda, etc. El 12 de noviembre de 1938, el estado Nazi impone una multa de mil millones de marcos a la comunidad judía en Alemania, ampliando también las condenas y la persecución incesante de los judíos (Rafecas, 2021). Se puede considerar “la noche de los cristales rotos” como parte de los planes de Hitler para aniquilar a los judíos, considerándose una antesala del Holocausto. Pero, sobre todo, seguía con la intención de expandir esos ideales en un territorio cada vez mayor, por toda Europa, a la que pretendía invadir. “El 30 de enero de 1939, en un discurso ante el Reichstag, Hitler señaló la posibilidad de que estallara una nueva guerra mundial y subrayó el hecho de que la misma significaría la aniquilación de los judíos europeos” (Vidal, 2016, p.76).

El día 1 de septiembre de 1939, las tropas de asalto nazi, la SS, (“Schutzstaffel”)¹⁶ y las fuerzas regulares alemanas invadieron Polonia. En un breve espacio de tiempo los lugares públicos

¹⁶ Desde sus modestos comienzos, la organización de las SS (Schutzstaffel o “escuadras de protección”), se convirtió en un estado virtual dentro del estado de la Alemania nazi, en el que trabajaban hombres que se consideraban la “élite racial” del futuro nazi. En el estado nazi, las SS se hicieron cargo de la seguridad, la identificación del origen étnico, la política de establecimiento demográfico, y la recopilación y el análisis de información de inteligencia. Controlaban las fuerzas policiales alemanas y el sistema de los campos de concentración. Además, concibieron e implementaron planes diseñados para reestructurar la composición étnica de Europa oriental y la Unión Soviética bajo ocupación. A partir de 1939, las SS asumieron la responsabilidad de “resolver” el llamado problema judío y después de 1941, sus

se llenaron de banderas nazis, se produjeron numerosas ejecuciones de polacos de todas las clases sociales, incluidos muchos profesores y sacerdotes; sin dejar margen alguno a la persecución inmediata de los judíos en todas las ciudades polacas (Beevor, 2012). Estos hechos provocaron el desacuerdo entre las potencias europeas, comenzando así la Segunda Guerra Mundial. Polonia demostró una fuerte resistencia a la invasión, con escasos medios y acentuada inicialmente con el poco apoyo mostrado por los países aliados (especialmente Francia e Inglaterra). Durante los primeros cinco días de la invasión fueron ejecutados miles de civiles. La masiva propaganda anti polaca debía entonces justificar los crímenes inauditos que el ejército de ocupación alemán cometió desde el primer día de la guerra (Vidal, 2016). El antisemitismo y la forma de actuación del ejército alemán fueron de una crueldad inconmensurable. Desde el inicio mostraron un desprecio hacia los pueblos y las aldeas polacas, asesinando a judíos, propinándoles palizas, cortando el pelo a los jóvenes, las mujeres y los ancianos, prendiendo fuego a las sinagogas o cometiendo numerosas humillaciones e incluso violando a mujeres jóvenes “a pesar de que las leyes de Núremberg prohibían cualquier tipo de contacto sexual con un judío”(Beevor, 2012, p.49).

El 21 de septiembre de 1939, Reinhard Heydrich¹⁷ emitió una orden en la que establecía una serie de medidas para abordar la cuestión de los judíos en Polonia: “Todo aquel judío que se encontrase en territorio alemán tenía que ser concentrado en grandes ciudades con buenos enlaces ferroviarios” (Beevor, 2012, p.60). Comenzaron así los hacinamientos en guetos, en los cuales, sin

líderes planificaron, coordinaron y dirigieron la llamada “solución final”. Esta “solución” consistía en la aniquilación de los judíos europeos, lo que ahora conocemos como el Holocausto. Enciclopedia del Holocausto. Las SS. (s.f.) Consultado el 7 de Febrero de 2021. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/ss>

¹⁷ Reinhard Heydrich fue el segundo al mando de las SS, figura emblemática del nazismo y leyenda negra por derecho propio de la Segunda Guerra Mundial. Conocido como “El Verdugo”, “La Bestia Rubia” y el “Carnicero de Praga”. Mano derecha de Himmler fue una de las figuras claves del Holocausto hasta su muerte en 1942. Tras unirse al partido en 1932, llegó a jefe de la policía en 1934 y de la Gestapo en 1940. Estuvo a cargo de la persecución y represión de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial, pasando a la historia como uno de los ejecutores más crueles de la “Solución Final”. National Geographic *Josep Gavalda*, 07 de marzo de 2020, 06:11. Reinhard Heydrich, el carnicero de Praga. Recuperado de: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/reinhard-heydrich-carnicero-praga_15129 (2020.22.Septiembre).

dinero, sin alimentos y rodeados de numerosas enfermedades murieron miles de ellos. Sin ser un programa explícito de exterminio, aquellas medidas tomaban la dirección hacia lo que conoceremos como Holocausto y la denominada solución final.

1.2 Holocausto, Shoah

Para poder profundizar y comprender el concepto de Holocausto y el término hebreo Shoah, accedemos desde una primera perspectiva de su significado dentro de la Real Academia Española (2019), la cual describe Holocausto como “sacrificio con quema de la víctima”. Adaptado al contexto que estamos relatando se concreta en el exterminio sistemático de judíos y de otros grupos humanos llevado a cabo por el régimen de la Alemania nazi. También un acto de abnegación total que se lleva a cabo por amor. Entre los israelitas especialmente, también significa sacrificio religioso en el que se quemaba a la víctima completamente.

Basándonos en esta definición, el sacrificio religioso que se muestra en el Antiguo Testamento, así como en varios textos en los que se contempla *olos*, que significa “todo” y *kaustos* o *kautos*, que significa “quemado”, para referirse a una ofrenda ofrecida en sacrificio y consumida totalmente por el fuego, o a una gran destrucción de la vida, especialmente con fuego, no concuerda con una definición correcta de lo ocurrido. Es por ello por lo que el término adoptado en la lengua hebrea se identifica más con la palabra Shoah, puesto que significa catástrofe, queriendo aclarar que el pueblo judío no hizo un sacrificio voluntario, sino que fue la persecución y el asesinato de seis millones de judíos (Adamoli, 2010).

1.2.1 El Porqué del Holocausto

En este apartado aunamos dos condiciones básicas de la ideología nazi. Por un lado, el deseo de gobernar Europa logrando una supremacía racial y su unión al antisemitismo. Por otro, el Holocausto fue el intento de internacionalizar y de expandir esos ideales. Es decir, los ejecutores

de la Shoah, del Holocausto, señalaron, discriminaron, acorralaron, torturaron y persiguieron por el hecho de tener tres o cuatro líneas de ascendencia judía. Sin olvidar la persecución de los grupos étnicos, contrarios políticos, homosexuales y los considerados de inferioridad racial. La finalidad no era nada más y nada menos que erradicar una raza completa, mediante el asesinato industrializado. Traverso (2012) señala que el antisemitismo configura un conjunto de representaciones acerca de un imaginario, que estigmatizan a un colectivo entero. El nazismo consiguió configurar el antisemitismo como un código cultural de comportamiento. Hitler logró que la “identidad alemana consistiera en no ser judío” (Traverso, 2012, p.185), agregando la fundamentación política que asociaba al judío con el liberalismo, la democracia y el marxismo. El mismo autor expone en su estudio cómo el Holocausto es la demostración de las capacidades negativas que puede llegar a tener la sociedad moderna.

Citando a la Organización de Naciones Unidas (ONU), “el Holocausto se cometió con los mejores medios técnicos y burocráticos” (ONU, 2010). Estos hechos se sucedieron en el mismo centro de la civilización europea y mundial y no tenía precedente alguno. Un acontecimiento que no solo fue llevado a cabo por una persona o por un partido político. Seguramente la acción generada por el canciller Adolf Hitler se hubiera visto obstaculizada si se hubiera encontrado los límites y las oposiciones correspondientes; es decir, si los gobernantes de otros países, la sociedad alemana y la opinión pública se hubieran posicionado en contra de los hechos ya citados anteriormente. Según los estudios de Costantini (2007), se afirma que la sociedad alemana no presentaba un asentimiento ciego respecto a las políticas antisemitas ni de la violencia, pero que actuaron de manera indiferente hacia las mismas, aunque no hubo un papel activo de muchos ciudadanos. El miedo, la indiferencia humana, el temor y las afinidades antisemitas y próximas a todo lo relacionado con el nazismo, unidas a la ambición por un conjunto social y nacional mayor,

incrementaron el poder de los ejecutores del Holocausto. Factores como el odio, el sentimiento de nación única, el temor a lo extranjero, unidos al silencio de la mayor parte de la población, beneficiaron que los actos se llevasen a cabo de una manera exhaustiva. El estudio que hace Goldhagen (2007), afirma que, si no hubiera existido la aportación consciente de millones de alemanes corrientes, persuadidos por el odio antisemita, no hubiera sido posible el Holocausto. Queda puesto de manifiesto que no es sencillo discernir si la sociedad alemana fue culpable y colaborativa, no obstante, el cómputo de sucesos fue el desencadenante directo de los hechos citados.

1.2.2 Persecución y Asesinato, las Víctimas

Como hemos podido apuntar con anterioridad, para que las acciones contra los judíos fueran eficaces y la política nazi se desarrollase según lo planeado, era necesario excluirlos de todas las actividades ordinarias dentro de la sociedad alemana. Desde que Hitler asciende al poder en el año 1933 comienzan a llevarse a cabo medidas que se endurecieron progresivamente. El 25 de abril de 1933, Hitler firmaría una ley que reducía el porcentaje de judíos en las escuelas y el número de alumnos no podía superar el 1,5% total del alumnado (Vidal, 2016). En lo relacionado al arte, los músicos, escritores y filósofos, quedaron completamente excluidos del panorama cultural. La materialización de esta política racista se llevó a cabo tal y como explica Osorio (2014), entre otras formas, a través de la realización de diversas exposiciones que recorrieron el país, exhibiendo obras de arte y piezas musicales con el fin de mostrar el precepto racial que promovía Alemania. Para la Alemania nazi, la cultura y la educación eran la base para afianzar un nuevo orden social. De acuerdo con las palabras de Osorio (2014), estas nuevas herramientas tuvieron una importante capacidad de:

Afectar a las personas y moldear sus ideas, creencias y valores, entendiéndose de este modo los esfuerzos dispuestos por el gobierno nazi para regular no solo el sistema educativo, sino también diversas manifestaciones artísticas y culturales como la pintura, el cine, la literatura y la música. (p.191)

Por ello, y con la finalidad de ajustarse a los valores establecidos por el nuevo régimen, se llevó a cabo desde el ministerio de Propaganda una serie de acciones para combatir cualquier manifestación cultural que fuera contraria al nazismo. Como hemos explicado anteriormente, la violencia en las calles estaba dirigida por las SA, los camisas pardas, que se dedicaban a sembrar el terror en los adversarios ideológicos, políticos y, sobre todo, en los judíos. Esa misma violencia se trasladó al mencionado ministerio de propaganda creando un reglamento con una estructura política firme, cuyo objetivo era vigilar las creaciones artísticas y culturales, para que estas fueran acorde a los valores arios. Se creó así la Cámara de Cultura del Reich en noviembre de 1933, para controlar dichos aspectos. Su primer director fue el músico Richard Strauss (esta información será ampliada en los siguientes apartados).

El proyecto de boicot contra los comercios, las instituciones y labores diarias de la población judía también se vieron gravemente afectados. Bruchfeld y Levine (1998) recogen el testimonio de la médica Hertha Nathorff, que relata un acontecimiento acaecido en abril de 1933:

Ese día ha quedado grabado en mi corazón con letras de fuego. ¿Cómo puede ser posible en el siglo XX? Delante de todas las tiendas judías, bufetes de abogados, consultorios médicos y apartamentos hay jóvenes con carteles con textos tales como: No compres a los judíos, no vayas a los médicos judíos, aquel que le compra a un judío es un traidor, los judíos son la mentira y la estafa personificadas. Los letreros de los médicos habían sido ensuciados y a veces hasta destrozados. La gente se paraba y los miraba en silencio. Deben

haberse olvidado de tapar mi letrero. Creo que yo hubiera reaccionado muy fuertemente. Por la tarde, uno de esos muchachos vino a hacerme una visita: ¿Es esto una firma judía?, Esto no es ninguna firma. Esto es un consultorio médico, contesté. ¿Está Ud. enfermo? Al atardecer estábamos reunidos con amigos en Hohenzollerddamm: éramos tres parejas, todos médicos. Lo menos que se puede decir es que estaban todos deprimidos. Emil, uno del grupo, intentó convencernos: Esto pasará en un par de días. Ellos entendían mi rabia cuando dije: Tendrían que habernos matado en lugar de hacer esto. Hubiera sido más humano que esta muerte psicológica [...]. (p.18)

La señalización y el acoso a los judíos estaban respaldados por las mencionadas Leyes de Núremberg, promulgadas en 1935. Se reconocía únicamente como ciudadanos del Reich a las personas de origen ario. Por esta razón, se definía como judío al que contaba con tres abuelos de este origen. Los que tenían una menor proporción de sangre judía eran denominados mestizos, de primera clase o de segunda, en función del número de abuelos judíos que poseyesen. Con el transcurso del tiempo las leyes se fueron modificando y endureciendo (Barrios, 2018), incluyéndose también a las personas consideradas de inferioridad racial.

La ideología racial nazi, tal como se refiere Smeke (2009), era reforzada por científicos que abogaban por el desarrollo selectivo para mejorar la raza humana. Las leyes emitidas entre 1933 y 1935 estaban dirigidas a reducir el número de los “genéticamente inferiores”. Por medio de programas de esterilización involuntaria, de 320.000 a 350.000 personas con discapacidad física o mental fueron sometidos a procedimientos de cirugía o de radiación para evitar su reproducción. El odio y la superioridad moral nazi sentaba unas bases que dejaba a los judíos, romani¹⁸, los

¹⁸ *Roma* es el término utilizado por la mayoría de los gitanos para referirse a su grupo étnico y procede de la lengua hablada por la mayoría de los Roma, el Romanés (o Romani). Dolores Mendiola, Ana María, 2002. Reconocimiento del Porrajmos Romani a través de la Compensación del Holocausto. (Supl. N°3).

homosexuales, las personas con discapacidad, los católicos, los comunistas y los testigos de Jehová fuera de la consideración de seres humanos (Ibarra, 2004).

1.3 Política y Control, la Propaganda Nazi

Para la expansión de la mencionada ideología nazi, fue esencial una política basada en el odio, el control, la estrategia y la propaganda. Domenach (2010, p.6) define el término propaganda como “el conjunto de los medios empleados puestos a su disposición por la ciencia para convencer y dirigir las masas formadas en el mismo tiempo. Es una técnica de conjunto, coherente y que puede ser sistematizada hasta cierto punto”.

Coincidimos con Vázquez (2012) en que el estudio de la propaganda ha estado condicionado por el contexto en el que surge. El autor lo sitúa en la Primera Guerra Mundial y habla que es a partir de entonces cuando la indagación en la propaganda con efecto político se convierte en prioridad para una gran parte de los gobiernos.

En el periodo objeto del presente estudio, observamos una constante persuasión psicológica del uso de la propaganda. De acuerdo con Llaneza (2019):

Las herramientas de persuasión psicológicas van orientadas, desde el punto de vista psíquico, a disminuir las resistencias psicológicas del público a través de una correcta transmisión del mensaje y de captar la atención de este durante la misma. En definitiva, todo esto se consigue haciendo aflorar emociones o cogniciones que permitan transformar la actitud de las masas apelando a los sentimientos, inherentes de cada uno, como la inconsciencia, el prestigio y el agradecimiento entre otros. (p.542)

El mismo autor habla de la importancia de los medios y recursos tecnológicos que se han utilizado a lo largo de la historia, como por ejemplo la radio, que adquirió un papel fundamental como medio de inquirir en la influencia de las masas durante la Segunda Guerra Mundial.

Para Schneider (2004), fue un proceso bien estructurado. El constante uso de la propaganda durante el nazismo comenzó desde el inicio. Centrando el foco de atención en los judíos y comunistas. Hemos podido mencionar anteriormente el inicio de este proceso, con la escritura del *Mein Kampf*, el libro escrito por Hitler. Para el líder nazi, la prioridad era dominar todos los medios de comunicación y “convencer a los alemanes de que ellos eran el pueblo elegido para regenerar la raza aria” [...] (Schneider, 2004, p.154).

Para ese dominio de control y propaganda, fue primordial la institución del ministerio de propaganda del Reich, dirigido por Joseph Goebbels. Para Ferrada & Parada (2022, p.348), “el surgimiento del Ministerio de Ilustración Pública y Propaganda fue, no solo una innovación, sino sobre todo una piedra angular de su cometido posterior”.

Ferrada & Parada (2022) apuntan el relevante papel que tuvo este Ministerio en el control de la vida cultural e intelectual de Alemania, valiéndose de la radio como medio para mantener el control de la propaganda “antinazi”. El cometido de Goebbels fue extender los ideales nacionalsocialistas al pueblo alemán, siendo una figura clave para el régimen. Su talento para la retórica le propulsó para ser considerado uno de los grandes oradores del régimen (Minguet, 2018), además de una de las personas más fanáticas del nazismo, con una estrecha colaboración y amistad con Hitler (Manvell, 2014). En sus inicios profesionales (1920), estaba encargado de la edición del periódico del Partido, periódico que se expandió, aumentando en 1932 a una impresión de ochocientos mil ejemplares y en solo un año, a los tres millones (Escalante & Salomón, 2019). En 1930 sería nombrado jefe de propaganda del partido nacionalsocialista y en 1933, ministro de Ilustración y Propaganda del Reich. En 1933 se creó la cámara de prensa del Tercer Reich bajo la dirección de Max Amman, uno de los fundadores del partido en 1920, encargado de controlar y crear un imperio periodístico (Cuerva, 2000). No obstante, en septiembre de 1933, Goebbels avaló

la ley para la creación de la Cámara de Cultura del Reich actuando de manera conjunta con su ministerio. Goebbels fue el líder de esta organización y dictaminó que todo trabajador en el campo cultural tenía que formar parte de cada departamento de la Cámara. Había siete de esas secciones o subcámaras: Las Cámaras de Radio, Prensa, Literatura, Bellas Artes, Teatro, Música y Cine” (Manvell, 2014).

Las bibliotecas, los coros, las orquestas y las academias de interpretación quedaron bajo el mandato de esta cámara. No es de extrañar la especial fijación por la música de este ministerio y en especial, del ministro. Desde temprana edad, Goebbels estuvo en contacto con la música. Años después Goebbels recordaría las siguientes palabras que su ayudante Wilfred Von Oven, escribiría en uno de sus libros:

Cuando tenía catorce años su padre lo llamó para hablar:

Quería comprarme un piano. Estábamos tan poco acostumbrados a que nos hicieran regalos que al principio no me hacía a la idea. Pero fuimos a echarle un vistazo; costaba unos 300 marcos. Obviamente era de segunda mano... encajaba bien entre todos los chismes de la sala, y se me permitía practicar todos los días... Era una etapa del plan de vida que habían trazado para mí. (Von Oven, 1988, p. 243)

La propaganda cultural y musical fue esencial en este episodio de la historia. Wanumen (2020, p. 217) considera que “la música es un medio efectivo para la difusión de ideologías”.

1.4 Arte y Música como Instrumento de Política y Propaganda Durante el Tercer Reich

Tal y como se ha podido avanzar en los puntos anteriores, la propaganda fue esencial para el desarrollo de los fines del régimen. Los líderes vieron en la música una perfecta campaña propagandística (Rui i Picón, 2018). Uno de los primeros hechos que se desarrollaron fueron los del 14 de enero de 1930. Los enfrentamientos en las calles entre los grupos paramilitares nazis de

las SA y el partido comunista de Alemania (KPD) trajeron consigo la ansiada agitación de las masas provocada por los líderes nazis. Es en el mismo año 1930, cuando se produce la muerte por un disparo de un joven líder de las SA, llamado Horst Wessel. El ministro de propaganda Goebbles, obtuvo la oportunidad deseada para convertir a Wessel en un héroe. Wessel, según menciona Casquete (2007), entendió la música como medio de lucha política, por tanto, escribió varias canciones y poemas patrióticos ensalzando el ideario nazi. Tras su muerte, una de esas composiciones fue encumbrada como himno nacional del partido nacionalsocialista alemán “*Die Fahne hoch*” (Alzad las banderas), mejor conocida como “Horst Wessel Lied”. La intención constante de Wessel antes de su muerte fue la persistente provocación a los comunistas y socialistas a través de la música (Casquete, 2007), ya en 1929 creó una de las primeras bandas musicales con esta intención, promoviendo la movilización de las masas y el enfrentamiento con las personas consideradas como enemigos. Estos hechos estaban encaminados con la intención política y propagandística del régimen. Como relata Pizarroso (1993, p. 33), “en el régimen hitleriano y en su actividad previa a la toma del poder, la propaganda no es sólo un aspecto fundamental, sino que en realidad lo es todo”.

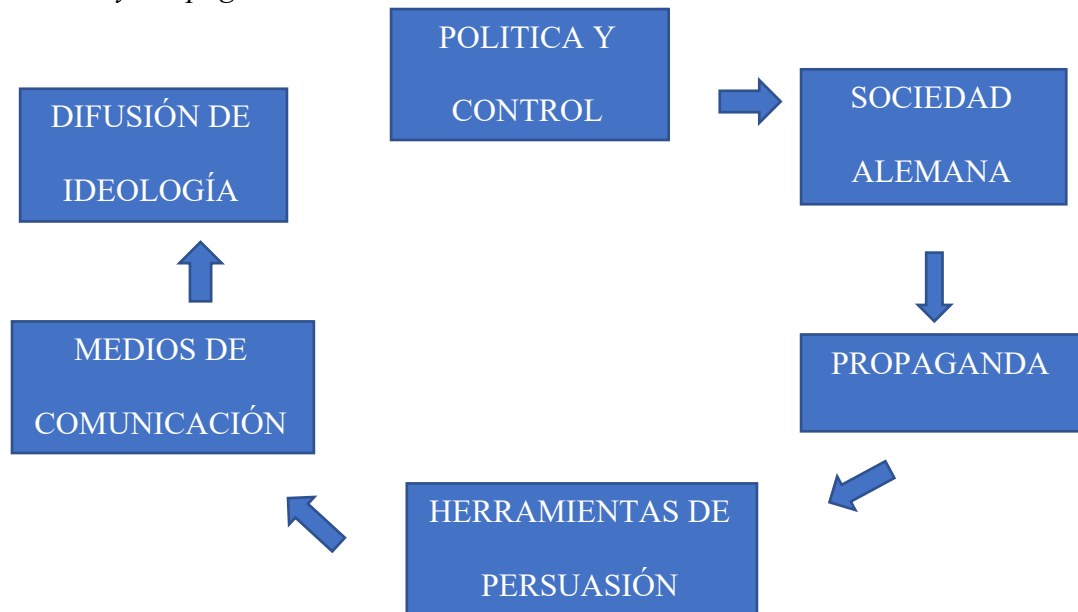
Clark (2001), cita que “el arte funcionaba solo como un componente más de su programa, pero trajo consigo la legitimación del estatus de la cultura elevada y proporcionó muchos de los símbolos e imágenes de lo que los nazis llamaron su misión cultural” (p.49). El autor expone que, a partir de la función propagandística, se moldeó a la sociedad alemana durante el periodo nazi, forjando un proceso de homogeneidad social y cultural, que funcionaría como uno de los pilares fundamentales del Tercer Reich.

Para Hitler, unir la cultura y el arte a la sociedad y la política era fundamental. Spotts (2015) mantiene que el dictador manifiesta constantemente en sus discursos políticos y conversaciones

con los miembros del Partido, la intención reiterativa de crear un estado cultural en el que las artes, junto con la arquitectura, expongan y reflejen los valores de la nación alemana. En la figura 4 se puede comprobar mejor esta relación.

Figura 4

Relación Política y Propaganda.



Nota. Elaboración propia.

Partiendo de esta figura, ampliamos los medios artísticos que se llevaron a cabo para esa difusión de la ideología. Clark (2001) afirma que, para el Partido Nacionalsocialista Alemán, el arte formaba parte de un apartado más dentro de la propaganda. Una muestra de ello es la exposición inaugurada en el año 1937 denominada “*Entartete Kunst*” o Arte degenerado. El concepto de “arte degenerado” fue creado para ridiculizar y criminalizar las muestras artísticas que no se ajustaban a los ideales establecidos. Adam (1992) comparte estas afirmaciones y añade que la intención era mostrar al público la decadencia artística que iba unida a los movimientos de vanguardia surgidos a finales del siglo XIX y principios del XX.

En la exposición, tal y como hace referencia López (2016), se presentaron las obras como el reflejo de unos artistas enfermos de locura como Picasso, Kandinsky, Van Gogh, Chagall, etc. Todo ello acompañado de dibujos, pintadas y ofensas para mostrar esa degradación y provocar unos estímulos de rechazo y odio en los visitantes. Es preciso mencionar el poder de todo lo mencionado con anterioridad, ya que según Clark (2001, p.64) ha sido “la exposición con mayor número de visitantes jamás realizada”. Un hecho que demuestra el funcionamiento de la política y propaganda del nazismo. Una exposición que exhibió más de 700 obras con la única finalidad de denigrarlas, como suscribe Marín (2010). Así se mostró la prohibición de obras creadas por judíos y los considerados contrarios al partido nazi, ridiculizando distintas formas de demostraciones artísticas que se alejaban del clasicismo ario.

En relación con la música, encontramos cómo ha sido desplazada al último lugar en el estudio de su práctica dentro del régimen nazi. Tal y como apunta Rui i picón (2018), las publicaciones académicas relacionadas con la temática son muy reducidas. En 1982 solo había la existencia de dos libros en alemán abordando la temática “*Musik im Dritten Reich*”, de Joseph Wulf (1962) y “*Musik im NS-Staat*”, de Alfred Prieberg (1982). Coincidiendo con el mencionado autor, son pocos los estudios de la música, en comparación con el estudio de otras ramas artísticas. Incluso hoy en día, aunque hay importantes investigaciones, como los mencionados en el capítulo de metodología de esta tesis, no abunda el análisis documental y científico en relación con la música. Autores como Steinweis (1991), Levi (1996), Potter (2009) o Thacker (2007) son algunos de los que nos han ayudado a ampliar el conocimiento musical dentro del periodo de los primeros años del nazismo. El musicólogo Wanumen (2000), en una de sus publicaciones centradas en la interpretación crítica de las estrategias de la propaganda nazi, presta atención al uso de la música como medio propagandístico. Afirma, junto con otros autores como Adorno (2002), que el partido

nazi enalteció la música “aria”, pretendiendo agrupar a la ciudadanía ante un mismo sentimiento. Podemos ver de esta forma la intención de enaltecer el espíritu, controlar a las masas y extender por toda Europa el ideal de supremacía aria. El musicólogo relaciona este fin con el uso de la música y la palabra. Las letras de las canciones, como la mencionada anteriormente, adoptada como himno del partido nazi, tenían una clara influencia propagandística para expresar la intención del Reich. Cabe mencionar el libro de canciones con el símbolo de las “SS” en la portada, editado en el año 1941, en Múnich, por Franz Eher Nachf. En el citado libro, encontramos frases que enaltecen al grupo militar, así como letras que abogan por la ideología del poder. Podemos por tanto, comprender tal y como cita (Moreno, 2010, p.2), que "los gobiernos totalitarios han visto en la música una posible amenaza o una herramienta cultural de primer orden para influir en la conciencia popular". A partir de entonces se aceptaría la música que se adaptase a lo escrito, todo ello bajo las normas dictaminadas por el Partido y quedaría excluido cualquier motivo disonante compositivo.

Pero ahora es importante detenerse en el proceso. Si recopilamos la información aportada hasta ahora, encontramos las medidas que se toman desde la llegada de Hitler al poder. La represión en los diferentes ámbitos culturales tenía como fin el control de una población y un enaltecimiento y afianzamiento de la extensión del poder de Hitler por toda Europa. "El arte funcionaba solo como un componente más de su programa, pero trajo consigo la legitimación del estatus de la cultura elevada y proporcionó muchos de los símbolos e imágenes de lo que los nazis llamaron su misión cultural" (Clark, 2001, p.49). En el estudio de Olea (2002), se expone cómo el sistema educativo estuvo basado en el adoctrinamiento de los profesores, en cursos obligatorios de ideología política. También menciona como “el mundo cultural y artístico fue uno de los más afectados por las medidas de expulsión de los judíos y políticos de izquierda” (Olea, 2002, p. 26).

Sin lugar a duda los judíos fueron eliminados del panorama cultural por convicciones raciales, ya que no hay justificación en que su representación artística fuera “demasiado modernista”.

La importancia del respaldo institucional, con el ministro de propaganda Joseph Goebbles en la dirección y control de la Cámara de Cultura del Reich, creada en 1933, afianzaba lo descrito anteriormente. Con esta institución, con una cámara dedicada a cada especialidad (cine, música, prensa, etc.) “El régimen se aseguraba por un lado la instauración de un academicismo conservador y, por otro, se dotaba de un mecanismo de control para que solo pudieran participar de la vida pública cultural los artistas y productores debidamente inscritos y autorizados por las respectivas cámaras” (Minguet, 2018, p.12).

Toda acción estaba diseñada para reprimir cualquier manifestación cultural que representase una amenaza al régimen. Osorio (2014) entiende la relación que hay entre la violencia aplicada en las calles, con especial saña en los judíos, y la expansión de esa violencia en la educación, la cultura y el arte. Por ello algunas muestras de estas acciones, como la mencionada exposición de arte degenerado, eran ejemplo de esa severidad.

En relación con la música, observamos cómo se pretendió llevar a cabo las mismas acciones que con el resto de las artes. El control absoluto por parte de la Cámara de música del Reich pretendía ensalzar la música considerada alemana. Meyer (1975) habla del musicólogo Richard Eichenaur y lo categoriza como la persona que estableció los valores de lo que podía considerarse la “música alemana” entre 1933 y 1945. Promoviendo estos valores en su obra del año 1932, titulada (traducida al español) como “Música y raza”. Riu i Picón (2018) también sitúa al músico como pionero en la relación música y raza. No es de extrañar la conexión observando la biografía de Euchenaur, el cual militó en grupos simpatizantes con ideales extremistas, ya que en 1932 pertenecía a las SS. Pero para entender el proceso y funcionamiento del Consejo de música

del Reich debemos detenernos en la figura de Strauss. Tal y como relata Meyer (1993), el 13 de febrero de 1934, el compositor Richard Strauss ofreció en el consejo de música del Reich, un discurso, mostrando el apoyo a la creación de la Cámara de cultura, así como su agradecimiento a Adolf Hitler y al ministro Goebbels. Para Kater (2000), Strauss es uno de los compositores más capaces de su época y menciona su actuación política durante el nazismo como controvertida, aunque murió siendo absuelto de cualquier afiliación nazi. (Riu i Picon, 2018, p.110) considera muy significativo que Joseph Goebbels “veía en aquel compositor y director alemán de fama internacional a un muy lujoso embajador cultural del Tercer Reich”. A lo cual añade la influencia de algunas palabras pronunciadas por el compositor, dotadas de un sentido político conservador. En noviembre de 1933 Strauss fue nombrado presidente de la Cámara de Música del Reich siendo, por tanto, la máxima autoridad en asuntos musicales. La figura de Strauss nos sitúa en un punto importante de este periodo objeto de estudio. Rodríguez (2019) defiende que:

No es infrecuente leer acerca de la ambigüedad o colaboracionismo de Richard Strauss con los nazis. Pero esa postura muestra un claro desconocimiento del contexto en que trabajó el compositor, aunque también sea el resultado de varios errores que cometió en esos años. (p.19)

Güell (2021) afirma que la historia ha juzgado de una manera severa a Strauss y menciona unas palabras del propio compositor de mayor, en las que habla del sentimiento de no pertenecer a una identidad política, ni de ser un héroe, pues habla de la utilización de la música frente a la guerra y la humanidad. Tal y como defiende en su tesis doctoral Riu i Pico (2018), puede verse cómo la cordialidad y la unión con el régimen se desvaneció en poco tiempo. En un principio la Cámara de música, con Strauss al frente, puso en funcionamiento las prohibiciones contra el jazz, la música ligera, el swing, etc.; pero con celeridad, se mostraron las diferencias y el malestar

del compositor al ver cómo tenía “que ocuparse de censurar a Felix Mendelssohn, judío de nacimiento” (Rui i Pico 2018, p.114). Tras una serie de hechos, no mencionados en este trabajo, pues extenderían en demasía el contenido de la presente tesis, el 6 de junio de 1935 Strauss fue forzado a dimitir, sustituido por Paul Graener y Peter Raabe, quedando su figura condicionada a la ambigüedad.

Si en algunas ocasiones era capaz de participar en el descrédito de colegas como Wilhelm Furtwängler o Paul Hindemith, en otras ocasiones mostraba un desdén peligroso no aceptando censurar a Mendelssohn, o llegando al extremo cuando defiende a su libretista judío Stefan Zweig. (Rui i Pico 2018, p.117)

Tras la destitución de Strauss, la institución siguió con su funcionamiento. Potter (1998) enumera las primeras acciones del nuevo presidente de la Cámara: establecer una lista negra de obras judías y extranjeras, incluyendo más de 100 compositores cuyas composiciones no podían mostrarse públicamente, así como la prohibición de los músicos judíos y extranjeros. Levi (1996) vuelve a mencionar la importancia del Consejo de música del Reich, de eliminar toda “música degenerada”, término mencionado con anterioridad con relación al arte, que englobaba un proceso de registro y confirmación de todos los músicos aceptados por el nazismo y la persecución y prohibición de los burocráticamente considerados como “músicos degenerados”.

Compositores como Arnold Schoenberg, Bruno Walter, Anton Webern y un extenso etc., quedaron perseguidos y señalados por el régimen. Siguiendo el modelo de la mencionada exposición de “arte degenerado” de 1937, se celebró un año después la exposición dedicada a la música “*Entartete Musik*”, música degenerada, donde se mostraron todas aquellas músicas que los nazis condenaban. El musicólogo Dümling (1995) explica en uno de sus estudios, cómo los nazis concebían la idea del jazz como una intrusión en la música en Alemania, menciona como los nazis

justificaban su rechazo, puesto que decían que eran los judíos quienes tenían el control de esta música, siendo un aliciente que promovía el mestizaje, algo considerado como degenerado para los nazis.

Amparar ese ideario y funcionamiento requería, entre diversos factores, de una organización sólida, “La orquesta del Reich”, la filarmónica de Berlín. Orquesta que atravesaba duros problemas económicos en 1933, cuando los nacionalsocialistas llegan al poder (Aster, 2011). Una vez más, la política del Régimen vio en este conjunto musical de gran reputación, un medio de propaganda fundamental. Tanto fue el interés, que compró la Orquesta y pasó a formar parte de la vigilancia y supervisión de Joseph Goebbels. Aster (2011) habla de la protección y los innumerables privilegios que la Orquesta obtuvo gracias a los nazis. Para Goebbels, los músicos de la Filarmónica mostraban al mundo la excelencia de la cultura alemana, siendo la embajadora internacional antes y durante la guerra, actuando en grandes actos como la convención anual del partido en Núremberg, los cumpleaños de Hitler y los Juegos Olímpicos de 1936 celebrados en Berlín. Si observamos la siguiente figura, obtendremos una información cronológica del funcionamiento del mencionado conjunto orquestal.

Tabla 10

La Orquesta del Tercer Reich

AÑO	ACONTECIMIENTOS
1932	-50 aniversario de la creación. -Fusión de la Orquesta Sinfónica y Filarmónica de Berlín.
1933	-1 de noviembre, nombramiento de la Orquesta del Reich. -Revocación de la unión con la Orquesta Sinfónica. -15 de noviembre, concierto de inauguración de la Cámara de Cultura del Reich, con Richard Strauss como director.

1934	<p>-85 miembros de la orquesta le venden sus acciones al Ministerio de Propaganda del Reich.</p> <p>-Músicos judíos abandonan paulatinamente la orquesta debido a la “cuestión judía” y las políticas aplicadas. A partir de los años 1935/36 ya no había ningún judío en la plantilla de la orquesta.</p> <p>-Concierto de 19 de diciembre, conjunto con la asociación cultural nazi “<i>Kraft durch Freude</i>”.</p>
1935	<p>-Dirección de conciertos bajo la presencia de Hitler.</p> <p>-Dimisión forzada de miembros judíos de la orquesta por contratos abusivos y desleales.</p>
1936	<p>-1 de agosto, la Orquesta inaugura los Juegos Olímpicos, dirige Richard Strauss.</p> <p>-9 de septiembre, la Orquesta toca en las Jornadas del Partido de Nuremberg, dirige Raabe.</p>
1937	<p>-Representación de Alemania en París, Exposición Internacional.</p>
1938	<p>-8 de abril, dirige por primera vez Herbet von Karajan.</p> <p>-19 de mayo, jornadas musicales del Reich en Dusseldorf.</p> <p>-8 de julio, concierto en Múnich con motivo del día del Arte Alemán.</p> <p>-6 de septiembre, toca en las Jornadas del Partido del Reich en Núremberg.</p>
1939	<p>-Inicio de la Segunda Guerra Mundial, la Orquesta continua la actividad.</p>
1940	<p>-Concierto con motivo del cumpleaños Hitler.</p>
1941	<p>-Gira por Italia.</p>
1942	<p>-Conciertos por Berlín.</p> <p>-Conciertos en honor al cumpleaños de Hitler.</p>
1943	<p>-Fallece el violinista Alois Ederer por los bombardeos aliados.</p> <p>-Destrucción de la Academia de canto de Berlín por los bombardeos aliados.</p> <p>-Noviembre, se paraliza un concierto en directo por los bombardeos.</p>

1944	<ul style="list-style-type: none"> -La Antigua Filarmonía es destruida por las bombas. -Concierto especial para los miembros del Ministerio de Propaganda en la catedral de Berlín. -Último concierto por el cumpleaños de Hitler.
1945	<ul style="list-style-type: none"> -Algunos músicos son capturados por la milicia popular “<i>Volkssturm</i>”. -Concierto homenaje a Albert Speer, arquitecto del Reich, ministro de Armamento y Producción de Guerra. -Últimos conciertos bajo el Reich. -13 de mayo, primer encuentro fuera del Tercer Reich. -26 de mayo, primer concierto de la Posguerra, dirección Leo Borchard.

Nota. Elaboración propia basada en la documentación de (Aster, 2011).

Como se puede observar en la tabla anterior, la Orquesta formó parte de los más destacados e importantes eventos durante el Tercer Reich. Cabe detenerse en el año 1936, en relación con los hechos acontecidos, el éxito propagandístico y la mencionada música degenerada.

Durante dos semanas del mes de agosto del año 1936, el régimen nazi difuminó su carácter racista, antisemita y militarista, acogiendo los Juegos Olímpicos de ese año en la ciudad de Berlín. La clara intención, según Asín (1998), era la de impresionar a los espectadores, periodistas y a todo extranjero, mostrando a Alemania como una sociedad plural y tolerante. Richard Strauss fue el encargado de componer el himno que inauguró los Juegos dirigiendo a la orquesta del Reich.

Heinze (2005) refiere a una pequeña fase de “libertad musical” durante este evento, el jazz, el swing y el fortalecimiento de los denominados “*Swingjugend*” (Jóvenes del Swing), que llegaron a tener un gran éxito, pero con una duración limitada. Tras el fin de los Juegos, se llegó a la prohibición total de esta música. A pesar de la guerra, el Consejo de Música del Reich estuvo en funcionamiento para preservar la música alemana, considerándose de una gran importancia para el partido nazi la creación de música y teatro que se les ofrecía a los soldados (Steinweis, 1993).

Sin embargo, como veremos en los próximos capítulos, la presencia del jazz se mantuvo gracias a la afinidad musical que sentían muchos funcionarios nazis por esta música. Informes de testigos directos afirman que había jazz en algunos campos de concentración (Schumann, 1997), aunque se ampliará esta información en el capítulo 4 y 5, de la presente investigación.

Si recapitulamos, la Orquesta del Reich fue mostrada como identidad del Partido y sirvió como embajadora del arte alemán, siendo juzgados como tal, después de la guerra (Aster, 2011). Como relata el mismo autor, la Orquesta no detuvo su funcionamiento, pues celebró importantes certámenes como el de Bayreuth, conocido como “el festival de la guerra”, teniendo como protagonista en la programación al músico favorito de Hitler, Richard Wagner. Un festival que serviría como continuación de ese mecanismo de propaganda nazi de guerra, donde la mayoría del público que asistía estaba constituido por un gran elenco de militares que “disfrutaban” de esta programación musical, dentro del programa de ocio del ejército alemán, mostrando así, cómo la música clásica fortalecía la moral de los militares y ciudadanos alemanes.

En el transcurso de la guerra, los músicos fueron vistos como las herramientas del régimen de Hitler y tras esta, en su primera gira por Estados Unidos, se generaron diversas protestas para que el mundo no olvidara lo que había sucedido diez años atrás.

1.5 Los Guetos

1.5.1 Introducción

Si pretendemos continuar con el eje histórico y cronológico citado en la introducción de la presente investigación, debemos detenernos en la creación de los guetos.

Las medidas se introdujeron en el siguiente orden: en primer lugar, se definió el concepto de judío; después se inauguraron las operaciones de expropiación; en tercer lugar, se

concentró a los judíos en guetos; finalmente, se tomó la decisión de aniquilar a los judíos europeos”. (Hilberg, 2005, p.67)

En marzo de 1938 el Reich se anexiona la República de Austria, “abriendo la puerta a innumerables desafueros contra los judíos, especialmente en Viena” (Burleigh, 2000, p.312).

Los nacionalistas continuaron con el movimiento de persecución a sus adversarios políticos y a los judíos. Un movimiento que, según describe Burleigh (2000) se basaba en la violencia extrema, la tortura, el asesinato, etc. Tal y como se había iniciado en Alemania años antes, el boicot a los judíos a través de la señalización, expulsión de los trabajos públicos, el cierre de negocios, etc.; se extendió por consiguiente en Austria. El historiador Beevor (2012), considera que, si Gran Bretaña y Francia hubieran entrado en guerra en otoño del año 1938, los hechos hubieran acontecido de diferente manera. Como cita (Beevor, 2012, p. 20) “No fue hasta noviembre cuando comenzaron a abrirse los ojos y a comprobar la verdadera naturaleza del régimen de Hitler”. Esto sucedió debido al asesinato de un funcionario de la embajada alemana en París, por un joven judío, de origen polaco. El día 7 de noviembre de 1938 Herschel Grynszpan, disparó cinco tiros contra el funcionario Vom Rath, responsable de haber deportado a sus padres y familiares a Polonia, en unas condiciones inhumanas (Bard, 2010). Este contexto, fue el pretexto indicado, para que los nazis organizaran un pogromo¹⁹ a gran escala. Los hechos se desarrollaron cuando las noticias de la muerte del funcionario llegaron a Berlín. Tal y como redacta Hilberg (2005), el ministro de propaganda Joseph Goebbels, haciendo uso de la estrategia política (que hemos podido observar detallada en los epígrafes 1.3 y 1.4), lideró la incitación a la revuelta de los grupos paramilitares, antijudíos y diversos grupos con afinidad a los nazis, que comenzó la noche del 9 al 10 de

¹⁹Masacre, aceptada o promovida por el poder, de judíos y, por ext., de otros grupos étnicos. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es> [12, enero,2023].

noviembre del año 1938, pasando a conocerse como “*Kristallnacht*” o la noche de los cristales rotos. En esa noche y en las semanas posteriores se sucedieron hechos donde se incendiaron cientos de sinagogas, se destrozaron miles de negocios de judíos, rompiendo los cristales de los escaparates, se destrozaron cementerios y casa de judíos.

Ferrándiz (2012) habla de:

236 asesinatos, entre los cuales hubo 43 mujeres y 13 niños. Otros miles fueron agredidos y apaleados, 7.500 tiendas fueron destruidas, más de 1.300 sinagogas resultaron incendiadas por miembros de las S.A. y de las SS, numerosos cementerios fueron profanados y unos 30.000 varones judíos, de edades comprendidas entre los dieciséis y los sesenta años [...], fueron enviados a los campos de concentración de Dachau, Buchenwald y Sachsenhausen. (p.3)

Magaldi (2021) escribe sobre el minucioso estudio del historiador Stephen Koch, el cual pretende demostrar cómo el asesinato por parte de Herschel Grynszpan supuso la orquestación perfecta para la realización del pogromo de 1938, que algunos profesores e historiadores como Vall (2011), Lozano (2020) o Vidal (2016) han llegado a situarlo como la “antesala o prelude” del Holocausto. El 30 de enero de 1939, Hitler ofrece un discurso en el *Reichstag*, (parlamento alemán) en el que manifiesta, entre enmascaradas palabras y frases propias de la propaganda nazi, la posibilidad del estallido de una Segunda Guerra Mundial que supondría la aniquilación de los judíos europeos (Vidal, 2016). El 15 de marzo de 1939, Alemania invade Checoslovaquia. En ese mismo mes, Eslovaquia pasó a estar bajo protección del Reich, se ocupó parte de Lituania y se cerraron acuerdos con Rumania de tipo comercial y con otros países como España, que fue adherida al “Pacto Antikomintern”²⁰. “La continua política de apaciguamiento y concesiones

²⁰ El Pacto Antikomintern o Tratado Antikomintern, fue firmado el 25 de noviembre de 1936 entre el Imperio del Japón y la Alemania nazi. Este documento fue ratificado el 25 de noviembre de 1941, tras la invasión de la URSS por

llevada a cabo por Francia y Gran Bretaña, había convencido al Führer de que sus principales enemigos en Occidente eran débiles y cobardes” (Vidal, 2016, p.77). Es por tanto que el 1 de septiembre de 1939 Alemania invade Polonia, dando comienzo a la Segunda Guerra Mundial. Historiadores como Beevor (2012) también apuntan a esa inacción de Europa, antes y después de la invasión a Polonia, especialmente Francia y Gran Bretaña. “En Londres, los pubs se llenaban de gente. En París, los cafés y restaurantes estaban abarrotados de clientes [...] Casi todos se habían olvidado de Polonia” (Beevor, 2012, p.66); “En Francia persistía el ambiente de irrealidad” (Beevor, 2012, p.78).

Con el inicio de la guerra, la vida de los judíos empeoró notablemente en abril de 1939, se autorizó un decreto que permitía el desahucio, prohibía que pudieran estar en la calle a partir de las ocho de la tarde, se limitaron los alimentos para ellos, se redujeron los salarios y se promovieron acciones que llevarían a la creación de los guetos Nalewajko (2012). Meses después, se establecía el mandato obligatorio de llevar la estrella de David en una banda blanca en el brazo a todo judío mayor de diez años, acontecimientos que se fueron endureciendo en los meses y años posteriores (Klahr, 2020).

1.5.2 Establecimiento y Tipología de los Guetos

Para la reclusión de los judíos que fueron encerrados en guetos y campos fueron necesarias, tal y como apunta Zadoff (2004), y como se ha podido avanzar en el epígrafe anterior, varias medidas: La separación social entre judíos y no judíos a través de diversas leyes, entre ellas, la establecida para la protección del honor y la sangre alemana y la imposibilidad de adquirir nuevas viviendas propias y la facilitación del desalojo de los judíos de los territorios ocupados, aprobado

Alemania. Su objetivo principal era hacer explícita la real intención de las naciones firmantes a tomar medidas para salvaguardarse de la amenaza de la Internacional Comunista o Komintern, liderada por la Unión Soviética (Wladimir,2017, p.1).

por la ley del 30 de abril de 1939. Control de movimiento mediante toque de queda y prohibición de uso de servicios de carácter público. Señalización de documentos con la “J” de judío. Con todo ello, también fue necesario la implantación de una institución administrativa judía, conocido como “*Judenräte*” Consejo Judío. Una institución impuesta por las autoridades nazis, que tenía que obedecer toda instrucción, ley u orden que vinieran del régimen alemán. Autores como Arendt (2013) cuestionan la función de esta organización administrativa, ya que esta institución tenía que ocuparse de elaborar un censo con todos los judíos de la zona, ocuparse de la deportación a las áreas de los guetos y un controvertido etc.

Para los judíos, el papel que desempeñaron los dirigentes judíos en la destrucción de su propio pueblo constituye, sin duda alguna, uno de los más tenebrosos capítulos de la tenebrosa historia de los padecimientos de los judíos en Europa. En Ámsterdam al igual que en Varsovia, en Berlín al igual que en Budapest, los representantes del pueblo judío formaban listas de individuos de su pueblo, con expresión de los bienes que poseían; obtenían dinero de los deportados a fin de pagar los gastos de su deportación y exterminio; llevaban un registro de las viviendas que quedaban libres; proporcionaban fuerzas de policía judía para que colaboraran en la detención de otros judíos y los embarcaran en los trenes que debían conducirles a la muerte; e incluso, como un último gesto de colaboración, entregaban las cuentas del activo de los judíos, en perfecto orden, para facilitar a los nazis su confiscación. (Arendt, 2013 p. 73)

Hilberg (2005) habla también de esta organización que hoy en día sigue siendo objeto de estudio y recalca cómo desde este Consejo Judío se intentaba paliar de alguna forma el sufrimiento del pueblo, intentando establecer relaciones con los alemanes para conseguir beneficios para el pueblo. El historiador habla de una institución que ayudó a salvar vidas por un lado y por otro a

destruirlas. No cabe duda de la dualidad de pensamientos que ha permanecido hasta el día de hoy. La mencionada institución, permaneció dentro de los guetos ocupándose de los temas relacionados con las raciones de comida, el trabajo y lo más importante para la investigación, la música.

Entre 1939 y 1940 se fueron creando los guetos en las ciudades de los territorios ocupados. El primer gueto, en Polonia, fue implantado en la ciudad de Piotrkow Trybunalsky en octubre de 1939. El 30 de abril de 1940 se estableció el gueto de Lodz, siguiéndole el más grande de Europa, el de Varsovia, instaurado en noviembre de 1940, en el cual, cuatro meses después, vivían hacinadas 445.000 personas, rodeado por un muro de unos dieciocho kilómetros de perímetro (Zadoff, 2004). Otros guetos se construyeron en el sudoeste de Polonia a partir de 1942. La construcción de los guetos se extendió por distintas ciudades de Europa Oriental conformando 1200 guetos, según las cifras que ofrece el museo del Holocausto de Yad Vashem (Gutterman y Shalev, 2008). Como cita Gilbert (2010, p.59), “Los guetos constituían una fase de transición en la Solución final”. Un lugar para concentrar a los judíos para las posteriores deportaciones y exterminio en masa. La autora también expresa cómo los guetos actuaban como mecanismos de “destrucción indirecta” (Gilbert, 2010, p.59), debido a que generalmente se construían en zonas que no contaban con un sistema de alcantarillado y que con normalidad estaban cercanos al derrumbe, debido a los bombardeos o a la decadencia de los edificios. La falta de alimentos, las enfermedades, el número elevado de personas hacinadas, favorecía la muerte y, por tanto, la destrucción de la vida de miles de personas.

Zadoff (2004) señala la diferencia entre los guetos establecidos. En su gran mayoría éstos estaban cerrados y custodiados de forma diferente. El ya mencionado gueto de Lodz estaba rodeado por un cerco de alambres y púas, con algunos sectores divididos con un muro de ladrillo, vigilado por guardias ubicados en el interior y exterior de la franja que dividía el gueto del resto

de la ciudad. El de Piotrkow Trybunalski no contaba con cierre ni guardias, los polacos podían salir libremente, mientras estuvieran identificados con el correspondiente permiso, hasta que fue cerrado definitivamente en el año 1941.

Cada gueto contaba con un sistema de gobierno diferente, sin embargo, ciertos actos como el contrabando o intento de sublevación era duramente castigado en cada uno de ellos (Gutterman y Shalev, 2008). Pese a esto, las sublevaciones e insurrecciones armadas se extendieron en varios de los guetos mencionados, la más importante, la del gueto de Varsovia en 1943. Pese a la importancia de los hechos acontecidos, hemos considerado omitir la profundización en el estudio y explicación de ello, debido a la extensión de la presente investigación. Por ello, también se han seleccionado dos de los guetos de todos los mencionados, que pasarán a ser explicados en el próximo epígrafe, para profundizar en la actividad cultural y musical de ambos.

1.6 Vida y Música en el Gueto de Varsovia

En nuestra investigación se ha querido recalcar el papel que jugó la música en dos guetos principales, el gueto de Varsovia y el gueto de Terezín. En ambos se ha buscado información acerca de las numerosas funciones que desempeñó la música. La elección de estos dos guetos viene dada por la ya mencionada cuestión de la imposibilidad de abordar los más de mil guetos que se construyeron en Europa y, por otro lado, por el valor de la documentación obtenida, donde se muestra la importancia de la música, además de la calidad y cantidad a nivel musical, documental y educativa que se ha podido obtener.

El gueto de Varsovia fue el gueto más grande construido en Europa, ubicado en el barrio judío del norte de la ciudad. Según Roland (1992), solo en enero del año 1941 en las 403 hectáreas que ocupaba el gueto, había encerradas cerca de cuatrocientos mil judíos. El autor muestra el número de personas que vivían bajo condiciones inhumanas, explicando cómo se llegó a la

población de cuatrocientos cincuenta mil habitantes y cómo las deportaciones en masa, asesinatos y muertes por enfermedad, hambre o frío hacían variar el número de personas en cuestión de meses. Bajo estas condiciones proliferaron diversas situaciones de vida y convivencia. Botstein (1995), Gilbert (2010) o González (2015), muestran la desigualdad entre las personas que convivían en el gueto. Solo una parte de la comunidad tenía acceso a los alimentos, la ropa o la eximición de trabajos forzados. Esa desigualdad también se trasladó al plano musical. Ringelblum (2015) habla de antes del cierre total del gueto de “la famosa calle Leszno”, donde los numerosos cafés, clubs y espectáculos musicales ofrecían un programa musical muy amplio. Botstein (1995), al igual que Gilbert (2010) sitúan parte de la desigualdad debido a la colaboración de la Gestapo y el Consejo Judío. Manifiestan cómo los conciertos con programas de gran calidad en los que se ofrecían también grandes cenas o comidas eran posible solo para las personas con grandes contactos dentro del gueto.

El pianista superviviente del gueto de Varsovia, Władysław Szpilman, recuerda en sus memorias, publicadas en Polonia un año después de terminar la guerra, lo siguiente:

Cuatro meses después me trasladé a otro café, el Sztuka, en la calle Leszno. Era el mayor café del gueto y tenía aspiraciones artísticas. En su sala de conciertos se ofrecían a menudo actuaciones musicales. Entre quienes allí cantaban estaba María Eisenstadt, cuyo nombre sería ahora famoso para millones de personas por su maravillosa voz si los alemanes no la hubieran asesinado poco después [...] Junto a la sala de conciertos había un bar donde quienes preferían la comida y la bebida a las artes podían tomar excelentes vinos y deliciosas cotelettes de volaille o boeuf Stroganoff. Tanto la sala de conciertos como el bar estaban casi siempre llenos, por lo que yo me defendía bien en esa época y podía satisfacer

las necesidades de los seis miembros de mi familia, aunque no sin ciertas dificultades.
(Szpilman, 2000, p.18)

El superviviente también recuerda la cantidad de músicos callejeros que tocaban por ganarse algunas monedas. Estas personas, en su mayoría mendigos, eran seleccionados para el entretenimiento, la burla y la diversión de los guardias del gueto que se entretenían disfrutando de las torturas a través de la música y los bailes que les obligaban a realizar a estas personas.

Berg (2013) habla de la importancia de la creación de la orquesta en el gueto como iniciativa cultural a finales de 1940. Gran parte del repertorio se centraba en obras ya compuestas, aunque se hicieron composiciones nuevas para dar ánimo a los prisioneros, en homenaje a las personas del gueto y como rebelión o expresión artística en contra de las desigualdades y, en especial, criticando al Consejo Judío. Fater (1970) recoge testimonios, como el de la compositora Paulina Braun, quien compuso obras en idish y en polaco, donde mostraba lo expuesto anteriormente. El dolor, la pena, pero también la búsqueda de la fe, la esperanza. Dichos ejemplos los encontramos en Kalisch & Meister (1985), en “¡Sí! Nosotros cantamos”, documentos de archivo en los que se recogen canciones de guetos y campos durante el Holocausto. Cunningham (2014) define la importancia del significado de la música en las personas durante el Holocausto, impulsando a numerosos artistas a la expresión de la tragedia a través del arte.

Bibliotecas encubiertas, orquesta sinfónica, con hasta ochenta antiguos miembros de la filarmónica de Varsovia, grupos de cámara, coros, cinco teatros activos en ydish²¹ y polaco, recitales poéticos, conciertos, etc. El doctor Sinay (2018), especialista en el Holocausto, habla de la vía de escape que fue el arte y la música en esto gueto frente la deshumanización nazi. Para Gilbert (2010), “el consuelo era solo una parte de lo que la música les brindaba a los habitantes

²¹Variedad del alto alemán, con elementos hebreos y eslavos, que hablan los judíos askenazíes. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es> [13 enero 2022].

del gueto de Varsovia. A cierto nivel, le ayudaba a la comunidad a recuperar cierta sensación de estabilidad y de familiaridad” (p.105).

Pese a ese levantamiento que comenzó el 19 de abril de 1943 y tras meses de larga resistencia mostrada en diferentes áreas, el 16 de mayo de ese mismo año, se liquidó el gueto de forma oficial, Helguero (2013), bajo unas condiciones de desigualdad notable frente a los alemanes, en cuanto al número, las armas, la condición física debido al hambre y las enfermedades, etc. Las hazañas perpetradas por los prisioneros del gueto quedaron paliadas con dureza (Courpasson y Marti, 2019).

Para representar la victoria de los alemanes, éstos incendiaron la Sinagoga de la calle Tlomancki, capturaron a más de cincuenta y seis mil judíos, siete mil asesinados durante el levantamiento, el resto, unos cuarenta y dos mil, deportados a campos de concentración y exterminio. El destino de la mayoría de los músicos de este gueto fueron esos campos.

1.7 El Gueto de Terezín

El 15 de marzo de 1939 el ejército alemán ocupó lo que quedaba del territorio de las tierras checas. Un día después, Adolf Hitler firmó en Praga el decreto de constitución del protectorado de Bohemia y Moravia, estableciendo los territorios checos, como parte del Reich alemán. El sistema represivo creado y los órganos de ocupación atemorizaban a la población de una forma constante (Blodig et al., 2009). Unos 80.000 judíos sufrieron el acoso, la discriminación y la persecución. Tenían prohibido el uso del transporte público y la asistencia a lugares lúdicos como cafés, teatros o parques. A los niños se les prohibió ir a los colegios (Volavková et al., 2000). A partir de 1940, fueron forzados a vivir en guetos y, como se ha mencionado en los epígrafes anteriores, a identificarse portando la estrella de David.

Weil y Klímová (1998) describen cómo los niños habían conocido la humillación desde muy temprana edad siendo expulsados de las escuelas y solamente tenían permitido jugar en los cementerios. Volavková et al. (2000) analizan cómo los líderes de la comunidad judía checa organizaron un programa de educación alternativa, para que los niños tuvieran una posibilidad de seguir su formación y desarrollo. Punto en el que nos detendremos en la presente investigación, debido a las entrevistas realizadas para este trabajo, que han aportado información sensible y relevante con relación a este punto y a la expresión artística del mismo.

Hacia finales de 1941 empiezan las deportaciones de la población judía al gueto de Terezín, situado en esta ciudad. En noviembre de 1942 cerca de 74.000 habitantes habían sido enviados a este gueto. “La confiscación de los bienes de los judíos fue uno de los pasos que conducían a su genocidio” (Blodig et al., 2009, p.15).

La pequeña fortaleza de Terezín fue construida a finales del siglo XVIII como una parte de una fortificación mayor cerca de la confluencia de los ríos Elba y Ohre. Desde sus inicios, la pequeña fortaleza fue utilizada como prisión. A partir de marzo de 1939 fue transformada en una cárcel de la Gestapo. Los primeros prisioneros fueron trasladados al lugar ese mismo año. Durante la Segunda Guerra Mundial fueron encerrados unos 32.000 prisioneros, de los cuales 5000 fueron mujeres (Blodig et al., 2009).

Como detalla Franková (1998), el gueto de Terezín o “*Theresienstadt*” (en alemán) era uno de los muchos elementos del engranaje para llevar a la práctica el plan nazi la llamada “solución final de la cuestión judía”. Se diferenciaba de otros guetos o campos debido a la localización y al tratarse de un campo de tránsito. “A pesar de que las condiciones de vida en el gueto de Terezín eran más llevaderas, la tasa de mortalidad era relativamente alta alrededor del 25% de los

prisioneros de Terezín murieron en el gueto de hambre, de extenuación o como víctimas de las diseminadas infecciones” (Volavková, 2000, p.81).

Este gueto fue una clave importante para la propaganda nazi, presentándose al exterior como un lugar donde los judíos debían vivir. En el uso de la estrategia propagandística, llegó a mostrarse como “un balneario para personas de edad” (Volavková, 2000, p.81).

Terezín fue el engranaje perfecto para seguir utilizando la propaganda como medio político, como se ha podido observar en el desarrollo de la presente investigación, siendo un escenario perfecto para el desarrollo del arte, la cultura y la música, que fueron utilizados con dichos fines.

1.7.1 El Arte, la Cultura y la Música en Terezín

La documentación obtenida del gueto de Terezín, en la que se reflejan diferentes representaciones artísticas, nos ha dado la coherencia y conexión para analizar la vida cultural en dicho lugar, destinado a ser parte de la maquinaria nazi. La historiadora Vásquez (2014) asegura que:

La Historia Tradicional considera el documento escrito oficial como la única fuente autorizada para estudiar el pasado. La Nueva Historia, en cambio, ha incorporado otras, igualmente válidas a la hora de investigar lo acontecido. Entre ellas, podemos mencionar las imágenes y los testimonios orales, entre otros recursos, que permiten ampliar el conocimiento de lo sucedido. Las imágenes como testimonios constituyen rastros invaluable de una era traumática, cuyo análisis ayuda a comprender la ideología del III Reich y complementan la explicación histórica del Holocausto. (p.15-16)

Por tanto, Terezín es una de las bases más documentadas que ha servido de apoyo y desarrollo fundamental del presente estudio. Algunos ejemplos que hemos podido encontrar son

los cuadernos de dibujos de los niños “Dibujos infantiles en la parada hacia la muerte, Terezín 1942-1944” (Volavková, 1959). Esa documentación fundamental ha podido cotejarse en las muestras de las poesías, los documentos y las fotografías que se exponen en la actualidad en el propio Terezín, en las salas musealizadas (Ver figuras 52 y 54). También los numerosos estudios en base a las representaciones artísticas, al arte, del doctor Blodig (2016), la recopilación de documentos de Goldman (2001), referente a las obras artísticas de la artista e instructora de niños de Terezín. Pese a las condiciones de hacinamiento, las enfermedades, la escasez de comida, etc.; en Terezín se desarrolló una actividad cultural y educativa de gran magnitud. Linesch (2004), recalca la importancia de la educación, el arte y la forma de trabajar de muchas de esas personas que estaban en los hogares de niños, que hacían posible una creatividad y resiliencia impropias de un lugar como un gueto.

Una superviviente recuerda también en sus memorias (Lauermann, 2017, p. 59) la vida en Terezín.

Durante la clase, siempre había alguien vigilando para avisar, según una señal convenida, al profesor y a los niños si aparecía en el entorno alguien que supusiera un peligro, por ejemplo, un miembro de la comandancia alemana. Lo recuerdo bien y me doy cuenta de que estas clases secretas y prohibidas tenían sentido. [...] Cantábamos y recitábamos a menudo. Había poca comida, sufríamos de avitaminosis y toda clase de enfermedades infecciosas. Llevábamos para colmo, una batalla diaria contra los desagradables insectos. Sin embargo, o quizás precisamente por ello, teníamos muchos otros intereses. Nos gustaba la poesía, la música o la literatura y yo allí funde amistades que todavía hoy continúan. Cuando pienso en los tres años que estuve en los campos de concentración, creo que, si

hubo alguna temporada que pudiera considerar feliz, fue el año largo que pasé en el hogar de chicas. [...] Los artistas organizaban conferencias, recitales y obras para los niños.

En la información recogida, aparece en numerosas ocasiones, las citas a las representaciones artísticas, la importancia que tuvo la música en Terezín, al igual que las personas que lo hicieron posible. Es preciso detenerse en una figura clave: Fredy Hirsch. La figura de Fredy Hirsch marca dos puntos importantes de inflexión tanto en Terezín como en Auschwitz. En varias conversaciones y en el documental realizado por un de nuestros informantes, el cual logra entrevistar a trece supervivientes de Terezín, destaca sobre todas las cosas, la figura de Fredy. Fredy Hirsch nació en el año 1916, en Alemania. Destacó en el deporte y la gimnasia. Reconociendo su homosexualidad, y tras la publicación en Alemania de las Leyes de Núremberg, en 1935, Fredy huyó a la República Checa, uniéndose allí a la comunidad judía y realizando numerosos actos de voluntariado, como instructor deportivo, entre otras labores. Cuando fue enviado a Terezín fue nombrado jefe del Departamento de la Juventud, responsable del bienestar de más de 4000 niños y jóvenes (Cserni, 2021).

“En Terezín, Hirsch organizaba diversos juegos deportivos y concursos para cientos de niños, propagando entre ellos la idea del colectivo, de la responsabilidad y de las actitudes físicas. Fredy Hirsch hizo muchísimo por los niños de Terezín” (Lauermann, 2017, p.61).

El estudio de Aharony (2021), habla de cómo cientos de niños estuvieron bajo el cuidado de Hirsch, incluso cuando fue enviado a Auschwitz. Allí, se hizo cargo de que recibieran mejor comida y se librarán de la brutalidad impartida en el campo de exterminio. El autor recalca la forma en la que Fredy sacrificó su vida por la de los niños. Blodig et al. (2009) subrayan la solidaridad entre los presos pese a las dificultades que tenían debido al rígido régimen. El autor muestra cómo algunos compositores de la talla de Rudolf Karel compusieron en el propio Terezín

numerosas arias de ópera y otras piezas musicales. En sus estudios, el investigador habla de que, aunque en el inicio la prohibición de toda actividad artística era total, a mediados de 1942 las autoridades nazis facilitaron estas actuaciones con el fin de utilizar el campo como propaganda.

“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” (Yesuron y Rostagnotto, 2014, p. 162).

El investigador checo Margry (2004) ha dedicado sus investigaciones al exhaustivo estudio de Terezín, así como el uso de este campo como medio propagandístico. De España (2001), lo considera como “la primera autoridad en la materia” (p. 157), refiriéndose a los estudios del historiador checo en base al documental propagandístico rodado en Terezín en los años 1944 y 1945. En el registro conocido como “*Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*”, Theresienstadt: Un documental sobre el reasentamiento judío, también acreditado como “*Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*”, traducido como El Führer regala una ciudad a los judíos, se exhibe un documento visual, donde se tiene por objetivo mostrar que los judíos vivían en perfectas condiciones. Tras revisar estas imágenes en el museo de Terezín por parte de la investigadora, se puede afirmar que se presenta a los judíos en unas condiciones de vida favorables. En el documental se pueden ver representaciones de jardines, comedores, salas de fiesta, teatro, cine, etc.

El rodaje tuvo lugar entre agosto y septiembre de 1944, y los propios prisioneros judíos sirvieron de actores y también formaron parte del equipo de producción. Pero los judíos no sólo fueron forzados a participar en una película que negaba su propio exterminio, sino que, al mismo tiempo, la financiaron con los recursos económicos que les eran confiscados

y administrados por la “*Zentralstelle*” (Oficina Central para la Emigración Judía). (Dawidiuk, 2013, p.2)

La música también forma parte esencial de este documental. Según las imágenes visionadas, se muestra cómo los prisioneros del gueto disfrutaban de un concierto de una orquesta sinfónica. Margry (1996), confirma la existencia de música de compositores como Hans Krasa, prisionero del propio campo.

Todo este conjunto propagandístico, culminó con la visita de la Cruz Roja danesa y la Cruz Roja internacional en junio del año 1944 (Zadoff, 2004). Para esta ocasión los alemanes intensificaron las deportaciones a otros campos, con el fin de reducir el número de habitantes del gueto, crearon jardines, pintaron los muros, renovaron algunas instalaciones y se organizaron actividades culturales y artísticas para la ocasión. Dutlinger (2000) y Fackler (2004) aportan la información en relación con el concierto que se pudo interpretar para la citada visita. Se interpretó el Réquiem de Verdi y la ópera infantil “Brundibár” (Esta información será ampliada en los capítulos 4 y 5).

Las actividades artísticas no solo estaban al servicio de la propaganda en las representaciones (Blackwell, 2011). Numerosas evidencias muestran la empatía, la misión educativa, psicológica y social que desarrolló la música. Escritos como el de la superviviente Zuzana Ruzickova (Holden y Ruzickova, 2020) afirman cómo la música fue un medio de supervivencia. Wadler (2003) reúne en su investigación la historia de tres violinistas de Terezín. En concreto, recalca en sus entrevistas las palabras del superviviente violinista Paul Kling, el cual hace mención a que el violín, en gran parte, le salvó la vida. Documentos de archivo, imágenes, programas y autores e investigadores como Bloch (2006) o Zabelsky (2015) sitúan en Terezín a músicos de la talla de Viktor Ullman, Hans Krasa, Rafael Schachter, Pavel Hass, Gideon Klein,

Egon Ledec, Ilse Weber, Karel Berman, Paul King o Zikmund Schul. Estos son solo algunos ejemplos de los miles de músicos, artistas e intelectuales que pasaron por Terezín.

Desafortunadamente, la gran mayoría fueron deportados a campos de concentración y exterminio. Hasta la liberación del gueto, en mayo de 1945, pasaron por Terezín aproximadamente 155.000 judíos (Jurajda y Jelínek 2021), de los cuales, 35.440 murieron por desnutrición, ejecuciones, enfermedades, etc. Cerca de 88.000, fueron enviados a campos de exterminio.

1.8 Liquidación de los Guetos, Deportación a Campos de Concentración y Exterminio

En los epígrafes anteriores se ha podido mencionar “La solución final a la cuestión judía”. Hasta ahora habíamos podido estudiar la persecución, el asesinato de la población judía y contraria al régimen a través de la política, la propaganda y su expansión y ensañamiento en los guetos. Hasta la fecha, las unidades destinadas al asesinato masivo se trasladaban a los lugares donde se producían dichos asesinatos, ahora, las víctimas serían trasladadas a los lugares donde se llevarían a cabo la matanza de millones de personas. Entraría por tanto el funcionamiento de los denominados campo de exterminio, a los que hacemos referencia durante toda la investigación. Tal y como refiere Vidal (2016), el 31 de julio de 1941 Goering, por orden expresa de Hitler, encomendaba a Reinhard Heydrich que llevara a cabo los preparativos para encontrar una solución a la cuestión judía en Europa. El 20 de enero de 1942, en Gross Wannsee, se celebraría la conferencia en la que se decidió llevar a cabo la “Solución final”, nombre en código que se utilizó para referirse al asesinato masivo de los judíos europeos (Longerich, 2021). En septiembre de 1941 se autorizó a la compañía de ferrocarriles del Reich el transporte de judíos. Heydrich, al que Goldstein (2010) enmarca como uno de los jefes nazis más ambiciosos, jefe de seguridad del Tercer Reich e ideólogo de la “Solución final”, confirmó que once millones de judíos serían puestos a disposición de este asesinato. Tras numerosos actos que fueron parte de esa operación de

exterminio y que por extensión, deben excluirse del presente estudio, se crearon los lugares donde se perpetraron los asesinato por inanición, palizas, ejecuciones, muerte por gas, de judíos, gitanos, presos políticos, personas con discapacidad, homosexuales y testigos de jehová (Rafecas, 2021). Aunque algunos guetos, como el de Terezín, mencionado en el presente trabajo, estuvieron operativos hasta el final de la guerra, la mayoría de ellos fueron liquidados con el fin de llevar a cabo los asesinatos en masa a gran escala, construyendo fábricas de muerte. En total hubo cinco campos de exterminio: Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka y Auschwitz-Birkenau (Zadoff, 2004).

Capítulo 2 La Música en Auschwitz

2.1 Auschwitz, Introducción

En el desarrollo del presente capítulo vamos a contextualizar el lugar que ha servido como eje central de la investigación. Desde el museo Yad Vashem, considerado el centro mundial de conmemoración de la Shoá, Rozett et al. (2004), verifican que fue el campo de concentración y de exterminio nazi más grande creado en Europa, ubicado en Oświęcim, aproximadamente a unos 60 km de Cracovia, Polonia.

Las palabras del doctor honoris causa y superviviente de Auschwitz, Władysław Bartoszewski, refieren a lo siguiente:

Millones de personas en el mundo saben lo que fue Auschwitz, pero todavía persiste la cuestión fundamental: mantener en la memoria y la consciencia de la gente el hecho de que sólo de ellos depende que una tragedia así se repita de nuevo. Sólo las personas pudieron provocarla y sólo las personas son capaces de evitarla (Świebocka et al., 2010, p.29).

Es por tanto la importancia de detenernos en estas palabras, que dotan de ese carácter educativo, que nos ha permitido desarrollar los siguientes puntos desde la perspectiva del conocimiento del funcionamiento del campo, para poder comprender el contexto, además de la comprensión del desarrollo de la creación de este, haciendo hincapié en la extensión de la política racial y los ideales del Tercer Reich, tal y como mencionaba el autor Muczni (2018):

No obstante, de todo el universo de campos de concentración nazis, Auschwitz es el que mejor extiende la política racial y los valores de Estado de Hitler y Himmler: allí fue donde la dinámica nazi de destrucción humana alcanzó su punto culminante y donde también el proceso (concentración, extorsión, trabajo esclavo y exterminio) fue, de lejos, el más «perfecto». (p.7)

Autores como Zadoff (2004) ubican el asesinato de la sexta parte de los judíos de Europa, en las cámaras de gas de Auschwitz. Es por tanto que, para comprender el proceso de creación de este campo, se ha tomado como referencia a Engelhardt (2002), Martyniak (2014, 2015), Kassow (2011), que muestran sus estudios sobre la descripción, funcionamiento y el proceso de creación del campo de Auschwitz.

El campo “*Konzentrationslager*” (KL), (campo de concentración) Auschwitz, fue en un principio ubicado en las áreas donde vivían granjeros polacos que fueron desalojados de los barrios pertenecientes a la ciudad de Oświęcim. Świebocka et al. (2010) afirman:

También resultaron desalojados y luego internados en guetos todos los judíos, que suponían aproximadamente el 60% de la población de Oświęcim antes de la guerra; gran número de polacos fueron llevados a Alemania a realizar trabajos forzados. En la ciudad y los alrededores se echaron abajo 1200 viviendas. (p.5)

Al igual que otros campos de concentración de la Alemania nazi, sirvió como una institución organizada bajo el mandato de las autoridades centrales del estado alemán y dirigido por la “*SS-Wirtschafts- und Verwaltungshauptamt*” (Oficina Central Económico-Administrativa de las SS), (WVHA), mientras que de la deportación de gente al campo y su exterminio estuvo organizada por la “*Reichssicherheitshauptamt*” (Oficina Central de Seguridad del Reich (RSHA).

Construido a mediados de 1940 en las afueras de la ciudad polaca de Oświęcim, anexionada al régimen nazi y renombrada como Auschwitz. En los primeros meses se creó debido al gran aumento de polacos que habían sido arrestados (Martyniak, 2015). En el inicio, la previsión era que fuese un campo más de los creados por toda la Europa ocupada. No fue hasta 1942 cuando comenzó a formar parte de la “Solución final”, (explicada en el epígrafe 1.8). Sirvió así, como centro masivo de exterminio. La organización del campo quedaba en manos de las SS: “Durante

todo el periodo de funcionamiento del KL Auschwitz, pasaron por allí más de 8.000 miembros y supervisoras de las SS” (Świebocka et al., 2010, p.5).

La extensión de ese territorio ocupado fue aceleradamente aprovechada por los nazis, debido a que la ciudad de Oświęcim contaba con buenas conexiones, vías ferroviarias importantes y se encontraba en un emplazamiento suficientemente cerca de las ciudades principales, pero al mismo tiempo, apartado de la población y de los centros de ciudad. Es en ese enclave donde se pudo llevar a cabo el exterminio masivo e industrializado de personas, así como el trabajo esclavo.

Rudolf Höss fue el fundador y el primer comandante del campo, ideador y encargado de introducir, como cita Vidal (2016), “las mejoras en las técnicas de asesinato en masa” (p.118). Tras las visitas a otros campos de exterminio como el de Treblinka, concluyó que la medida más efectiva para el asesinato era la utilización de un ácido que pasó a conocerse como Zyklon B. En esta investigación, y tras las cinco visitas al campo de exterminio, se ha podido presenciar las salas donde se conservan los recipientes de este producto.

Figura 5

Latas de Zyklon B



Nota. Latas vacías expuestas en el museo de Auschwitz- Birkenau en la actualidad.

En el año 1943 había “cuatro cámaras de gas y crematorios especialmente diseñados. Estos podían ‘procesar’ más de cuatro mil víctimas en veinticuatro horas” (Gilbert, 2010, p. 252).

Una vez más son las propias fuentes nazis las que nos proporcionan datos al respecto de una claridad extraordinaria: en un informe del mes de junio de 1943, el comandante de construcción de las SS en Auschwitz podía señalar, por ejemplo, cómo ya en esa fecha los cinco crematorios tenían una capacidad de incineración de 4756 cadáveres diarios. (Vidal, 2016, p.121)

El primer transporte de prisioneros políticos fue de presos polacos (728). Con la extensión del campo se enviaron también diferentes presos políticos y presos comunes de otras ciudades ocupadas. También se deportarían a Auschwitz numerosos gitanos, prisioneros de guerra soviéticos, homosexuales, etc. Świebocka et al. (2010) cifra el número de las víctimas de esta forma:

Auschwitz, registró e internó en el campo a aproximadamente 400.000 personas, de las cuales unas 200.000 fueron judías, unas 150.000 polacas, unas 23.000 romaníes (gitanos), 15.000 prisioneros de guerra soviéticos, así como 25.000 prisioneros de otras nacionalidades. En el momento de la liberación del campo se encontraron en él a unas 7.000 personas. (Świebocka et al., 2010, p.8)

En la siguiente tabla (Tabla 11) se ha pretendido elaborar unos datos aproximados de los trasportes a Auschwitz de los judíos procedentes de los distintos países ocupados. El número real está sujeto a nuevas investigaciones, por tanto, no se pretende aquí ofrecer cifras completamente cerradas, sino una aproximación de datos que han sido facilitados por el museo estatal de Auschwitz-Birkenau, así como con los documentos adquiridos hasta la fecha, basándonos en la

colección de archivo APMA-B, (*list of transports, list of labor, Kommandos*) vol.1, vol.2, entre otros, así como los estudios de Piper (1998).

Tabla 11

Deportación de Judíos Distintas Nacionalidades a Auschwitz

Judíos de distintas nacionalidades / países de procedencia	N.º de personas que fueron transportadas a Auschwitz
Hungría	438.000
Polonia	300.000
Francia	69.000
Holanda	60.000
Grecia	55.000
Chequia y Moravia (desde Terezín)	46.000
Eslovaquia	27.000
Bélgica	25.000
Alemania y Austria	23.000
Yugoslavia	10.000
Italia	7.500
Letonia	1.000
Noruega	690
Otros campos de concentración/ origen desconocido	34.000

Nota. Elaboración propia basada en los estudios mencionados.

En la siguiente tabla (Tabla 12), se ha querido poner el foco en los diferentes grupos de víctimas que fueron llevadas al campo.

Tabla 12*Víctimas de Auschwitz*

Grupos víctimas	N.º deportados campo	N.º registros campo	N.º Asesinados
Judíos	1.100.000	200.000	1.000.000
Polacos	140.000-150.000	140.000	71.000-75.000
Gitanos	23.000	23.000	21.000
Prisioneros, Criminales, Homosexuales, Testigos de Jehová, etc.	25.000	25.000	Entre 10.000 y 15.000 personas asesinadas.
Prisioneros soviéticos/ guerra	15.000	12.000	14.000

Nota. Elaboración propia basada en los estudios mencionados.

Tras la elaboración de estas tablas y posteriores conversaciones con el Doctor Lachendro (2016) y con diferentes supervivientes, se puede afirmar que las personas que no pasaron por el registro de prisioneros fueron directamente asesinadas, mediante la selección y envío generalmente a las cámaras de gas. En su testimonio Frankl (2002) recuerda con claridad lo siguiente:

El oficial mantenía una posición relajada, sujetándose el codo derecho con la mano izquierda. Su mano derecha estaba erguida y con el dedo índice señalaba con parsimonia a la derecha o a la izquierda. En aquel entonces ignorábamos el siniestro significado del leve movimiento de su dedo apuntando ya a la izquierda, ya a la derecha, con mayor frecuencia a la izquierda... Me llegó el turno. Alguien me había susurrado que ir a la derecha implicaba trabajos forzados; a la izquierda enviaban a los débiles y enfermos, que trasladaban a otro campo. [...] Por la tarde nos explicaron el significado del “juego del dedo”. En la primera selección, el primer veredicto sobre la aniquilación o la supervivencia. Para el 90% de

nuestra expedición había significado de la muerte, y la sentencia se cumpliría a las pocas horas. Los que habían sido colocados a la izquierda fueron de la estación directamente al crematorio. Ese edificio -me dijo un recluso que trabajaba ahí- tenía las puertas, escrita en varios idiomas, la palabra “baño”. (pp. 44-45)

En el presente estudio, se ha trabajado la investigación de los campos principales que formaban parte de Auschwitz. Para poder estructurar las funciones que tenían cada uno de ellos, es preciso entender su organización y características. En Auschwitz, en función de la ubicación que se tuviera dentro del campo, se podría tener más opciones de sobrevivir. “Las estadísticas de aficionados afirman que, en términos generales, un preso puede aguantar como máximo seis semanas [...]” (Laks, 2008, p.39).

2.1.1 Campos Principales, Organización y Características

Auschwitz estaba dividido en tres campos principales: Auschwitz I, Auschwitz II-Birkenau y Auschwitz III Monowitz. El campo principal KL Auschwitz I se construyó como hemos podido avanzar con anterioridad, a mediados de 1940, en los terrenos de la ciudad invadida de Oświęcim. En la entrada principal (ver figura 6) había un cartel que decía “*Arbeit Macht Frei*” (el trabajo te hace libre), una sátira constante y un ejemplo más de humillación para los prisioneros, puesto que el trabajo fue utilizado para la exterminación a través de la explotación (Cieri, 2004).

Figura 6

Entrada Principal al Campo de Auschwitz I



Nota. Fotografía realizada por la investigadora en enero de 2016.

Cywinski, et al. (2015), como director del museo de Auschwitz y expertos en el Campo, explican que el origen de este cartel viene derivado del título de la novela del siglo XIX del escritor alemán Lorenz Diefenbach, una paráfrasis del evangelio (Jn 8, 32): “La verdad os hará libres”; en alemán “*Die Wahrhet macht frei*”. Un lema utilizado como propaganda contra la lucha por el desempleo durante la crisis de los años 20 y 30 en Alemania. Este letrero fue el lema que aparecía en las entradas de varios guetos, campos de concentración y exterminio, tales como: Dachau, Sachsenhausen, Flossenburg, Gross-Rosen y Terezín. En Auschwitz se instaló a mediados de 1940.

En los primeros meses de la existencia de Auschwitz, el campo estuvo cercado por una valla de alambre de púas sobre palos de madera. Pocos meses después, fueron sustituidos por postes de hormigón, de una altura de unos 3 metros. En cada poste había una lámpara metálica que

servía de guía y vigilancia para los guardias del Campo. Debajo de la cerca se pusieron losas de hormigón, para impedir completamente que los presos cavaran túneles. Además de lo mencionado, la corriente eléctrica de alto voltaje, desde los 400V hasta 750 V, corría por las alambradas.

Figura 7

Alambradas Pertenecientes al Campo Principal Auschwitz I



Nota. Fotografía realizada por la investigadora en enero de 2016.

El campo Auschwitz I estaba compuesto inicialmente por 20 edificios. Seis de dos plantas y catorce de uno. Contaban con dos bloques destinados a la administración del campo, dirigida por las SS. En 1941, se extiende la construcción creando numerosos barracones y edificios dentro de la alambrada. Dentro de la alambrada había 28 bloques y no todos estaban ocupados por presos. Para hacernos una idea más cercana, contamos con el ejemplo del bloque 24, destinado a las oficinas del Campo, una sala de música, (de la cual ampliaremos información en los siguientes epígrafes y en el capítulo 3), una biblioteca y el burdel. En la actualidad, este bloque 24 ubica los

archivos del campo, donde se ha podido acceder hasta en tres ocasiones para la investigación del presente estudio.

Figura 8

Bloque 24



Nota. Entrada al bloque 24, fotografía 2019.

El bloque 27 era un almacén de ropa, el 26 una cámara de desinfección, un baño y un estudio fotográfico, el bloque 10 era la zona donde se realizaban experimentos, así como otros bloques destinados a distintas funciones. En cuanto a los barracones en los que vivían los prisioneros, Cywinski, et al. (2015) explica que “en 1944 el número más elevado en el campo alcanzó casi 18.000 presos, entonces en cada uno de los bloques habitables podía haber un promedio de casi 750 presos, incluso se llegó a 1200 presos por bloque” (p.15). Entre 1940 y 1942,

la mayoría de los prisioneros eran de origen polaco y los judíos, casi en su totalidad, eran trasladados a la extensión del campo II Birkenau. “En 1944 El campo de Auschwitz I se volvió “más judío” que polaco y por ejemplo en agosto de ese año, se encontraban allí más de 9000 judíos, menos de 4000 polacos y casi 3000 presos de otras nacionalidades” (Cywinski, et al., 2015, p.15-16).

Auschwitz II- Birkenau fue originalmente planeado como campo de prisioneros de guerra para los prisioneros soviéticos. Con el tiempo, “se convirtió en un campo de concentración para presos de diversos nacionales y el centro de exterminio de judíos en el marco de la llamada solución final de la cuestión judía” (Cywinski, et al., 2015, p.27). Su construcción se inició en octubre de 1941 y estaba ubicado a 3 km del campo principal, Auschwitz I. El campo debía alojar hasta 200.000 presos. Es preciso mencionar los sectores que abarcaban Birkenau, porque nos situarán para la organización de la presente investigación. Por ello, los planes iniciales eran que hubiera cuatro sectores principales, pero solo se llegaron a construir tres de los cuatro planeados, debido a la inminente llegada de las tropas aliadas.

Tabla 13

Sectores Auschwitz- Birkenau

<u>SECTOR</u>	<u>PRISIONEROS UBICADOS</u>
BIb/BIa	Hombres hasta marzo 1942/ Campo de mujeres
BII (dividido en 7 partes)	(BIIf, BIId, BIIf, BIIa, BIIb, BIIg, BIIf)
BIIa	Campo de hombres/ cuarentena para los hombres.
BIIb	Campo familiar de Terezín
BIIc	Campo de tránsito
BIId	Campo de hombres
BIIf	Campo gitano/ Zigeunerlager
BIIf	Hospital de hombres
BIIg	Almacén de los bienes saqueados(Conocido como Canadá)
BIIf/BIII (No finalizado)	Campo de mujeres, procedencia de Hungría en su mayoría. (Conocido como México)

Nota. Elaboración propia basada en los estudios de (Cywinski, et al., 2015).

Cada campo tenía una serie de condiciones y características que, según Cywinski, et al. (2015) clasifican de la siguiente forma:

BIb, fue de los primeros campos construidos en Birkenau, por presos soviéticos, de los cuales, miles perdieron la vida en su construcción. Constaba de 15 barracones de ladrillo y madera y otros 12 de madera. Entre 1941 y 1942 fueron alojados en estos bloques prisioneros traídos de Auschwitz I, enfermos graves, presos de compañía penal, miles de judíos en su mayoría procedentes de Eslovaquia y Francia. En este campo debido al hambre, trabajo extremo, etc., la tasa de mortalidad en agosto de 1942 era del 90%. Las epidemias en este campo se extendieron con rapidez, dejando el tifus más de cinco mil víctimas en tan solo tres semanas. Este campo, fue ocupado posteriormente por prisioneras mujeres (BIa).

BIa, “*Frauenlager*” (campo de mujeres). Establecido en la primera mitad de agosto de 1942, con el traslado de las mujeres desde Auschwitz I. La mayoría de los barracones estaban ocupados por las mujeres que trabajaban en los grupos de *Kommandos*. También había edificios de admisión y un taller de costura. El bloque 30, a partir de 1942, sirvió de bloque de experimentos de esterilización de las mujeres, el bloque 25 el lugar para la selección de los presos que iban a morir. En agosto de 1944, el sector BIa, llegó a encerrar a unas 39.000 mujeres, entre ellas judías polacas, rusas, ucranianas, bielorrusas, checas, yugoslavas, francesas. Estudios como los de Langbein (2005) sitúan en algunas temporadas a niños judíos polacos y bielorrusos.

BIa era uno de los campos de hombres en Birkenau, formado por 19 barracones de madera, de los cuales tres funcionaban como letrinas y baños, creado en agosto de 1943. A la llegada al campo algunos barracones eran utilizados como bloques de cuarentena. Numerosos “jefes de bloques” (explicado en el epígrafe 2.1.5) actuaron con gran brutalidad.

BI Ib, “*Familienlager Theresienstadt*”, campo familiar de Terezín. Este campo se creó con fines propagandísticos, destinados a seguir la función de Terezín (epígrafe 1.7). Se permitía la correspondencia para ser enviada a los familiares que estaban en Terezín, con la finalidad de engañarles. Las familias enteras eran agrupadas en este lugar. Aquí realizó su encomiable labor Fredy Hirsch, nombrado en el presente trabajo (epígrafe 1.7 y capítulo 4 y 5). Las condiciones de vida (hambre, golpes, trabajos forzados, etc.) era similares a los de otros campos, exceptuando que había familias enteras que no habían sido separadas. Sin embargo, la mayoría de los hombres, mujeres y niños fueron asesinados en las cámaras de gas.

BI Ic, campo de tránsito para las mujeres judías de Hungría. Campo destinado a las selecciones para ser enviadas a otros campos.

BI Id, campo de hombres, de los tres existentes desde 1943. En este lugar se alojaban solo los hombres que podían trabajar. El número medio por barracón era de unos 500 o 600 hombres por cada uno.

BI If, hospital del campo, construido en julio de 1943, tenía 17 barracones de madera y contaba con lavabos y letrinas. Había una oficina del hospital y en uno de los bloques eran ingresados los enfermos que no tenían posibilidad de recuperación, el bloque 12. Allí se hacían las selecciones para las cámaras de gas. La organización y supervisión estaba a cargo de médicos como Josef Mengele²².

²² Josef Mengele nació en Günzburg, Baviera, el 16 de marzo de 1911. Durante los 21 meses en Auschwitz cuando el doctor Mengele se ganó el apodo de «Ángel de la Muerte» o «El Carnicero». experimentos como tratar de cambiar el color del pelo y los ojos de los niños mediante la inyección de diversos químicos; el absurdo intento de crear hermanos siameses de manera artificial; experimentos en la médula espinal que sólo dejaban parapléjico al intervenido; la obsesiva manía de extraer los ojos de sus víctimas para colocarlos en la pared como un muestrario de la heterocromía humana. Investigó también métodos de esterilización masiva, en los varones la castración y en las mujeres la inyección de diversas sustancias químicas. Son macabramente famosos sus estudios sobre la hipotermia, sumergiendo a sus víctimas en agua helada para observar las reacciones corporales hasta la muerte. Tamez, L. C. O. (2013). Life and work of Josef Mengele. *Evidencia Médica e Investigación en Salud*, 6(2), 71-72.

BIIg, Canadá, conocido comúnmente así al barracón donde se almacenaban los bienes requisados a los judíos víctimas del exterminio. El trabajo dentro de este bloque era considerado como uno de los mejores trabajos que se podía realizar dentro de Auschwitz, además de los bloques de cocina y de los de alimentos.

BIII, México, que en el inicio estaba destinado para 60.000 prisioneros, de los 188 barracones previstos solo se llegaron construir 32. Las condiciones fueron muy extremas, no había ni cocina, ni baño, ni letrinas, incluso muchos de los barracones no contaban con literas.

Karwowska (2021) habla de 250 barracones y un registro del año 1944 que cifra en este campo a 19.424 prisioneros hombres, de los cuales 11.170 eran judíos, 5.736 polacos, además 39.234 presas, 26.735 judías, 7300 polacas y 5200 mujeres de otras nacionalidades, más unos 30.000 hombres y mujeres judíos, en su mayoría húngaros, que no aparecen en los registros.

El tercer campo principal era Monowitz. En el inicio fue categorizado como un subcampo. Es necesario explicar que durante el funcionamiento de Auschwitz existieron cerca de 50 subcampos (Długoborski y Piper, 2000). Por ejemplo, “*Arbeitslager*”, (campo de trabajo), “*Nebenlager*”, (campo complementario), “*Wirtschaftshof*”, (explotación agrícola), etc. Allí los prisioneros pasaban largas temporadas de tiempo y las condiciones de vida eran similares, exceptuando que en la mayoría de ellos no estaban cerrados por alambradas o muros, sino que los prisioneros eran encerrados por la noche en las propias fábricas, sótanos o lugares de trabajo forzado. A comienzos de 1945 se encontraba en estos subcampos 35.118 prisioneros (Świebocki, et al., 2000).

Desde noviembre de 1943, Monowitz dejó de ser un subcampo para formar parte de la red de campos de concentración, dentro del complejo de Auschwitz. Se construyó con presos traídos del campo principal Auschwitz I. Éste funcionó como una fábrica, “IG Farben” del alemán

(“*Interessen-Gemeinschaft Farbenindustrie AG*”, Grupo de Empresas de la Industria Colorante SA) (López-Muñoz, et al., 2009). Una corporativa química formada por la anexión de las compañías más importantes del mercado, incluyendo Bayer, Agfa y BASF. Esta corporación fue la encargada de usar de forma forzada a miles de prisioneros de los campos de concentración.

Primo Levi (2015) superviviente de Auschwitz, recoge en su libro el testimonio de Leonardo de Benedetti que recuerda lo siguiente:

El primer grupo fue llevado a Monowitz, donde se levantaba un campo de concentración dependiente administrativamente de Auschwitz, del que distaban unos 8 km, construido hace mediados de 1942 con el fin de suministrar mano de obra para que la construcción del complejo industrial “Buna-Werke”, dependiente de I.G. Farbenindustrie. Albergaba de 10.000 a 12.000 prisioneros, por más que su capacidad normal no fuera más de 7000 a 8000 hombres. La mayor parte de estos eran judíos de todas las nacionales de Europa, mientras que una exigua minoría estaba compuesta por criminales alemanes y polacos, así como presos políticos, polacos y “saboteadores”. (p.17)

Cywinski, et al. (2015) suscribe que las condiciones de vida en este campo eran “ligeramente mejores que en Birkenau” (p.133). Pero, aun así, debido al forzado trabajo, la mala alimentación, las condiciones de vida y las enfermedades, la tasa de mortalidad era muy elevada. Más de 1670 prisioneros murieron o fueron asesinados, otros 11.000 fueron “enviados a Auschwitz y Birkenau, donde la mayoría fue asesinada por inyecciones de fenol o en las cámaras de gas” (Cywinski, et al., 2015, p .133).

2.1.2 La Vida en el Campo

En los epígrafes 2.1 y 2.1.1 se ha podido describir cómo eran los campos y cómo se desarrollaba la llegada hasta ellos. Es preciso, por tanto, mencionar cómo se desarrollaba la vida para la mayoría de los prisioneros, varios supervivientes lo van a relatar. Una vez realizada esa primera selección se acudía a la sala de desinfección, “Nos llevaron a un cobertizo que parecía la antesala de la cámara de desinfección. Entraron los hombres de las SS y extendieron unas mantas en el suelo para que depositáramos allí los objetos de valor: relojes y joyas” (Frankl, 2002, p.46). “Después nos metieron en otra habitación para afeitarnos; no solo nos rasuraron la cabeza, sino que nos dejaron todo el cuerpo sin un pelo” (Frankl, 2002, p.47).

Según el testimonio de algunos prisioneros como Antelme (2002), Frankl (2002), Kluger (2003), Levi (1996), etc.; a la mayoría de los prisioneros se les proporcionaba un uniforme.

Figura 9

Los Uniformes en Auschwitz



Nota. Fotografía año 2019 realizada por la investigadora en Auschwitz I.

Figura 10

Uniformes en Otros Campos



Nota. Uniforme fotografiado en Terezín. Fotografía hecha por la investigadora, 2022.

Los insultos y los golpes era el lenguaje recibido (en el capítulo 5 se amplía la información referente a estos datos). Cada prisionero dejaba de tener un nombre y pasaba a ser un número. Cywinski, et al. (2015) estudian el proceso de señalización de los prisioneros, aludiendo que Auschwitz fue el único campo de concentración nazi donde se marcaba a los presos con un número de identificación. Desde otoño de 1941, las autoridades del campo comenzaron con este proceso de numerar a los prisioneros de guerra soviéticos. Este proceso se realizaba con una placa de metal provistas de agujas con tinta, que se clavaba en el pecho de los prisioneros y de esta forma quedaban identificados. A partir de 1942, se cambió el lugar del tatuaje al antebrazo izquierdo.

Además de con números, también se añadía simbología adicional como Z (romaníes), P (polacos), triángulos (ver tabla 14 y 15). Los únicos prisioneros a los que no se tatuaban era los alemanes y austriacos que estaban en proceso de “reeducación”. La estructura jerárquica de los campos siguió el modelo de primer campo de concentración creado en el año 1933, Dachau, descrito en el epígrafe 1.1.3. Zadoff (2004) describe que la esperanza de vida de los prisioneros era en general de algunos meses. Los prisioneros que sobrevivían más tiempo, (como ampliaremos en el capítulo 4) contaban con condiciones “diferentes” a los “presos comunes”.

Muchos de los supervivientes hablan de un punto importante, la alimentación en Auschwitz. Viktor Frankl detalla a la perfección cómo era esta situación:

En la última época de nuestro cautiverio, la dieta diaria se reducía a una ración de sopa aguada y un minúsculo pedazo de pan. Adicionalmente, se repartía una “entrega extra”, de forma alterna, o bien 20 g de margarina, o una rodaja de salchicha de mala calidad, o un trocito de queso, o una pizca de algo que pretendía ser miel, o una cucharada de mermelada aguada. Una dieta absolutamente insuficiente en calorías, sobre todo teniendo en cuenta el duro trabajo físico y la continua exposición a la intemperie con ropas inapropiadas. (Frankl, 2002, p.62)

En cuanto a la rutina diaria, observamos cómo la mayoría de los prisioneros debían salir a hacer trabajos forzados fuera del campo, siguiendo las ordenes de: amanecer temprano (normalmente 4:30 en primavera y verano y a las 5:30 en otoño, invierno), arreglo de litera, lavarse y hacer sus necesidades, tomar el “café” o sucedáneo”, formación, selección durante horas en una de las plazas principales de los campos. Estas selecciones eran de los momentos más aterradores para los prisioneros (Cywinski, et al., 2015). En los recuentos generales no participaban los prisioneros que trabajaban fuera del campo, estos salían del campo antes que el resto de los presos

y el recuento se hacía mediante la marcha que realizaban acompañados por la orquesta del campo (de la cual ampliaremos información en los siguientes epígrafes). Los trabajos más comunes eran la construcción, el trabajo en las explotaciones agrícolas, también en los talleres, las cocinas y los almacenes. Antes de anochecer, los prisioneros regresaban al campo, entraban acompañados nuevamente por la orquesta y se volvía a efectuar el recuento. Todos los avisos se hacían mediante toques de campana que indicaban los horarios y las acciones a realizar por los presos. La mayoría de ellos a la vuelta del trabajo y hasta el toque de “descanso nocturno” tenían “tiempo libre” (Gutman y Berenbaum,1998), (ver epígrafe 2.2.1, para la explicación del tiempo libre). El objetivo principal de los recuentos era confirmar si había prisioneros nuevos, si alguno había fallecido o si se había producido alguna fuga del campo. Estos recuentos, como se ha podido mencionar, eran aterradores para los prisioneros, puesto que no solo tenían que estar numerosas horas en posición firme, sino que también podían ser seleccionados para la cámara de gas, ejecuciones públicas o grandes castigos. “El recuento más largo de la historia del campo duró 19 horas y tuvo lugar la noche del 6 al 7 de julio de 1940, después de la primera fuga del campo” (Cywinski, et al., 2015, p.167).

Ese emplazamiento que había sido ideado como un lugar de tránsito hacia otros campos de concentración y exterminio, fue el lugar donde padecieron judíos de todas las nacionalidades, así como presos políticos, gitanos, personas con discapacidad, homosexuales, testigos de jehová, etc.

2.1.3 Características y Origen de los Prisioneros

A lo largo del presente estudio se ha podido observar cómo los judíos fueron el principal objetivo del genocidio nazi. Sin embargo, los prisioneros de Auschwitz, así como de otros campos de concentración, fueron perseguidos, torturados y asesinados por diversos motivos, sin ser judíos. Tal y como se ha podido escribir en los epígrafes anteriores, los primeros prisioneros que llegaron

a Auschwitz eran de origen polaco, posteriormente los detenidos por actos vandálicos o considerados de ataque al sistema nazi, presos políticos, gitanos, homosexuales, etc. Para esta investigación, se ha de tener en cuenta el estudio etnográfico mencionado en la metodología, para describir la categorización de los presos, puesto que en función de la “categoría” que ocupase cada persona, podía optar a un mejor trato, mejores condiciones de vida, diferentes trabajos, etc.

Si partimos de todo lo descrito anteriormente: las rutinas, el hambre, el frío, los trabajos forzados, las selecciones, etc.; unido a todas las imágenes que asociamos con el Holocausto, podríamos plantearnos la cuestión acerca de: ¿cómo sobrevivieron algunos prisioneros? Es algo que ocurre con frecuencia y según los testimonios de los supervivientes que se han podido estudiar, marca una cuestión realmente complicada para la mayoría de ellos, siendo normalmente juzgados. Laks (2008) superviviente de Auschwitz y de otros campos, escribía:

En general, no exagero quizás si afirmo que haber sobrevivido a Auschwitz (y a otros campos de exterminio) no fue nada más que una serie de milagros, cuyo último eslabón fue, para un puñado de supervivientes, la liberación. Cuando volví como una persona libre a casa, mis amigos y conocidos que no sufrieron el campo de concentración me hacían con frecuencia, casi con persistencia, la pregunta típica: ¿Cómo es que conseguiste sobrevivir a Auschwitz? esa pregunta siempre me ponía en un aprieto, casi me avergonzaba. Incluso ahora, después de tantos años, siguen formulándomela. Contestaba entonces y sigo contestando: no sé cómo fue. Puesto que volvió una pequeña cantidad de personas que se habían salvado, me parece que entre ellas precisamente se tenía que encontrar a alguien. Y lo que sucedió es que yo me encontré entre esas personas. Eso es todo. No veo otra explicación. Tan solo lo expliqué un poco diferente a una dama, pero fue porque me hizo la pregunta con una cierta pretensión en su voz: -Murió tanta gente, y usted se salvó, ¿Cómo

lo hizo? - Enrojecí, me sentí culpable, y mascullé, es verdad que con cierta ostentación: perdóneme usted... No lo hice a propósito. (p.26)

Los estudios de Chaumont (1997) analizan el papel de los grupos categorizados en Auschwitz, un estudio clarificador para la comprensión de la jerarquización, la forma de supervivencia y el entendimiento de la liberación de prisioneros. Sin embargo, para el superviviente Levi (2021) la liberación de los campos fue entendida de la siguiente forma:

A mi entender el sentimiento de vergüenza y de culpa que coincidía con la libertad reconquistada, era muy complejo: estaba formado por elementos diversos, y en distintas proporciones. Debemos recordar que cada uno de nosotros, de modo objetivo o subjetivo, vivimos el Lager a nuestro modo. (p.65)

La dimensión del campo, la variabilidad de las situaciones, las personas, nacionalidades y procedencias hacían que hubiera distintas categorizaciones de los prisioneros. Las jerarquías sociales no solo quedaban diferenciadas entre SS, guardias y prisioneros, sino que había una serie de estatus claramente definido bajo un sistema de categorización mediante un número y una señalización con triángulo (Ver figura 11 y las tablas 14 y 15), cuya principal consecuencia (de forma general), era la supervivencia, la vida o la muerte.

Figura 11

Simbología e Identificación de los Prisioneros



Nota. Fotografía realizada por la investigadora en la sala de exposición del museo del campo de Dachau en 2022. Identificaciones utilizadas alrededor de 1940.

2.1.4 Categorías y Simbología de los Prisioneros

Los campos de concentración nazi contaban con un sistema de categorización de los prisioneros, basados fundamentalmente en triángulos invertidos. Unas identificaciones que permitían definir el motivo por el cual se estaba interno en el campo. La simbología utilizada ha sido recogida en la siguiente tabla:

Tabla 14

Categorización y Simbología de los Prisioneros

<u>MARCA</u>	<u>CATEGORÍA</u>	<u>DESCRIPCIÓN</u>
Estrella amarilla	Judíos	El mayor número de prisioneros del campo KL Auschwitz.
Triángulo invertido rojo	Prisioneros Políticos	Prisioneros polacos en su mayoría arrestados por desobediencia, rebelión, movimientos de resistencia, etc.
Triángulo invertido negro	Prisioneros asociales	Categoría de gran variedad: vagabundos, enfermos, prostitutas, personas que no respetaban las leyes antijudías, etc.
SU	Prisioneros Soviéticos/ guerra	Después de la agresión del Tercer Reich contra la unión soviética, enviados a distintos campos, Auschwitz entre ellos, registrados unos 12.000 presos políticos.
EH	Prisioneros disciplinarios	Encarcelados por no cumplir la disciplina en el trabajo.
PH	Presos policiales	Eran exclusivamente polacos, llevados a Auschwitz desde distintas cárceles polacas, en donde esperaban juicio por distintas acciones. Normalmente fueron ejecutados mediante fusilamiento.
Triángulo invertido verde / (PSV)	Criminales	Principalmente nacionalidad alemana, normalmente de una crueldad extrema, eran seleccionados como ayudantes de las SS del campo.
Triángulo invertido morado	Testigos de Jehová	Prisioneros por cuestiones religiosas, normalmente de nacionalidad alemana la mayoría.

Triángulo invertido rosa	Homosexuales	Prisioneros por su orientación sexual. Principalmente hombres de origen alemán.
---------------------------------	---------------------	--

Nota. Elaboración propia basada en los documentos observados en KZ Dachau, "Tracing service, Bad, Arolse, 1940".

Los estudios de Edelheit & Edelheit (1994) ahonda más en ciertos elementos que aparecen en los uniformes de los prisioneros, quedando mencionados de esta forma:

Tabla 15

Simbologías Uniformes

F	<i>Franzosen</i>	Franceses
I	<i>Italiener</i>	Italianos
J	<i>Jugoslawen</i>	Yugoslavos
N	<i>Norweger</i>	Noruegos
P	<i>Polen/Polinisch</i>	Polacos
S	<i>Sicherheitsverwahrter</i> prisionero en detención preventiva o <i>Republikanische Spanier</i> , republicano español. En Dachau, los republicanos españoles tenían las letras SP en su triángulo rojo.	Españoles
T	<i>Tschechen/Tschechisch</i>	Checos
U	<i>Ungarn</i>	Húngaros
N	<i>Niederländer</i>	Neerlandeses

Nota. Elaboración propia basada en (Edelheit & Edelheit, 1994, pp.218,239,266,448).

Ambas tablas categorizan los símbolos que aparecían en los uniformes, añadiendo también que muchos de ellos tenían otra simbología, asociada a reincidencia, sospecha o intento de fuga, incluso marcas que indicaban que habían tenido relaciones interraciales. Por este motivo,

observamos otros símbolos, como puntos rojos o negros, así como diversas distinciones que han despertado nuestra atención, cuando se ha tenido la oportunidad de estudiar los uniformes expuestos en los distintos campos que se han podido visitar durante la presente investigación: Dachau, Mauthausen-Gusen, Sachsenhausen, Terezín y Auschwitz-Birkenau.

2.1.5 Jerarquía Dentro del Campo

La jerarquía establecida en el campo de exterminio estaba organizada según la estructura creada en el primer campo de concentración, el campo de Dachau. Los rangos principales dependían directamente de comandante del campo. Estos cargos englobaban supervisores, subordinados de la comandancia y un sistema jerárquico paralelo compuesto por los prisioneros. Dentro del personal de las SS, ésta se dividía en funciones administrativas y unidades de guardia, siendo la principal figura la del *Lagerfuhrer*, que era el comandante del campo. Los comandantes de Auschwitz fueron Rudolf Hoss de 1940 a 1943, Arthur Liebehenschel de 1943 a 1944 y Richard Baer de 1944 a 1945.

Tras el análisis de Cabrera (2011), Cywinski, et al. (2015), Feliu (2012), Piper (2002), Wünschmann (2015), podemos estructurar los siguientes cargos:

Aufseherin, SS: vigilante de las SS. Personal de guardia femenino, incorporadas al servicio en los campos de concentración de forma voluntaria. Vestían con uniforme y con un palo o un látigo de cuero. Llegaron a Auschwitz en marzo de 1942. Destacaron por su crueldad y maltrato a las prisioneras. Es preciso señalar el nombre de algunas de ellas como Irma Grese, Elisabeth Volkenrat o María Mandl, esta última estuvo a cargo de la orquesta de mujeres de Birkenau, que será explicada en el epígrafe 3.2.

Blockfuhrer: jefe de bloque. Hombre de las SS que ocupaba el último rango en la estructura administrativa. Su función era la de la inspección de los registros de los prisioneros. También, en

algunas ocasiones, organizaba la aplicación de los castigos de los prisioneros que no se ajustaban a la disciplina del campo.

Hundestaffel: destacamento de las SS con perros entrenados de manera salvaje para el ataque a los prisioneros.

Blockaltester: era el prisionero responsable de mantener el orden y la disciplina dentro del bloque, también la administración y distribución de los alimentos. Estaba subordinado al *Blockfuhrer*: dormía en una habitación aparte, con unas condiciones muy superiores al resto de prisioneros: cama individual, almohada y edredón. Se distinguían de los demás por el uniforme, que consistía en una chaqueta negra, con un brazalete con el nombre de su función. Al principio eran criminales alemanes, altamente violentos. Posteriormente también fueron polacos y en algunos subcampos, este cargo fue ocupado por judíos, que, en la mayoría de los casos, alejados de la violencia, intentaron ayudar a sus compatriotas.

Kapo: prisionero responsable de la disciplina y el ritmo de trabajo de otros presos. La mayoría se caracterizaban por la crueldad con la que trataban a las personas. Organizaban los grupos de trabajo, los comandos. Si el número de prisioneros por grupo de trabajo superaba los mil, existía la figura de *Oberkapo*, capo superior y capos inferiores *Unterkapo*.

Kommando: grupo de trabajo básico. En los primeros meses, las funciones que realizaban era la de la construcción y habilitación del campo. Posteriormente se dedicaron al derribo de las propiedades de la población cercana, con el fin de expandir el campo. También realizaron trabajos extenuantes dentro de la agricultura, ganadería, construcción, etc.

Asimismo, hubo comandos de administración, cocina, almacenes y hospitales. La supervivencia de los prisioneros dependía en gran medida del grupo de *Kommando* en el que fuera

asignado. Los trabajos en administración, dentro de un bloque, distaban mucho de los que se hacían en el exterior, con temperaturas extremas y con el esfuerzo físico implícito.

Sonderkommando: grupo especial. Formado en 1942 exclusivamente por judíos en Birkenau, algunos encargados de los trabajos en los barracones, calcificando ropa o administrando las pertenencias sustraídas de los prisioneros, otros, se dedicaban a los trabajos dentro de las cámaras de gas, sacando cadáveres, extrayendo dientes, cortando el pelo, etc.

Gilbert (2010) describe de esta forma la jerarquía dentro de Auschwitz:

Los jefes de barracas y los “*Kapos*” gozaban de numerosas ventajas: por ejemplo, estaban exceptuados del trabajo físico, contaban con raciones de comida extra, una mejor provisión de ropas y mejores condiciones de vida [...] en Auschwitz se elegía a los más despiadados criminales y se les concedía un considerable grado de poder [...] Los primeros 30 números en serie de Auschwitz fueron asignados a 30 criminales alemanes traídos de Sachsenhausen en mayo de 1940 a fin de formar el núcleo de liderazgo de los prisioneros (p.256).

Es así como de cierta forma, se puede comprender mejor, lo que Gilbert (2010) resume en este párrafo “Al darles de esta manera cierta autoridad algunos reclusos, las SS esperaban estimular los antagonismos y la hostilidad y eliminar la posibilidad de una resistencia grupal” (p.256). Esta disimilitud se vio reflejada en los músicos de las orquestas. A partir de mayo de 1943, empieza un crecimiento mayor según Fackler (2017), de los prisioneros con ciertos privilegios. Determinadas concesiones fueron dadas a las actividades artísticas y culturales que aumentaron directamente con la formalización de varios conjuntos instrumentales formales dentro de los campos.

2.2 Origen de la Orquesta de Auschwitz I

2.2.1 Contextualización y Creación de la Orquesta Auschwitz I

El plan de sensibilización estética ideado por el Ministerio de Propaganda Nazi llevó a generar una corriente musical que se ha podido estudiar en el epígrafe 1.3 y 1.4. Este designio se llevó a los guetos, donde se usó la música de forma propagandística, como se ha podido redactar en el epígrafe 1.6 y 1.7.1. Igualmente, hemos podido seleccionar la información donde, en cierta medida, se empleó la música como sinónimo de resistencia e identidad, como se puede ver en los mencionados epígrafes. La creación de las orquestas en los campos fue consecuencia de varios factores. Según Lachendro (2015), ya en el año 1933 se formaron las primeras orquestas de prisioneros en diversos campos de concentración. En 1935 en el campo de Esterwegen se crea la orquesta bajo las órdenes del comandante del campo (Fackler, 2017), en 1936 en los campos de Dachau, Sachsenhausen y Buchenwald. La iniciativa de la creación de estas agrupaciones la tomaron los comandantes de los campos, quienes vieron en la orquesta un medio de obtener estatus y prestigio. Las primeras agrupaciones musicales que surgen en los campos tienen relación con el canto. El campo de Esterwegen, contaba con un coro formado por los propios prisioneros. La característica dominante de estas agrupaciones o conjuntos vocales era un canto unísono sin acompañamiento. Con frecuencia tal y como menciona Fackler (2000) surgían estos grupos vocales de forma espontánea y generalmente cantaban melodías conocidas y canciones con las que se identificaban, reforzando así el sentimiento de hermandad. Asimismo, como investiga el mismo autor, se cantaban diferentes estilos, desde improvisaciones, hasta canciones populares e himnos de las distintas regiones y países de los que procedían los reclusos.

En un principio, tal y como menciona Fackler (2017), los primeros reclusos de los campos de concentración recibían las órdenes de cantar lemas asociados con los ejércitos, que fomentaban

el orden y la disciplina. Esta forma de música colectiva deriva de la tradición militar, cuya función es desarrollar la disciplina, fomentar el ritmo de marcha o simbolizar la adquisición de los valores militares (Fackler, 2000). Estas órdenes de canto forzado eran llevadas a cabo durante la marcha de los prisioneros a los trabajos forzados, mientras se hacían ejercicios, al pasar lista y al ir o volver del trabajo. Con frecuencia, se obligaba a cantar durante toda la jornada de trabajos forzados. Habitualmente como describe Fackler (2017) la música servía de acompañamiento para enmascarar los castigos, formando parte de un medio de tortura, puesto que entonar canciones bajo las condiciones de extenuación física suponía un esfuerzo adicional, que las SS utilizaban como burla y castigo. Canciones como la citada en el epígrafe 1.4, Horst Wessell Lied, canciones que humillaban a los prisioneros y canciones que se componían en los propios campos (Fackler, 2010). Además de estas canciones, muchos campos tenían su propio himno que era utilizado como canción oficial del campo. Los reclusos recibían la orden de entonar una canción de un guardia, por ejemplo, o de un funcionario de prisiones (estos últimos eran prisioneros en los que las SS habían delegado tareas organizativas y administrativas especiales como dirigir un destacamento de trabajo o supervisar un bloque: por ejemplo, un Kapo, (Fackler, 2000).

En algunos campos, la música de compositores como Richard Wagner, Beethoven, Mozart, Bach, entre otros, que se retransmitían desde la radio alemana “*Deutschlandsender*”, se reproducían mediante gramófonos a través de un sistema de megafonía. Por medio de este sistema, también se retransmitía con la intención de desmoralizar a los prisioneros, las noticias del régimen nazi, que mostraba la lucha y las victorias que se producían por parte del ejército alemán (Kogon, 1988).

Las orquestas denominadas “*Lagerkapellen*” inicialmente tenían la función de tocar música bajo las órdenes de los oficiales del campo. Estas agrupaciones no eran orquestas al uso, no tal y como las conocemos hoy en día, es decir, conjuntos de más de ochenta miembros, con

instrumentos de todas las familias (viento, madera, metal, cuerda, percusión) sino que eran pequeños conjuntos que interpretaban música clásica popular, adaptada a la formación musical de la que disponían, por ejemplo, Fackler (2000) cifra en dieciséis, los músicos de la orquesta que ensayaban en el barracón número 12 del campo de Esterweben, en 1935.

Dentro de las tareas principales de la orquesta, según Kulisiewicz (1977), era la de ofrecer conciertos para los compañeros y oficiales, en las plazas principales de los campos. Pero como afirma Fackler (2010), una de las misiones fundamentales era la misión propagandística que se venía desarrollando desde el origen del partido nazi. En el año 1935, la Cruz Roja Internacional visita el campo de Esterwegen. Del mismo modo que hemos podido describir con la visita de la Cruz Roja a Terezín, en el epígrafe 1.3.5, la música sirvió como fin propagandístico, intentando mostrar que las condiciones de vida eran superiores a las que en realidad eran, en este caso, procurando demostrar a la Cruz Roja que las condiciones de los prisioneros eran favorables ya que podían interpretar música, disfrutarla y aprender de ella (Fackler, 2017).

Numerosos conjuntos se crearon alrededor de los campos de concentración construidos por toda Europa.

La primera ambición del *Lagerführer* (comandante) de cada campo de concentración que se preciara era el de crear la propia *Lagerkapella* (orquesta del campo de concentración), cuya función principal era la de asegurar un funcionamiento impecable de la disciplina del campo y, si llegaba el caso, proporcionar a nuestros ángeles guardianes un poco de entretenimiento y de distracción necesarios para llevar a cabo su no siempre “agradecido” arte. (Laks, 2008, pp.28-29)

En esta investigación se ha querido indagar en el papel que jugó la música en Auschwitz, objeto de la presente investigación. Es por ello por lo que debemos entender el origen de este conjunto musical.

Para Gilbert (2010), las orquestas en Auschwitz "desempeñaban un papel importante en el proceso de exterminio, contribuyendo a que la operación se realizase sin tropiezos y favoreciendo el mantenimiento de la disciplina y del orden" (p.254). Cabe destacar que, para la mayoría de los prisioneros, el contacto con la música venía impuesto por órdenes de las SS, por tanto, la música era parte del proceso diario hacia los trabajos forzados. Autores como Brauer (2016) o Hall (2021) coinciden en el uso de la música como medio de terror dentro de Auschwitz y otros campos, donde la música estaba al servicio de los nazis que utilizaban este medio para la destrucción física y psicología de los prisioneros. En especial, destacan el uso sistematizado de la música en las mencionadas marchas hacia los trabajos forzados, así como la obligación que imponían en ocasiones a las víctimas, de cantar canciones patrióticas nazis, como hemos podido mencionar con anterioridad. Kogon (1988, p. 99) considera que era parte del "proceso de quebrar la voluntad y degradar [a los prisioneros] como seres humanos". Brauer (2016) en su estudio relaciona directamente la música y la tortura. En Auschwitz la música jugó un papel muy relevante en el que se puede observar los diferentes usos que se dio de ella, por consiguiente, debemos describir el desarrollo de creación de la primera orquesta en el campo principal Auschwitz I, para poder detallar ese proceso.

El funcionamiento de Auschwitz comenzó en junio de 1940, los presos políticos polacos estuvieron destinados a diversos trabajos dentro y fuera del campo. Al final de la jornada laboral contaban con un tiempo libre (Lachendro, 2015). A partir de noviembre de 1940, los prisioneros solicitaron "*Lagerfuhrer*" SS Karl Fritzsch, el permiso para recibir desde sus hogares el envío de

sus instrumentos musicales, para interpretar música en el horario en el que no tenían que realizar trabajos forzados, con el fin de ocupar el tiempo libre y servir de distracción a los compañeros. Lachendro (2015) tras sus investigaciones, considera que la idea fue originada por los prisioneros con el fin de crear una orquesta en el campo. Tras los permisos oportunos, se comenzó la búsqueda de nuevo músicos e instrumentos. A medida que aumentaban las deportaciones, el número de músicos crecía. Los instrumentos que faltaban eran requisados de la población que vivían en los alrededores, así como músicos callejeros arrestados en el área de Oświęcim (Lachendro, 2015).

La aceptación definitiva y formal de la agrupación se obtuvo tras el concierto ofrecido al SS Karl Fritzsh, en el que se interpretó una obra, titulada “*Bayerisches Mädel*” (Lachendro, 2015) que satisfizo al comandante, el cual trasladó la petición a Rudolf Höss quien admitió la petición otorgando el permiso formal, dando lugar a la primera orquesta de Auschwitz. Fueron seis músicos violín, percusión, contrabajo, acordeón, trompeta y saxofón, los que comenzaron los ensayos el 6 de enero de 1941.

2.2.2 Componentes de la Orquesta

El principal líder de la orquesta, desde 1940, fue el director Franciszek Nierychło. De Haan (2022) y Piotrowska (2020) indican que Nierychło nació de Silesia. En los años 30 vivió en Cracovia, donde trabajó en Correos y dirigió la orquesta que formaba parte de la oficina, colaborando de igual forma con la radio polaca en Cracovia. Organizaba grupos de ensayo y realizaba grabaciones musicales. Tocaba el oboe en el Teatro Juliusz Słowacki, pero nunca recibió formación musical de manera formal. Fue deportado al campo el 20 de junio de 1940, en el segundo transporte de prisioneros políticos polacos desde la prisión de Wiśnicz, asignándole el número 994. El trabajo que desempeñó en el campo fue como “*Kapo*” de cocina. En el campo se le conocía como Franz, equivalente a su nombre en alemán (Lachendro, 2015). Este mismo autor

habla en su investigación sobre la figura controvertida que fue Franciszek Nierychło. Muchos de los primeros prisioneros relatan la crueldad en su forma de actuar, con un comportamiento violento, especialmente hacia sus compañeros de trabajo en la cocina, los cuales, mencionan en sus testimonios, cómo colaboraba con las SS del campo activamente. Por otro lado, su actitud en la orquesta era relativamente mejor, algunos miembros del conjunto entendían su comportamiento, debido a que creen que actuaba así para mantener su estatus y conseguir beneficios de las SS.

Franciszek Nierychło fue liberado del campo en mayo de 1944, alistándose en el servicio de la *Wehrmacht* (fuerzas armadas unificada de la Alemania nazi desde 1935 a 1945). Después de la guerra, Franciszek Nierychło fue detenido por su conducta en el campo y condenado a 12 años de prisión, aunque la sentencia quedó reducida por trabajos en la mina. Tocó el oboe en la orquesta de la Opereta Estatal de Łódź hasta su muerte en 1977.

El asistente de Franciszek Nierychło fue el músico violinista y compositor Henryk Król, deportado a Auschwitz en el año 1940 (del cual analizaremos una de sus composiciones escritas en el campo en el capítulo 5). Król fue liberado del campo en mayo del año 1942. Tras este hecho, el puesto lo ocupó el nuevo ayudante de dirección Mieczyslaw Krzynski, quien tenía una formación musical muy extensa. Tocaba el violín y la tuba, organizaba ensayos, en ocasiones dirigía y se encargaba también de hacer composiciones y arreglos de partituras.

Cuando Franciszek Nierychło fue liberado de Auschwitz, su puesto lo asumió el músico Adam Kopycinski. Adam nació el 5 de agosto de 1907. Formó parte de la orquesta desde 1942, tras una selección para ocupar el puesto de Nierychło, fue nombrado director hasta la disolución definitiva de la orquesta. Eximido de sus tareas externas a la orquesta, dedicó horas a mejorar las condiciones de vida de los músicos, así como las suyas propias (Fackler, 2003). Consiguió liberar también a los músicos de los trabajos fuera del campo. Durante el primer año que dirigió la

orquesta, se llegó a contar con 120 músicos, principalmente polacos, checos y de la Unión Soviética. Los prisioneros lo recuerdan como una persona afable, calmada, que supo tratar a la orquesta de una forma amable y tranquila, con una gran cultura y muy humano. Manejaba con soltura la batuta y era igual de humilde cuando estaba de compañero en la orquesta que cuando dirigía el conjunto instrumental, Lachendro (2015). Fue el director hasta la liberación del campo, en enero del año 1945.

Como se ha podido avanzar con anterioridad, los primeros miembros que formaron la orquesta eran de un número muy reducido. A medida que iban aumentando las deportaciones al campo, el número se incrementaba. Las cifras oscilaban constantemente debido a las deportaciones a otros campos, a las liberaciones de algunos prisioneros y a que muchos miembros de la orquesta se trasladaban a otras orquestas de los campos principales de Auschwitz, como Birkenau o Monowitz. Hasta el año 1944 los propios judíos no fueron admitidos en la orquesta de Auschwitz I Lachendro (2015).

En la agrupación había niveles de todo tipo: abundaban los músicos que tenían ciertas nociones musicales, como profesores de escuelas de música, profesionales que había cursado estudios musicales básicos o un número importante que habían estudiado en el conservatorio de París, estudios de composición en Vilna, alumnos de importantes músicos como el violonchelista Leo Rostal, familiares de compositores de la talla de Gustav Mahler, etc. Pero ha de recalcarse que el mayor número de ellos, lo conformaban músicos aficionados. Sin embargo, había miembros muy cualificados, como se ha podido mencionar previamente, que formaban parte antes de su traslado a Auschwitz, de orquestas sinfónicas, bandas y agrupaciones de renombre como la banda de jazz *Anton Swan and the Swantockers* o la orquesta de mujeres *Viennese Waltzing Girls*. Normalmente eran seleccionados los primeros músicos que, a su llegada al campo, registraban su

profesión. A partir de ahí, el proceso también vino por las características o requisitos que se solicitaban, e incluso por los contactos entre los prisioneros, el intercambio de información y las conversaciones en el campo.

2.2.3 Características, Organización y Labores de las Orquestas

Una de las características que podemos destacar de formar parte de la orquesta eran los “privilegios” que los músicos tenían. Es importante detenerse en la explicación y entender el porqué del entrecomillado de la palabra privilegio. Autores como De Haan (2022), Gilbert (2010), Lachendro (2015) y Piotrowska (2020) explican que, en un principio, los músicos no estaban exentos de trabajar en otras labores como las que se han podido mencionar (cocina, administración, almacenes, escribas en la enfermería, etc.). Trabajos que se realizaban dentro del campo, permitiendo así tener unas mejores condiciones de vida, normalmente más sencillos de realizar, alejados del frío, la lluvia y las condiciones extremas de los inviernos en Polonia. A medida que la orquesta aumentaba el número de miembros, incrementaba su estatus y consideración bajo la supervisión de las SS. Así, los músicos pudieron realizar también trabajos ligados a la música como transcribir partituras, hacer arreglos, componer, ensayar más horas, etc. Lachendro (2015) recalca que esos trabajos que se les ofrecía a los músicos tenían el sentido apropiado, ya que al ser labores que se realizaban dentro del campo, los músicos podían estar a disposición de las SS, a cualquier hora del día y de la noche. Todo lo mencionado podría considerarse en Auschwitz un “privilegio”. Al igual que tener posibilidad de comer una porción adicional de comida, cambio de ropa, vivir en un barracón aparte del resto de prisioneros, condiciones de vida, que, en un campo de exterminio, hacían la posibilidad de sobrevivir (Lachendro, 2015). Un superviviente músico de Auschwitz confirmaba lo siguiente:

Mis milagros no se manifestaron enseguida, la gente no me recibió con pan y sal. En el transcurso de las primeras semanas viví en un estado de aturdimiento absoluto que iba a la par con un sutil esfuerzo para librarse de cualquier escrúpulo y de premisa, para parecerme a aquellos que ya lo habían conseguido y a quienes no podía dejar de envidiar. El primero de mis milagros hizo que me encontrara en un cierto momento en la categoría de los presos que habían tomado una mejor posición en la jerarquía del campo, al menos para un tiempo lo suficientemente largo como para alimentarse mejor, acumular suficientes reservas en el organismo y poder afrontar las últimas y más negras horas de mi exilio. En eso me ayudó la música. Y a mí, que me habían dicho tantas veces que de la música no se puede vivir. (Laks, 2008, p.30)

Dentro de esa categoría que menciona la cita anterior, encontramos el lugar que sirvió de alojamiento para los músicos. El bloque en el que vivían, numerado como el bloque 24, también era el lugar de la administración, sala de ensayo, sala de instrumentos, un lugar destinado a la música, al igual que el emplazamiento donde en ocasiones, cuando el clima era demasiado extremo, era utilizado como la sala de concierto o lugar donde tocar, con las ventanas abiertas, para que se escuchase fuera del edificio. Los ensayos se realizaban dos veces por semana, la mayoría de las veces las SS del campo acudían a estos ensayos para vigilar y hacer peticiones musicales. Algunos testimonios sitúan hechos significativos como los que alude en su investigación, Gilbert (2010):

A muchos músicos les perturba el hecho de que los oficiales de las SS acudieran a su barraca en busca de alivio después de las selecciones o de otras actividades criminales. El violinista Theodor Liese, por ejemplo, recuerda a un Hauptsturmführer en el campo principal cuya tarea consistía en seleccionar entre los recién llegados a los destinados a las

cámaras de gas. Después de un día de trabajo, a menudo iba a hablar con los músicos y a interpretar con ellos música de cámara. Liese lo describe como encantador, agradable y sumamente culto. Muchos músicos recuerdan que no era infrecuente que los visitantes de las SS lloraban cuando escuchaban música. (pp. 323-324)

Lo descrito anteriormente ocurría con frecuencia. Sin embargo, como menciona Brauer (2016) es difícil determinar la perspectiva de los guardias de las SS relativa a las emociones, la referencia más cercana es el recuerdo de los testimonios que narran los hechos acontecidos en relación con la interpretación y el disfrute con la música. Burleigh (2000) por otro lado, sostiene que esa sensibilidad por la música que exteriorizaban algunos miembros de las SS era el resultado de una preparación física y mental que se lograba aplicando la diferencia moral selectiva, es decir, aunque se exigía que estas personas realizaran labores inhumanas dentro del campo, debían seguir aparentando normalidad y eso incluía de algún modo la afinidad, el gusto y la emoción con la música.

Algo determinante en esto, es que la orquesta debía estar a disposición de las SS, a lo largo del día y de la noche, por lo que se deduce esa utilización de las agrupaciones musicales como disfrute personal (Gilbert, 2010), aunque la misión principal de la orquesta era acompañar con marchas militares la salida y entrada de los prisioneros que realizaban los trabajos forzados fuera del campo (Lachendro, 2015).

En el inicio, los músicos tocaban cuatro veces al día, posteriormente se redujo a la salida de los prisioneros por la mañana y a su regreso por la noche. Tocaban al lado de la puerta principal (ver figuras 88 y 89). El objetivo de la música era facilitar el paso de los prisioneros al ritmo de marchas militares y reducir el tiempo que se empleaba para la salida hacia el trabajo forzado. En este proceso, de nuevo, formaban parte la tortura y los experimentos (Brauer, 2016). Lachendro

(2015) refiere a cómo las SS intentaban minimizar ese proceso utilizando diferentes músicas, como por ejemplo las marchas militares francesas, que eran las más rápidas. Ritmo que era imposible seguir bajo las condiciones de vida a las que se enfrentaban los prisioneros en Auschwitz. Si ocurría algún tropiezo, caída o alguna situación que no agradase a las SS, se producían grandes castigos, incluso en ocasiones ejecuciones (Gilbert, 2010).

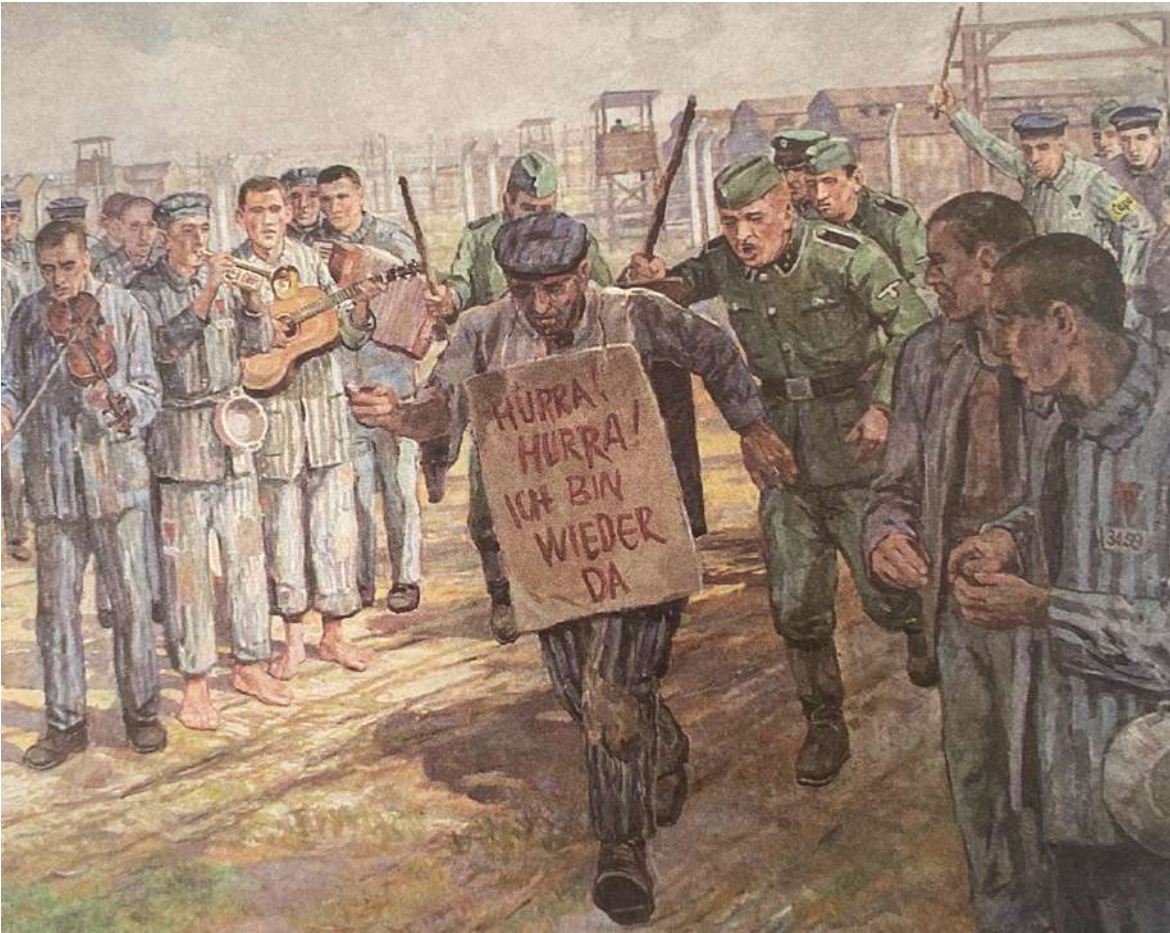
Nos empujan hacia el exterior y, haciendo un uso infalible de las porras, nos fuerzan a colocarnos en filas de cinco, a fin de lo que de que los Esman puedan lo más rápido posible y correctamente comprobar el estado cuantitativo de transformación [...] Estoy como ausente en esta peligrosa ceremonia en la que tomo parte por primera vez. El pensamiento con dificultades alcanza los gestos realizados maquinalmente. Los atriles y los taburetes que he avistado hace un momento no me dejan tranquilo, me llevan a otra esfera, completamente alejada de la pesadilla que me rodea. Me concentro, intento razonar, como si la razón tuviera aquí algún sentido. Los atriles sirven para las partituras, y las partituras, para la música. ¿Quién toca aquí? ¿Los verdugos o sus víctimas? ¿Y qué se toca? ¿Danzas de las muertes? ¿Himnos nazis? ¿Marchas fúnebres? De esta manera me formuló inconscientemente las mismas preguntas con las que después la gente me acosara tres años más tarde, cuando por una burla del destino que me espera, vuelve a convertirme en un hombre libre... (Laks, 2008, pp.34-37).

El mismo superviviente habla de ese aspecto psíquico de las experiencias en la llegada a los campos nazis y recalca que hay diversas maneras de recordar de qué forma se pudieron vivir esos momentos, ya que no se puede generalizar, teniendo en cuenta las vivencias de cada uno. Otros autores como Brauer (2016) recalcan que los recuerdos de los supervivientes tienden a agruparse en torno a la música de las orquestas en la puerta de entrada cada mañana y cada tarde

en la salida y regreso de los trabajos forzados, además de en esas llegadas al campo, en especial el de Birkenau donde “Las reacciones de los músicos ante la situación variaban. Pero lo que más se recuerda es el sentimiento de desesperación asociado a esta ocasión” (Brauer, 2016, p.18). Autores como Lachendro (2015) ejemplifica la dura tarea que era hacer esta salida y entrada, vigilados por las SS y los *Kapos* que dirigían dando continuas órdenes y golpes. No era algo que les resultase fácil a los prisioneros, especialmente a los que estaban débiles, enfermos, además, la mayoría de ellos, usaban unos zuecos de madera, muy incómodos que hacían realmente difícil llevar este paso. Fackler (2003) menciona que las trágicas escenas que visualizaban los músicos mientras tocaban estas marchas dejaron numerosas secuelas en los miembros de la orquesta. Muchos de ellos se sentían culpables por tener una situación distinta, encontrándose en una jerarquía diferente al resto. De algún modo, estos “elegidos” intentaron ayudar a estos *Kommandos* de trabajo realizando acciones como tocar piezas musicales que captasen la atención de las SS y les distrajerse en cierta forma. Robaron comida de sus puestos en la cocina para alimentar a otros compañeros e incluso procuraron ralentizar los ritmos de las marchas para hacer más llevadero el paso de formación y que la salida y entrada de los grupos de trabajo fuese en cierta medida, más llevadera. Muchas de las piezas que interpretaron se tomaban como códigos musicales para dar ánimos a los prisioneros, tocando canciones que les inspirasen o pudieran en cierto sentido, dar esperanza. Sin embargo, Lachendro (2015) también recoge los testimonios de varios supervivientes no músicos, que califican la música en el día a día como tortura. Explica algunos de ellos cómo la orquesta formó parte de algunas de las torturas, como tocar en los lugares de ejecución o cuando un prisionero intentaba escapar, que era traído de vuelta y la orquesta le acompañaba hasta el lugar de fusilamiento.

Figura 12

Tortura con Música



Nota. Dibujo del libro (Cywinski et al., 2015, p.96).

Entre las labores de la orquesta, también se encontraban los conciertos de los domingos para las SS. Conciertos de entretenimiento para los miembros de las SS y sus familiares, que acudían al campo en el día mencionado y disfrutaban de los conciertos que se realizaban en una de las explanadas del campo, localizada cerca de la casa del comandante del campo Rudolf Höss.

Figura 13

Explanada de los Conciertos de la Orquesta en la Actualidad



Nota. Fotografía realizada por la investigadora. Lugar cerrado al público. El acceso fue permitido en el proceso de investigación y con los permisos oportunos otorgados por el museo y el personal correspondiente.

(Lachendro, 2015) habla de conciertos de unas tres horas, donde los músicos interpretaban numerosas obras musicales mientras que las SS disfrutaban de suculentas comidas y bebidas. Actos que se repetían en diferentes ocasiones, como veladas privadas para los oficiales, pequeños grupos que tocaban en la cantina del campo o para oficiar las visitas de los jefes nazis que visitaban el campo, como por ejemplo la realizada por Heinrich Himmler en julio de 1942 (Lachendro, 2015). También se ha de destacar que se permitieron algunos conciertos para los prisioneros, a los cuales, les suponía una evasión por un instante, del lugar donde se encontraban (Hall, 2021).

Los miembros de la orquesta, principalmente polacos y prisioneros soviéticos fueron enviados a otros campos, con el fin de ir evacuando Auschwitz I, en octubre de 1944. La mayoría de ellos fueron enviados al campo de Sachsenhausen, en Alemania. Otros miembros, como los judíos, que no habían sido admitidos hasta la fecha, formaron parte de la orquesta, continuando con las labores, hasta la evacuación en enero del año 1945 (Lachendro, 2015). El ejemplo de la orquesta de Auschwitz I se extendió a otros campos, siguiendo el modelo de la orquesta principal.

Capítulo 3. La Música en Birkenau y Monowitz

En el presente capítulo se va a tratar el papel de la música en los campos de Auschwitz-Birkenau y Monowitz, centrándonos como base principal en la evolución y función de las agrupaciones musicales. En este desarrollo se ha pretendido mostrar las diferencias y similitudes existentes con respecto al campo principal Auschwitz I.

Tal y como se ha podido describir en el epígrafe 2.1.1, Birkenau estaba dividido en varios sectores en los que también hubo diferentes representaciones musicales y orquestas formales. Generalmente toda la música se hacía formalmente bajo las condiciones de las SS del campo, sin embargo, tal y como sucedió al principio en el campo principal y tal y como menciona Gilbert (2010), algunas prácticas musicales surgían de manera natural, en algunas ocasiones cuando pequeños grupos de amigos cantaban juntos, siempre que estuvieran a salvo de las SS. Gilbert (2010) alude a varios testimonios de supervivientes que cuentan cómo el cantar ofrecía la posibilidad de distraerse y alejar la mente de la difícil realidad.

Müller (2016) superviviente, que ocupó el puesto de *Sonderkommando* en Auschwitz, recuerda cómo antes de ser asesinados en las cámaras de gas, muchos de los prisioneros cantaban canciones tales como himnos o canciones patrióticas. Estas situaciones se dieron en ambos campos, sin embargo, la mayoría de los testimonios que se han podido recoger se referían al de Birkenau. Estas muestras musicales eran realizadas por los prisioneros “ordinarios” que cantaban en ocasiones muy puntuales, ya que la función principal de estas personas era intentar sobrevivir. En el epígrafe 2.1.5 se ha podido distinguir la jerarquización dentro del campo de Birkenau. Esa desigualdad entre prisioneros se pudo observar en los que trabajaban en “Canadá” (ver Tabla 13 y explicación), en la administración, en los talleres y en la cocina. “En Auschwitz la brecha entre los prisioneros ordinarios y la “elite” era enorme” (Gilbert, 2010, p. 276). Como estudia la misma

autora, estos privilegios se veían en diversas situaciones, no solo en la obtención de mejor comida, ropa, lugar donde dormir, sino también en la manera de ocio o distracción, momentos en los que la música adquiriría el protagonismo.

En Birkenau y Monowitz era constante el requerimiento de músicos tanto para fines organizativos como para lúdicos, Gilbert (2010) afirma cómo los prisioneros eran seleccionados si alguna vez se les escuchaba cantar para otros compañeros y eran llevados a los barracones de los “privilegiados” para ofrecer sus interpretaciones. Estos músicos que no tenían oportunidad de pertenecer a las orquestas o agrupaciones oficiales se ganaban ciertas recompensas que facilitaba su vida en el campo. A diferencia de estos prisioneros, los músicos que sí pertenecían a las orquestas hacían de manera habitual estos conciertos en los barracones de los privilegiados.

Las primeras orquestas oficiales fuera del campo principal Auschwitz I se crearon en agosto de 1942, en el campo de hombres de Birkenau y en abril de 1943, la orquesta de mujeres de Birkenau. La orquesta de Monowitz fue formalizada a partir de agosto de 1943. Las orquestas de hombres y mujeres de Birkenau fueron disueltas en otoño de 1944 y la orquesta de Monowitz funcionó hasta la liquidación del campo en enero de 1945 (Cywinski et al., 2015)

3.1 La Orquesta de Hombres de Birkenau

Esta orquesta nació bajo las órdenes del *Lagerführer* SS Johann Schwarzhuber, en agosto de 1943, a diferencia del campo principal Auschwitz I, ya que como se ha podido describir en el epígrafe 2.3.1, la creación de la orquesta en el primer campo, vino sugerida por los prisioneros que solicitaron sus instrumentos para poder crear una pequeña agrupación musical. Es así como desde Birkenau se solicitaron músicos que pertenecían a la orquesta del campo principal, para ser llevados al campo II. El director Franciszek Nierychło seleccionó a varios músicos para ser trasladados de campo. Lachendro (2015) corrobora que fueron 16 músicos, que ya ese mismo día

del traslado tuvieron que tocar para los *Kommandos* de trabajo de Birkenau. Laks (2008) lo confirma en sus memorias:

A causa de que el doctor Wassilewski estaba en el bloque 24 de los “prominencki”²³, donde también estaba Franz Nierychło, el *Kapo* de cocina y a la vez el director de la orquesta, entré en la *Lagerkapelle* como violinista. Poco después eligieron a 16 músicos y los enviaron Birkenau. A causa de que era Notenschreiber y adaptador, Nierychło me escogió como la persona que tenía que preparar el repertorio, puesto que nos dieron los instrumentos, pero sin partituras. Tenía que reconstruir de memoria marchas y éxitos [...] (p.25)

El músico superviviente de Birkenau, Simon Laks, perteneció a la orquesta de hombres de Birkenau y fue su director. Hablaba de las diferentes publicaciones que se habían escrito sobre la música en los campos hasta la fecha de publicación de sus memorias, en el año 1948, y posteriormente en los años 1967 y 1968. En la mayoría, tal y como describe Laks (2008), se habla de la creación de bandas musicales, de diferentes características, pero cuyo papel principal fue el de tocar marchas militares para la salida y entrada de los *Kommandos* de trabajos forzados. Para algunos la música era un apoyo moral y les daba fuerzas, para otros, tenía un efecto completamente diferente, que era el de desmoralizar definitivamente a aquellos prisioneros devastados.

Laks (2008) recalca lo que él considera que ha hecho al escribir, que es tratar de explicar lo que no tiene explicación, y concreta: “Pero no es éste un libro sobre la música. Es un libro sobre la música en un campo de concentración nazi” (p. 22).

El motivo de detenernos en estas palabras es debido a que, en Birkenau, se llevaron a cabo numerosos usos de la música, de forma estratégica, organizativa, disciplinaria, tortura, clandestina,

²³ El autor aclara que es el nombre que se daba a los presos que tenían un cargo más alto en el campo de concentración. Laks, S. (2008) Melodías de Auschwitz. Arena Libros S, p.25.

lúdica, etc. (Fackler, 2017; Laks, 2008; Levi, 1996; Westermann, 2021). Por tanto, es preciso detenerse en este punto.

Uno de los primeros contactos con la música, era la formación de cinco en cinco para salir y entrar a realizar los trabajos forzados.

Figura 14

Formación Llegada al Campo



Nota. Cuadro expuesto en el museo de Auschwitz-Birkenau, fotografiado por la investigadora en 2019. Se sabe que es la llegada porque se ve como cargan con compañeros desfallecidos.

Figura 15

Formación para la Salida



Nota. Imagen del museo de Auschwitz- Birkenau. La flecha señala al director de orquesta

Los prisioneros Laks (2008), Levi (1996), Stroumsa (2019) relatan la dificultad que suponía seguir el paso al ritmo de las marchas militares en estas formaciones, en las que se dificultaba aún más esa transición debido a los golpes y maltratos dados por parte de las SS. Esta situación era la misma que en el campo principal. En Birkenau, a diferencia de Auschwitz I, algunos de los trenes de transporte eran recibidos con música procedente de la orquesta de mujeres (Brauer, 2016). Esta autora expone cómo en Birkenau la música tuvo un uso mayor de tortura, debido en su mayor parte a la extensión de este campo, al gran número de personas hacinadas en él y a la búsqueda de diversos medios para controlar a los prisioneros.

Al igual que en el campo principal, las audiciones eran necesarias para entrar en la orquesta. Me ofrece un violín y me manda a tocar algo. Tengo los dedos entumecidos, tullidos, los brazos a doloridos, largos se me escapa de la mano derecha, por suerte la izquierda casi no está dañada [...] Sin pensar me lanzo a los primeros compases del concierto de Mendelssohn, olvidando por completo que es un compositor judío y que tocar sus obras está prohibida tanto en Alemania como en los países ocupados. Por suerte, después de algunos compases, el director me hace una señal con la mano para que me detenga: bien. No está mal atenta. Dile a ese vigilante del bloque que estás aceptado y que arregle el traslado a este bloque [...]. (Laks, 2008, pp. 42-43)

La mayoría de los músicos permanecieron en la orquesta y en los grupos de Kommandos, lo que suponía un agotamiento físico considerable. Brauer (2016), justifica que, debido a las numerosas llegadas de prisioneros, para la orquesta de hombres no era una dificultad la de encontrar nuevos músicos si los que estaban en la orquesta morían de agotamiento.

Cabe recalcar que había algunos privilegiados dentro de la orquesta. En un principio los directores Franciszek Kopka, Jan Zaborski y el músico y copista Ludwik Zuk- Skarszewski estaban exentos de estos trabajos. Ludwik ya había trabajado con Franciszek Nierychło en el campo principal. Posteriormente, cuando Kopka fue liberado del campo, su puesto lo ocupó Simon Laks, optando con ello a este “estatus” y, por tanto, quedando liberado también de los trabajos forzados. La relación de los músicos con el director de la orquesta de Birkenau, Franciszek Kopka, fue similar a la que había en el campo principal. Lachendro (2015) vuelve a mencionar las diferentes versiones que hay de los distintos testimonios, pero en la gran mayoría muestran cómo gracias a su nacionalidad alemana y sus contactos con las SS del campo, supo acceder al puesto de director y mostrar una actitud altiva y de gran acritud con los músicos. Tanto es así, que el

primer director Jan Zaborski, al que describen como “hombre de buen corazón” (Lachendro, 2015, p. 59), fue destituido de su puesto cuando enfermó. Falleció posteriormente en el campo. Pero Lachendro (2015) evidencia cómo Kopka aprovechó este acontecimiento y los contactos mencionados para obtener rápidamente el puesto como director de la orquesta, mientras Zaborski permanecía en la enfermería. Laks (2008) recuerda:

Kopka (como yo ya preveía) empezó a odiarme todavía con más fuerza de cómo le había mostrado anteriormente. Reconozco que el sentimiento era totalmente mutuo. Tan solo que él no disimulaba el odio que sentía hacia mí, mientras que yo tenía que odiarle en silencio y de una manera sumisa. (p. 48)

El número de prisioneros fue variando a lo largo de los años, en Birkenau predominaron las enfermedades y con ello las muertes de miles de personas, lo que hacía de esta orquesta un lugar de cambio y adaptación constante (Laks, 2008).

3.1.1 Componentes de la Orquesta

Como se ha podido adelantar, la orquesta comenzó su formación con 16 músicos. Al igual que en Auschwitz I, a medida que aumentaban las deportaciones, crecía el número de músicos, a partir de 1943 fueron más de treinta músicos (Lachendro, 2015). Laks (2008) explica que con la técnica musical denominada “odeón” que consiste en interpretar cualquier pieza con un número cualquiera de componentes, sin importar la presencia o ausencia de algunos instrumentos musicales, se pudieron tocar numerosas composiciones. Con ello se explica la interpretación de grandes sinfonías u obras, gracias al trabajo de los copistas y arreglistas.

A diferencia del campo I, aunque la orquesta comenzó siendo completamente polaca, se admitieron judíos al poco tiempo, llegando a ser el grupo predominante. La constituían judíos procedentes de Francia, Grecia, Alemania, Polonia, etc. En esta orquesta hubo gran rivalidad entre

polacos y judíos, entre las diferentes nacionalidades, y con ello, los idiomas, lo que provocó un aumento de las dificultades diarias. Fue Simon Laks, que hablaba varios idiomas, quien dirigió de manera clara, ordenada y con buen trato a sus compañeros, solventando y mediando en estas situaciones (Quignard, 2001).

La admisión de los músicos seguía el mismo modelo que Auschwitz I, normalmente se seleccionaban a los músicos cuando se hacía el registro en el campo y se preguntaba por su profesión. También se hacían las correspondientes audiciones que suponían un gran esfuerzo y una tensión difícil de describir. Las condiciones en las que se interpretaba y el estado físico de los prisioneros era inhumano, muchos de esos músicos, que eran grandes intérpretes antes de la guerra, realizaban unas pruebas de admisión deficientes ya que tocaban con los dedos entumecidos, con las manos destrozadas de los trabajos y no eran admitidos en la orquesta. Otros músicos sí tuvieron esta opción al igual que en el campo I, por ser conocidos o tener algún tipo de relación previa a la guerra con los directores u otros músicos que ya formaban parte de la orquesta (Lachendro, 2015).

Dentro de los componentes de esta orquesta cabe destacar la función de Ludwik Zuk-Skarszewski, llevado al campo como prisionero político polaco, por enseñar clandestinamente. Tenían un doctorado en musicología y tocó en la orquesta Auschwitz I y en Birkenau, el violín y el clarinete. Es un prisionero recordado por varios compañeros, entre ellos Laks (2008), al que tenía afecto y admiración. Copió numerosas partituras de memoria y ayudó a buscar instrumentistas judíos en los transportes de prisioneros para llevarlos a la orquesta.

Otro de los músicos fue el famoso Louis Bannet, conocido trompetista holandés, que antes de la guerra fue arrestado por la Gestapo y llevado a Auschwitz en enero del año 1943. Fue elegido entre solo algunos de las cientos de personas que viajaban en el tren de transporte, evitándole el destino dirigido hacia las cámaras de gas. Gracias a uno de esos contactos mencionados con

anterioridad (un amigo suyo de Holanda) que estaba prisionero en el campo y coordinó una audición en el barracón de música, realizó una prueba que superó, siendo admitido como trompetista de la orquesta. Tal y como refiere Shuldman (2017), formó también, junto con otros músicos holandeses, una banda de jazz dentro del campo que servía de entretenimiento para las SS. Si retrocedemos al epígrafe 1.2, podemos ver cómo se prohibió de manera radical esta música dentro de las condiciones dictadas por la cámara de cultura del Tercer Reich, siendo eliminados del panorama cultura y musical cualquier músicos que interpretase, escuchase o enseñase esta música considerada “música degenerada”. Sin embargo, ha de recalcarse la importancia que tuvo en este campo, así como en otros campos de concentración (Zwerin, 2000).

Louis, también estudió violín y continuó interpretando música hasta el final de sus días (Shuldman, 2017).

Otro de los prisioneros que cabe hacer mención es Henry Meyer, quien con veinte años llegó a la enfermería de Auschwitz. Allí fue reconocido por uno de los prisioneros que trabajaba como médico en el campo, que le salvó la vida (Meyer, 1993). Henry era un niño prodigio de la música antes de la guerra. Tras su recuperación fue trasladado a la orquesta de Birkenau donde tocó el violín no solo en las marchas para los *Kommandos* sino también swing y jazz para la diversión de las SS del campo. Sobrevivió al campo y dedicó su vida a la música (Schoenbaum, 2015).

Dentro de los violinistas de la orquesta, destaca la figura de Jacques Stroumsa, procedente de Salónica, Grecia. Fue llevado a Auschwitz en los ya descritos trenes de ganado y él mismo relata en sus memorias (Stroumsa, 2019), cómo fueron tres cosas las que le salvaron la vida: hablar alemán, ser ingeniero y tocar el violín. Tocó como primer violín dentro de la orquesta de hombres de Birkenau. Sobrevivió al campo y practicó violín toda su vida, pero se dedicó a la ingeniería,

trabajo que realizó en el campo de Monowitz, donde fue trasladado al poco tiempo, abandonando el puesto de violinista principal del campo II.

La calidad de los músicos de esta orquesta brindó la oportunidad de tener una agrupación de gran valor dentro de Birkenau, apreciada y premiada por las SS (Lachendro, 2015), dando lo oportunidad a un gran número de ellos de sobrevivir gracias a la música.

3.1.2 Características, Organización y Trabajo de la Orquesta de Hombres de Birkenau

Uno de los arduos trabajos que se tuvieron que hacer en esta orquesta fue el de escribir de memoria numerosas partituras, ya que cuando los músicos fueron enviados a Birkenau, tan solo contaban con los instrumentos. Parte de esas transcripciones, de las cuales ampliaremos información en el capítulo 4, se conservan en la actualidad en los archivos de Auschwitz. Esta labor la realizaron como hemos podido ver en el epígrafe 2.2.3 y 3.1.2. Simon Laks y Zuk, quienes tenían la constante exigencia por parte del melómano *Lagerfuhrer*, Johann Schwarzhuber, de interpretar nuevas y mejores obras musicales (Laks, 2008).

Dentro de las condiciones de vida dentro del campo, como describe Rosdolsky (1988), encontramos que en Birkenau eran especialmente más duras que en el campo principal. Los músicos de Birkenau, sobre todo al principio de la extensión de este campo, estaban sometidos a unas condiciones notoriamente peores que Auschwitz I. A diferencia del campo I, los músicos vivían en barracones de madera, junto con otros prisioneros, además debían realizar labores de trabajo forzado aparte del trabajo de la orquesta, exceptuando los músicos y directores Franciszek Kopka, Jan Zaborski, el músico y copista Ludwik Zuk- Skarszewski y posteriormente Simon Laks, tal y como se ha podido desarrollar en el epígrafe 3.1. La orquesta no podía ensayar con regularidad debido a esos trabajos y eso afectaba directamente a la calidad de las interpretaciones (Fackler, 2003). Sin embargo, esas condiciones mejoraron con la ampliación y el traslado al sector BIId (ver

Tabla 13), donde los músicos tuvieron que trabajar menos y tener mayores posibilidades de ensayo. Lachendro (2015) rescata la información de archivo en la que incluso se remarca que en invierno de 1944 esta orquesta no tuvo que tocar fuera, por las condiciones meteorológicas del campo, por miedo al deterioro de los instrumentos.

Otra de las diferencias entre esta orquesta y la del campo I fue los privilegios a los que optaron los directores. Como se ha podido ver en el epígrafe 2.2.2, Franciszek Nierychło en Auschwitz I tuvo una importancia mucho más destacable que cualquier de los directores en Birkenau. Referente a la labor principal de esta orquesta, observamos que fue similar a la orquesta del campo principal: tocar para los prisioneros que salían y entraban a realizar los trabajos forzados fuera del campo. La orquesta debía interpretar principalmente marchas militares, que acompañasen el paso de los prisioneros, unido a las órdenes que dictaminaban los *Kapos* y las SS. Fackler (2003) señala la dificultad de seguir ese ritmo a la salida en el turno de mañana, pero más aún en el regreso. Los prisioneros llegaban exhaustos, en numerosas ocasiones cargando con compañeros desfallecidos por el cansancio. En Auschwitz I y II, si no se llevaba bien el paso o la fila no estaba perfectamente alineada de cinco en cinco, los castigos y golpes se distribuían sin piedad.

La orquesta de hombres de Birkenau siguió el modelo de conciertos de los domingos para la SS del campo I. En innumerables ocasiones el comandante del campo exigió unos programas muy determinados, Laks (2008) recuerda:

Nos dieron el permiso, más aún porque el comandante también quería que preparásemos un *pot-pourri*, es decir una mezcolanza, de varias operetas alemanas populares, así como también que orquestásemos su marcha sentimental preferida” “*Heimat, Deine Sterne*”, (Patria, tus estrellas). [...]Dentro de tres días, el domingo, es el cumpleaños del comandante, y con esta ocasión visitará el campo junto con la familia. Ante esta situación, tengo que

componer un toque de corneta para recibirles. La orquesta se colocará en el estrado con suficiente antelación a la visita de la honorable familia. A ese encargo urgente le acompaña una auténtica gracia: los músicos no saldrán a trabajar durante todos los días antes de la celebración para que puedan ensayar todo lo que sea necesario y se pueda preparar como es debido para el concierto del domingo. (pp. 58-82)

El éxito del jazz en este campo fue notable, incluso un miembro de la Gestapo el SS Rottenführer Pey Borad, acudía a las sesiones nocturnas de improvisación que se organizaban para tocar el acordeón junto con los ya mencionados músicos Louis Bannet y Henry Meyer, entre otros (Zwerin, 2000). A diferencia de Auschwitz I, en Birkenau la orquesta no ofreció conciertos a los prisioneros directamente, estos podían colocarse cerca de los lugares donde se escuchaba la música de forma clara, pero no era dedicada directamente a ellos.

En el siguiente epígrafe y en el capítulo 4 se analizará las diferentes cuestiones sobre los lugares y ocasiones donde llegó a tocar esta orquesta, la cual compartió momentos en el campo de mujeres de Birkenau, donde existió la única formación musical formada exclusivamente por mujeres dentro de diferentes guetos, campos y prisiones (Knapp, 1996).

3.2 La Orquesta de Mujeres de Birkenau

La orquesta de mujeres se fundó en abril de 1943, por orden de la administración del campo. Según Gilbert (2010) “Los miembros de la orquesta de mujeres Birkenau estaban en una situación mejor que su contrapartida masculina” (p.308).

La primera directora que tuvo la orquesta fue Zofia Czajkowska, una profesora de música enviada a Auschwitz como prisionera política polaca. Tras un año bajo unas condiciones extremas y tras escuchar la petición de crear una orquesta, se presentó voluntaria para el puesto. Las primeras semanas solo obtuvo para hacer música una mandolina, una guitarra y algo de percusión

(Knapp,1996). Al igual que en las dos orquestas anteriores se llevó un proceso de selección. A finales de mayo de 1943 el número aumentó hasta 20, admitiendo también a las judías. Escribió marchas militares de memoria, hizo de copista y dirigió la formación para realizar las labores de tocar en la salida y entrada de los *Kommandos*. También se encargó de la elección de las instrumentistas, organizó el repertorio, en su mayoría conformado por marchas alemanas y canciones populares polacas. Repertorio que se amplió con la llegada de Alma Rosé, la cual incluyó obras de Schubert, Vivaldi, Mozart, Liszt y Johann Strauss entre otros (Knapp, 1996).

Al principio, como se ha podido mencionar en el principio del epígrafe, las diferencias no fueron tan notorias respecto a la orquesta de hombres, pero este hecho cambió significativamente con la llegada de Alma Rosé a Birkenau.

La famosa violinista, hija de Arnold Rosenblum y sobrina del compositor judío Gustav Mahler, ocupó el puesto de Zofia. Alma contaba con una extensa formación musical, interpretativa y concertista que le llevó a realizar giras internacionales antes de la guerra. A su llegada a Auschwitz, en julio de 1943, estuvo interna en el barracón de experimentación médica, pero su destino cambió cuando se solicitó una violinista para una celebración de cumpleaños (Newman & Kirtley, 2000). Tras ser escuchada por los guardias de las SS fue enviada a Birkenau, sustituyendo a Zofia, en agosto de 1943. Gilbert (2010) destaca cómo gracias a la labor musical que hizo Alma y el alto aprecio que le tenían el comandante del campo Josef Kramer y los oficiales de las SS Franz Hössler, y especialmente Marie Mandl²⁴, se consiguieron numerosos “privilegios” para la orquesta de mujeres de Birkenau, tales como un barracón especial con espacio para los ensayos, suelo de madera para proteger los instrumentos del frío y de la humedad, una cama para cada una

²⁴ Conocida como "la bestia de Auschwitz", Marie Mandl, nació en 1912 En Münzkirchen, un pequeño pueblo austriaco. Guardia de las SS femenina y criminal de guerra, con alto rango en el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau responsable de la muerte de aproximadamente 500.000 mujeres. Fue ejecutada por crímenes contra la humanidad en 1948, Cywinski, et al. (2015).

de las mujeres, incluso Alma consiguió unas estufas para tener calor dentro del barracón. Contaban con mejores condiciones higiénicas y sanitarias ya que podía ducharse con regularidad, vestían uniformes diferentes y no tenían que realizar, a diferencia de la orquesta de hombres, trabajos forzados fuera del campo (Fénelon et al.,1981). Alma Rosé también obtuvo el permiso para no tocar bajo la lluvia y la nieve, al igual que los consentimientos necesarios para obtener las partituras de la orquesta del campo de hombres y partituras extras de fuera de Auschwitz (Newman & Kirtley, 2000). Gilbert (2010) afirma que Alma Rosé tenía completa autoridad referente a las prisioneras que podían tener la opción a ser seleccionadas para la orquesta. Realizó una estricta labor de búsqueda de buenas instrumentistas incluso, a diferencia del resto de las orquestas, eliminó los procesos de selección, aquellas audiciones que se siguieron haciendo en la orquesta de Auschwitz I y la orquesta de hombres de Birkenau.

La labor de esta orquesta siguió siendo la de tocar en la puerta principal para los grupos de trabajo. Tanto la orquesta de hombres y la de mujeres de Birkenau, a diferencia de la orquesta I, tuvieron que tocar también en el tránsito de prisioneros que iban hacia el lugar de formación (Gilbert, 2010). La orquesta de mujeres, tras finalizar esta labor, regresaba a su barracón para ensayar durante todo el día. Al igual que en el resto de las orquestas, y tal como escribe Gilbert (2010), los músicos experimentaron difíciles situaciones mientras tocaban para la formación de prisioneros:

Por su parte, a los músicos estas actividades también les resultaba dolorosas y penosas. Para empezar, se veían obligados a contemplar el sufrimiento de sus compañeros de reclusión y la caprichosa crueldad que las SS les infringían, sabiendo que no podían hacer nada para ayudarlos [...] Además de estos desafíos emocionales, muchos músicos

experimentaban también dificultades físicas por tener que tocar con regularidad, muchas veces con temperaturas bajo cero. (p. 316)

Aparte de este cometido principal, las mujeres también tocaban para los prisioneros en los barracones de enfermería, actividad que también realizaba la orquesta de hombres, además de estar a disposición de las SS del campo a cualquier hora del día y de la noche para interpretar la música que solicitasen en cada momento (Fénelon et al., 1981). Lagerwey (1998), habla de esos momentos señalando el miedo colectivo de las mujeres en la orquesta y de la preocupación de las instrumentistas por hacer buenas interpretaciones para satisfacer a las SS. Ese miedo se vio incrementado tras el último concierto que ofreció Alma Rosé. El recital tuvo lugar en una fiesta privada de las SS, el 2 de abril de 1944 (Newmany y Kirtley, 2000). Tras esta celebración, Alma falleció en extrañas circunstancias, que hoy en día no han podido clarificarse. Algunos autores hablan de envenenamiento, otros de una intoxicación alimentaria, incluso algunos de una infección. Sea como fuere, tras su muerte, las SS celebraron un solemne acto donde se cubrió su cuerpo con una tela blanca y se cubrió de flores, quizás el único acto de este calibre celebrado en todos los campos de concentración (Lachendro, 2005).

Alma fue sustituida por Sonia Winogradowa, quien no supo mantener el estatus que adquirió la orquesta con Alma Rosé, por lo que su actividad fue cayendo (Lachendro, 2015), siendo destinadas muchas de las integrantes a otras labores como cose, tejer, o directamente trasladadas a otros campos como el de Bergen-Belsen, aunque el funcionamiento de la orquesta continuó hasta la liberación del campo en enero de 1945.

Hay constancia de otras agrupaciones o pequeñas orquestas dentro de Birkenau, como la orquesta de gitanos en el sector BIIe (Ver tabla 13), o también la orquesta del campo familiar de Terezín, sector BIIb. Algunos supervivientes nos han aportado detalles sobre ellas en el capítulo

4. Agrupaciones que se formaron con la extensión de Birkenau en los sectores descritos (ver tabla 13), así como la formación creada en el tercer campo principal, Monowitz, que tuvo como finalidad el trabajo forzado en la planta química Buna, de la empresa IG Farbenindustrie.

3.3 La Orquesta de Monowitz

Creada bajo las órdenes del comandante Vinzenz Schottl, en agosto de 1943. La formación siguió el modelo de creación de la orquesta de hombres de Birkenau, ya que se enviaron músicos desde el campo principal para su fundación. Las labores fueron exactamente las mismas que en el resto de las orquestas, pero además en esta, se incluyeron pequeños conciertos que sí iban destinados a los prisioneros, tras los conciertos principales ofrecidos para las SS del campo. La orquesta estaba formada por músicos polacos en el inicio, pero luego fueron admitidos de otras nacionalidades (Fackler, 2003). Al igual que la orquesta de mujeres, aquí los hombres ensayaban durante todo el día y estaban exentos de los trabajos forzados fuera de la orquesta. Los conciertos para las SS se celebraban con asiduidad, y a diferencia de otras agrupaciones, hubo supervivientes como Sachnowitz y Jacoby (2002), que sí afirman que esta orquesta tocó para las ejecuciones, normalmente en aquellas en las que los prisioneros habían intentado escapar del campo.

Referente a los músicos de esta orquesta se puede destacar el primer director, que fue Bernard Dondalski, músico de banda militar, y su sustituto, Bronislaw Stasiak, que a diferencia del primer director trató con afecto y respeto a los músicos y fue su director hasta la evacuación del campo en enero de 1945.

Las condiciones de vida de los músicos, a diferencia del resto de prisioneros de Monowitz, también eran especiales. El comandante del campo tenía una mayor consideración por los músicos del campo, de hecho, les proporcionó mejores uniformes, ropa y funciones dentro del campo que no implicaban trabajos agotadores. El trabajo era el mismo que el del resto de las orquestas, a

diferencia de que, según Lachendro (2015), en esta orquesta y en el campo de Monowitz se permitieron los domingos realizar representaciones musicales y teatrales, partidos de fútbol entre los prisioneros, torneos de boxeo y numerosas actividades donde la música jugó un papel fundamental de diversión, distracción y entretenimiento.

Capítulo 4 Análisis y Discusión de los Datos

4.1 Introducción

A pesar de que en ocasiones en la investigación cualitativa el número de personas a las que se estudia es reducido, la información obtenida es muy amplia (Quintana, 2006). Durante el presente estudio nos hemos encontrado con una gran variedad de fuentes documentales (diarios, documentos de archivo y materiales visuales), que se han complementado con otras provenientes de informaciones recogidas a través de entrevistas (abiertas y semiestructuradas) realizadas a informantes clave. Toda esta documentación ha generado un importante número de datos obtenidos de las transcripciones de las entrevistas, las observaciones y el registro de otras fuentes documentales. Hemos trabajado, como mencionan Miles & Huberman (1994), con la palabra, en lugar de con números, transcribiendo los materiales, que, por poner un ejemplo, en las entrevistas más breves se ha generado una media de unas 5.000 palabras, que han tenido que ser debidamente analizadas (Rapley, 2014). En el inicio de la investigación la información creció de forma exponencial, puesto que en las primeras fases del estudio se trataba de recoger “en bruto” toda la información obtenida. Si no se sabe qué es lo más relevante, toda la información parece importante. Es por ello por lo que es fundamental realizar un marco teórico y conceptual que responda a las preguntas y los objetivos de nuestra investigación. Inevitablemente nuestro desarrollo ha sido llevado a cabo mediante un proceso selectivo, escogiendo los lugares más significativos para nuestra investigación, así como la documentación necesaria para la correcta realización. Toda esa información obtenida de documentos de archivo, organizaciones institucionales, artículos científicos de revistas de alto impacto, correos electrónicos, conversaciones con personalidades y autoridades relacionadas con la temática, diarios, asistencia a los museos y, sin duda lo más relevante, las historias de vida, han generado una distinción en los textos, convirtiéndose en un

objeto de análisis por sí mismos, además de recoger la parte vital, fundamental en la presente investigación, de experiencia humana (Fernández, 2006).

Denzin & Lincoln (2015) y Ryan & Bernard (2003) exponen los siguientes pasos en la recogida de datos: Obtención de la información mediante el registro sistemático de notas de campo, documentación asociada con el objeto de estudio, etc. En nuestro caso esa información ha sido fundamental en la obtención de las historias de vida, que nos han llevado al siguiente punto: obtener, transcribir y ordenar esa información. En el caso de los documentos de archivo y de otros informes relevantes, se han realizado las fotocopias necesarias, escaneado las copias originales y tomando notas a través de un registro manual.

Toda la información ha sido debidamente codificada para recuperar, organizar y darle coherencia interna al texto. Este proceso se ha implementado mediante la integración de los datos relacionados, haciendo temas, categorías y subcategorías de la información obtenida. Por tanto, para dar sentido a lo citado, es necesario realizar el proceso de codificación (Patton, 2002), que implica un esfuerzo intelectual y mecánico que genera patrones, temas y categorías. Para conseguir una codificación significativa es necesario un proceso de muestreo, en el que se identifica el cuerpo del texto y se escogen los núcleos de análisis dentro del escrito.

La identificación de los temas es un proceso que, en la presente investigación, se ha realizado antes, durante y después de la recolección de todos los datos, así como una revisión amplia de la literatura específica existente basada en la temática objeto de estudio, unida a la experiencia personal de la investigadora dentro del campo, es decir, los años en los que se han llevado a cabo las visitas a los distintos museos, lugares históricos, guetos, campos de concentración y de exterminio.

La construcción de códigos es otro de los puntos donde detenerse. En nuestro caso, no ha sido un proceso rígido en ese sentido, puesto que se ha ido desarrollando y perfilando a lo largo de la investigación. Aquí se ha optado por el método tradicional y manual de codificación, sin la intervención de software específico, de manera que, como sostiene Patton (2002), aunque hay programas informáticos para el análisis de datos cuantitativos, el proceso manual permite resaltar el pensamiento y la mecánica involucrada y el autor concluye, que, en ambos casos, el proceso analítico es el mismo.

Para aclararle al lector y permitir el anonimato de los informantes, se han establecido unos códigos de registro, que se verán reflejados en la citación de cada uno de sus relatos llevados a la transcripción escrita. Quedando de la siguiente manera:

Tabla 15

Descripción de los Códigos de los Informantes, Significado

E	Entrevista
P	Personal/ realizada en persona.
O	Online. Mediante aplicaciones como Whatsapp, Skype, Zoom, etc.
S	Superviviente (se indica el número al final de la codificación).
DS	Descendiente de superviviente
NS	No superviviente
*DP. S	Diario personal Superviviente
*DP. E	Documentos personales entrevistado.
*I.S. E	Información del superviviente proporcionada por la entrevistadora de forma escrita.

Nota. Elaboración propia.

La primera cuestión que nos hemos planteado en este proceso de análisis de los resultados es cuestionarnos el porqué de esta investigación, cuál ha sido el motivo de su desarrollo, su justificación y qué ha aportado este trabajo a nivel histórico, educativo y musical. También, de qué forma ha contribuido el estudio de los supervivientes, las condiciones de vida en los guetos y campos, así como el estudio de la función de la música desde 1933 hasta 1945, qué han aportado los informantes y el valor que ha tenido personalmente como investigadora, ya que coincidiendo con Martín-Alonso et al. (2019), en la investigación con carácter educativo, se precisa hablar de la experiencia, no solo de la de los que aportan sus testimonios, sino también de lo que vive de forma personal la investigadora. Por ello, nosotros hemos ido construyendo el estudio, a partir de la atención a la escucha, las conversaciones, el dialogo y el entendimiento de los acontecimientos, junto con la comparativa constante de las fuentes consultadas.

De forma conjunta, en este capítulo se expone uno de los motivos cruciales de la presente investigación: la memoria. Con el estudio de las historias de vida, se ha pretendido recuperar los relatos biográficos de personas que fueron testigos directos de la Segunda Guerra Mundial. Todos y cada uno de los informantes hicieron uso de su memoria para mostrar en el presente los recuerdos y experiencias vividas. Como recalca (García-Vera, 2020), en escenarios de conflictividad y violencia, como los vividos en la Segunda Guerra Mundial, la cuestión acerca de la memoria se relaciona directamente con quien ha sufrido la barbarie. Las memorias de los supervivientes son vestigios que se han conservado reflejados en algunos libros, documentos o declaraciones testimoniales. Sin embargo, otras han permanecido recluidas en las vivencias adquiridas de aquellas personas que por diversos motivos no habían querido hablar, no habían tenido la oportunidad o simplemente no encontraron la ocasión para hacerlo.

De esta forma lo describe una de nuestras informantes:

Fue muy complicado, muchos nos decían que no había que hablar. En la escuela nos enseñaban que no había que decir mucho. No se hablaba, no se pensaba... muy difícil. Terribles experiencias. Pero hoy en día no sé cómo murieron mi tía, mi abuelo, mi madre, nunca quería hablar. (E.P.S.7, p.4)

La restauración de la sociedad en lugares donde ha acontecido, permitido y protegido la violencia, merece la recuperación de la memoria histórica. Baddeley (1992) aboga por la labor de la memoria y las narraciones de ella, que implica una conciliación de distintas versiones. En ocasiones, tal y como apunta Jodelet (1992), incluyendo el fortalecimiento de las víctimas y sus familiares, haciendo justicia del conjunto práctico, cognitivo y afectivo que posibilitan la reconciliación social. La indagación en la temática relacionada con la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto no dotarán a las víctimas y a sus familiares de ningún alivio, ni les devolverá su infancia, su juventud o a sus familiares asesinados. Ni siquiera eliminará las humillaciones, las torturas, los daños y la deshumanización que vivieron, pero sí permitirán seguir las peticiones de muchos de ellos:

Id por el mundo y contad lo que os he contado. (E.O.S.2, p.7)

Ahora vosotros sois los testigos de lo ocurrido. (E.P.S.7, p.4)

Tu misión es que el mundo no olvide y cuéntales que me conociste. (E.P.S.4, p.10)

Es preciso, por tanto, comenzar la estructuración del análisis realizado durante la presente investigación con un proceso riguroso biográfico-narrativo, que se ubica dentro del campo de la investigación cualitativa y que, como respaldan Landín y Sánchez (2019), implica un amplio conocimiento, que incluye el trabajo con los sujetos que son los encargados de la narración de la memoria para dar luz a aquellas vivencias, aprendizajes, sentimientos, imágenes y recuerdos,

contextualizados en el espacio y tiempo, los cuales generan una reflexión sobre las experiencias vividas, dando lugar al conocimiento construido. El presente capítulo trata de hacer un recorrido por las vivencias de nuestros trece informantes, que son los protagonistas de la presente investigación. Estas personas han nacido en diferentes países, en fechas distintas, lo que nos ha permitido obtener un amplio conocimiento de ellas, partiendo de las vivencias con ojos de un niño durante la guerra, los de los músicos, las de experiencias alejadas de la música, así como aportes testimoniales significativos que han dado conexión, coherencia, validez y veracidad al estudio realizado. Asimismo, se ha tenido como objetivo en este apartado llevar a cabo una discusión de los datos del estudio, que han sido obtenidos principalmente mediante los testimonios de nuestros trece informantes, contrastados con los documentos y fuentes consultadas, que nos han servido para realizar la triangulación, comparando los resultados con el proceso de investigación realizado.

Recordamos en este punto, que el objetivo general de nuestra investigación era conocer el papel de la música durante la Segunda Guerra Mundial y su repercusión en la vida de los supervivientes. Nuestro estudio que ha avanzado, guiado por los objetivos específicos, nos situaba en el recorrido cronológico para descubrir las distintas funciones que tuvo la música desde 1933 hasta 1945, focalizando la atención en las historias de vida. Es así como el método biográfico narrativo ha sido la base fundamental utilizada en la metodología. A través del análisis del testimonio de los supervivientes, los documentos de archivo y estudios realizados, abordamos el objetivo general a partir de los siguientes objetivos específicos:

a) Conocer las características generales del régimen nazi, desde 1933, a través de los hechos más relevantes que marcaron las etapas que desembocaron en la creación de los campos de concentración y exterminio; b) Contextualizar el estudio dentro del periodo histórico al que corresponde, acercándonos al análisis de los ideales nazis y cómo estos se extendieron y

desarrollaron a través de la música, siendo esta parte del programa político del régimen; c) Identificar si la música contribuyó a difundir el modelo político y propagandístico en los primeros años de la Alemania Nazi; d) Analizar las características, condiciones sociales, religiosas y profesionales de los músicos en este periodo, intentando ver las diferencias entre los músicos judíos, extranjeros y músicos arios, para poder identificar las diferentes vertientes musicales según su origen, etnia, procedencia, etc.; e) Descubrir el papel propagandístico asociado a la música y los músicos que formaron parte de los años previos a la creación de los guetos y posteriormente en éstos y en los campos de exterminio para conocer el significado de ser músico durante el Holocausto; f) Establecer la relación entre el músico, la composición, la intención política e ideológica nazi, mediante las partituras encontradas en guetos, campos y el campo de exterminio de Auschwitz. También identificar la música como medio de resistencia y rebelión; y h) Descubrir el rol y la función de la música y su influencia entre la población dentro de los guetos, campos de trabajo, campos de concentración y el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau.

Para mostrar este apartado de la investigación llevaremos a cabo una discusión dentro de cada núcleo de análisis realizado, donde veremos reflejados los objetivos específicos que señalábamos anteriormente. Es así como pasamos a considerar la reflexión en cada punto mencionado. En esta investigación cabe destacar que cinco de los informantes han fallecido en los últimos años, por ello cobra aún más valor su relato. Podemos afirmar que nuestras entrevistas están dentro de las últimas concedidas en sus años de vida, ya que aparte de su avanzada edad, nos ha tocado vivir una crisis sanitaria sin precedentes, el COVID 19, que durante mucho tiempo ha impedido el movimiento y desarrollo de la vida normal en todo el mundo. El aporte testimonial presentado en esta investigación relacionado con el testimonio de cinco de los informantes que nos

han dejado en los últimos años es único e irrepetible. Tras los núcleos de análisis establecidos, podemos comenzar con el primero de ellos: la vida de los supervivientes antes de la guerra.

4.1.2 La Vida de los Supervivientes Antes de la Guerra

A través de la narración de las experiencias en la infancia por parte de los supervivientes recogidas en el primer núcleo de análisis de los datos de esta investigación, se ha podido conocer las vivencias que los informantes recuerdan acerca del contexto de los años anteriores a la guerra. Ha de mencionarse que algunos informantes se han centrado en su etapa de juventud y adolescencia, pero por motivos organizativos se ha decidido incluir estos testimonios en el mismo bloque de análisis.

En relación con las primeras categorías de los núcleos y dentro de los objetivos establecidos, en el siguiente análisis incluiremos cómo fue la infancia de estos informantes: cómo era su familia, su vida cotidiana, la relación con la educación, el acceso a la misma, así como las comunidades o grupos sociales que ayudaron a la formación de estos niños y adolescentes a obtener una serie de aprendizajes incluyendo, en algunos casos, la educación musical, que serán fundamentales en la presente investigación. Aspectos que determinarán su condición posterior, de clase, jerarquía y estatus dentro de los guetos y campos de concentración.

Los relatos recogidos de los informantes que se presentan en las siguientes páginas se representan intercaladas con las preguntas y la información presentada por la investigadora, que mostrará esa unión natural para construir un texto coherente, aportador y narrativo.

4.1.3 La Familia, la Infancia y las Condiciones de Vida

En siete testimonios de los trece recogidos, encontramos una apreciación común: no veían las dificultades de la situación vivida, sobre todo en los primeros años. Se ha de tener en cuenta, como primer factor, la edad y la condición de niño de las personas entrevistadas, las cuales a

posteriori, y en algunos casos, destacan el valor de su familia para no hacerles ver la realidad que se estaba viviendo en Europa a partir del ascenso de Hitler al poder.

En la guerra sobrevivimos gracias a mi madre, a su intuición y a muchas personas que nos ayudaron [...] Cuando me uní al grupo de Hijos del Holocausto, después de la guerra, me di cuenta de todo lo que mi madre había hecho por mí, mucha gente hablaba de ella. (E.P.S.7, pp.3-4)

Otro condicionante por el cual no destaca especialmente el miedo durante la infancia en la mayoría de nuestros informantes, refiriéndonos a los años desde 1933 hasta 1938, es porque estos no se encontraban en Alemania los primeros años tras el auge del régimen nazi. Las primeras persecuciones y señalamientos a los judíos tuvieron lugar en Alemania. Con la extensión y ocupación de otros países a partir de 1938, la situación cambia drásticamente y eso se ha podido observar en el desarrollo de las entrevistas realizadas.

Creo que me enteré del peligro que hubo fue el día 15 de marzo del año 1939, cuando fue definitivamente ocupada Checoslovaquia porque esa misma mañana me despertó mi padre con unas palabras: ya no tenemos República y con ellas estaba llorando y para mí fue una señal de que estaba pasando algo grande [...]; supe inmediatamente que algo pasaba y que era muy grave y muy malo. (E.P.S.1, p. 1)

Una de las figuras estudiadas en esta investigación Fredy Hirsch, muestra lo mencionado anteriormente. Fredy era judío de nacionalidad alemana, pero debido a las leyes antisemitas establecidas en Alemania, huyó de su país y tuvo que pedir asilo en Checoslovaquia. Las condiciones de vida cambiaron radicalmente cuando los nazis invaden el país que le había dado refugio y lo envían al gueto de Terezín.

hablar de lo acontecido, diferenciando y destacando la dureza de ser objeto de violencia política, que suma aún más el miedo a hablar de lo ocurrido. En relación con lo mencionado, una de nuestras informantes confirmaba lo siguiente:

Sabes, hay cosas que [...], hay muchas veces que no puedo dormir, porque todo vuelve como vivo. Perdí toda mi familia, apenas quedaron de la siguiente generación dos o tres personas. Dios a mí me ha dado un poquito más de vida, cumplo 98 años. Pero es muy duro. Ojalá a nadie le toque vivir lo que yo viví con los nazis, soy una de los últimos sobrevivientes. (E.O.S.2.p, 1)

Todo lo descrito se ha estudiado y analizado en supervivientes de diferentes países como: República Checa, Polonia y Grecia. Los informantes han corroborado su lugar de nacimiento y hemos obtenido los siguientes lugares: Kutná Hora, en República Checa, Cluj-Napoca en Rumanía, Przemyslany (en la actualidad pertenece a Ucrania), Cracovia y Varsovia en Polonia y Salónica en Grecia.

Si buscamos nexos en común, encontramos cómo eran familias completamente integradas en la sociedad, en su mayoría acomodadas y con una vida tranquila, sin grandes pretensiones. En varios casos familias muy felices y, contradiciéndose con lo que consideramos obvio al principio de la investigación, en su mayoría no eran judíos practicantes religiosos.

Mi infancia antes de la guerra era muy feliz. Éramos una familia de cuatro miembros; mi madre, mi hermana menor, vivíamos en una zona pequeña muy famosa Kutná Hora. Tenemos una familia bastante amplia: mis abuelas, mis abuelos, primos, primas, tíos, tías y mi madre trabajaba como médico y sé hasta hoy que era un médico muy bueno. Yo desde siempre sabía que pertenecía a una familia judía pero esa época no era muy importante para los demás. Éramos lo que se decía una familia asimilada, no nos distinguíamos muchos de

los demás. Sí que conocíamos las bases de la lección judía, porque íbamos en clase de religión, que eran obligatorias, pero no éramos una familia ortodoxa, no preparábamos la comida de forma especial como hacía las demás personas, en casa no hacíamos ningún ritual religioso. Y los niños de en medio, mi hermana menor y yo estuvimos educadas para ser patriotas Checoslovaquia. (E.P.S.1, p.1)

Una de nuestras supervivientes niñas de Cracovia cuenta cómo era su vida antes de la guerra y confirma el nexo en común que adelantábamos. En general, eran vidas acomodadas.

Mis padres ya no vivían en el barrio judío de Kazimierz. Vivían en pleno centro de Cracovia, en la calle Krupnicza. Mi padre tenía un taller de peletería en el centro de la ciudad. Toda nuestra vida se concentraba en el centro [...] Recuerdo que teníamos un apartamento bastante bien amueblado y una criada. Mi madre trabajaba en un almacén dental en la calle Szewska. (E.P.S.7, p.1)

Esa sensación de felicidad y comodidad que podemos relacionar como hace Seguí & Desfilis (1996) entre la calidad del entorno familiar, asociado al nivel socioeconómico, la comparten con el informante 11. A pesar de lo que querían demostrar los nazis tal y como reseña Friedländer (2009), mostrando a los judíos como el mal de la historia, incultos, avariciosos, inadaptados, obcecados en la religión, etc., en las entrevistas realizadas, hemos comprobado que eran familias de mente abierta, que no destacaban por su condición religiosa, ni política, incluso eran muy queridos por las comunidades con las que convivían.

Esto era una familia, con una manera de pensar muy abierta. Es cierto que mi abuelo Germán y su mujer, mi abuela Miriam, eran personas creyentes. Pero, aunque muchas personas iban a su casa [...] tenían contacto con gente que no rezaba varias veces al día. No acudían a las sinagogas. No rezaban todos los días. (E.O.DS.11, pp.1-2)

La misma informante describe cómo ni siquiera iban a colegios judíos y no fueron educados en los valores religiosos:

Los dos niños fueron educados como se educan en las familias no judías. Acudían al colegio solo para chicos, pero no era una escuela donde se leía la Torá²⁵. Era una escuela como las que conocemos ahora donde se aprendían diferentes asignaturas. Lo Mismo Dolko (apodo del hermano del informante), en el “cole” también se aprendía diferentes asignaturas. (E.O.DS.11, p. 3)

Nací en Cracovia, Polonia, tuve una hermana, madre y padre, abuela, tíos, mi familia consiste en 25 personas. Fui a la escuela en Cracovia, nací en 1925. En 1939 estalló la guerra; yo tenía 14 años [...] Era semi-religioso, mi abuelo era muy religioso. Era dueño de una sinagoga. Pero yo no era tan religioso. (E.O.S.3, pp.1-2)

Los informantes que han participado en estas entrevistas cuentan su experiencia dentro de la escuela. Había una gran diferencia frente a los niños judíos de Alemania. Como se ha podido exponer en los primeros capítulos de la presente investigación, tras las leyes de Nuremberg, y más tras el pogromo de 1938, los niños y estudiantes judíos debían ir a las escuelas separados del resto o incluso existía la ley de prohibición de acceso a las escuelas, los teatros, cines y lugares públicos. Ha de recalcarse que esta situación se extendió posteriormente a todos los países, más aún con el estallido de la guerra, pero en nuestros informantes ha coincidido esa característica relacionada con la formación educativa en dicha etapa. Uno de nuestros entrevistados, especialista en recopilar historias, testimonios y entrevistas de supervivientes de la Segunda Guerra Mundial, mencionaba lo siguiente:

²⁵ Del b. lat. *thora*, y este del hebr. *tōrāh* 'enseñanza'.

Libro de la ley de los judíos, que se corresponde con los cinco que forman el Pentateuco en el Antiguo Testamento. Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 16 de febrero de 2023, de <https://dle.rae.es/tor%C3%A1>

El 15 de marzo de 1939, los nazis invadieron Checoslovaquia, imponiendo una serie de decretos y prohibiciones a los judíos. Los niños ya no podían asistir a las escuelas y debían portar una estrella amarilla en su ropa para diferenciarlos del resto de la población. Tampoco podían asistir a las cafeterías ni a los cines ni teatros, entre otras cosas. El centro deportivo judío, en el distrito de Strasnice, fue ocupado por la Gestapo, policía secreta nazi. (DP. E, p.1)

Mi padre no parecía judío, hablaba perfectamente polaco y alemán, era muy culto. (E.O.S.2, p. 6)

Mi mamá cuando empecé a hablar oía hablar en español, mi mamá hablaba español. Cuando empecé en la escuela con 6 años empecé a estudiar el griego. El sábado mi mamá se encontraba con las vecinas y siempre hablaban el español, desde chica siempre oí hablar en español. (E.P.S.4, p.6)

La cultura también destaca notablemente en la familia de la siguiente superviviente, quien menciona durante todo su relato la figura que significó su padre y también su hermana mayor para su formación.

Crecí en una familia muy culta, mi padre trabajaba en un museo y tenía su tienda de antigüedades, todo musicales, mi hermana mayor cantó antes de Hitler en Viena [...] Mi papá trabajó en uno de los museos, casi crecí en el museo. (E.O.S.2, p. 2-3)

La misma superviviente corrobora lo mismo que los demás informantes, esa libertad a la hora de la práctica religiosa, que no les condicionaba su vida.

La gente no sabía que era judía, yo crecí en la casa muy liberal y sin religión, cada persona para sí mismo, éramos muy artistas, nos dedicábamos a teatro. (E.O.S.2, p.3)

Algunos de nuestros informantes con mayor edad (refiriéndonos al núcleo que se está analizando en este epígrafe), hablan de su condición de estudiante antes de la guerra. La formación era muy amplia y la mayoría de las dificultades a la hora de estudiar vinieron por el estallido de la guerra o por la persecución derivada a los miembros de su familia, pero con normalidad, en nuestro análisis, aparecen estudios básicos, medios y superiores, como los que menciona la informante 12, hablando de los estudios de su madre y de su padre:

Ella estaba terminando el Bachillerato, daba clases particulares a sus compañeros que no entendían nada para este trabajo oficial y él estaba por terminar sus estudios de leyes. No, no logró terminar, creo que le faltaban dos materias antes de que todo fuera mal con la guerra. (E.O.DS.12, p.4)

De espíritu soñador y emprendedor, de adolescente se trasladó sola a Praga, en donde cursó sus estudios en la Academia de Bellas Artes, gracias a una beca que le había conseguido un maestro de la secundaria. De 400 personas que aplicaron, solo aceptaron a 17. (DP. E, p.1)

En algunos casos, y como se ha podido adelantar, la prohibición de los estudios en los niños judíos condicionó irremediabilmente la vida de millones de niños que no tuvieron acceso a la educación por razones raciales y discriminatorias. Hemos visto cómo la mayoría de nuestros supervivientes tuvieron acceso a los estudios, sin embargo, las políticas nazis hicieron que otros no tuvieran esa opción:

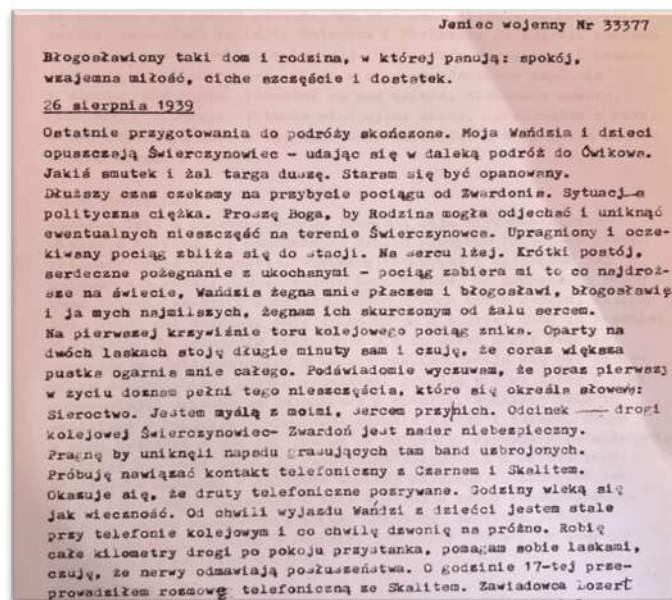
Es una pregunta que me hacen muy a menudo. Sobre todo, cuando hablo con los estudiantes alemanes y los estudiantes de mi país, la respuesta es muy sencilla: desde el año 1940 no pudimos ir más al colegio. Yo tenía 11 años, acababa de terminar quinto de Primaria. Es verdad que venía una profesora a darnos clases privadas a casa, pero sí me faltaba la

educación del colegio. Al terminar la guerra pasé más de dos años y medio en un sanatorio de pulmones. Cuando pude volver a mi ciudad natal ya tenía 19 años. Pero mis últimas notas eran de quinto de Primaria. Entonces empecé a dar clases privadas y después de tres años hice Bachillerato y la Selectividad. (E.P.S.1, p.6)

De los documentos analizados aportados por una de las descendientes de los supervivientes, encontramos la única persona con más edad en el momento previo y posterior al estallido de la guerra. No se ha podido hablar de su infancia, pero contamos con un diario (DP. S) que escribió en el campo de concentración donde estuvo prisionero en el que tampoco menciona su infancia, ya que está escrito durante el periodo de guerra y narra los días en los que estuvo prisionero en distintos campamentos y un campo de concentración para prisioneros de guerra. La obtención de este documento se ha considerado importante en el análisis de este núcleo por la visión de un adulto dentro del periodo objeto de estudio.

Figura 17

Diario Personal Superviviente



Nota. Primera página del diario personal del superviviente, donde indica que, si se produce su

muerte, este documento tendría que ser enviado a la dirección que escribe la cual ha sido recortada por protección de datos.

Figura 18

Documentación del Superviviente



Nota. Documento firmado y sellado con la huella del prisionero. En el documento se puede observar el sello nazi, así como las diferentes fechas que nos ubican en el periodo de estudio. Información facilitada por la bisnieta, aportada en el diario personal de su bisabuelo (DP. S, p.84).

Con este documento y la entrevista realizada a una de sus descendientes, se ha podido hacer la comparativa entre los relatos de los niños en la guerra, y la percepción de la vida de una persona con un alto cargo de responsabilidad. Su bisnieta relata lo siguiente:

El puesto de trabajo que ostentaba antes de la guerra (Inspector- jefe de aduanas) fue un puesto importante que le hacía ser una persona muy respetada en su entorno. (E.P.DS.10, p.4)

Es destacable también que no era judío, fue capturado como militar y llevado a un campo de concentración para prisioneros de guerra. Dentro del diario, encontramos datos significativos de cómo un adulto percibía las dificultades que se avecinaban. En los documentos se relata cómo envía a su familia fuera de Polonia, con el fin de evitar su captura, internamiento o su muerte, debido a los inminentes ataques por parte de la Alemania nazi. La cita que se muestra a continuación tiene fecha del 26 de agosto de 1939, pocos días antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial.

La situación política es difícil. Pido a Dios que la familia pueda salir y evitar desgracias en Swierczynowiec [...]. El tramo de la línea férrea es extremadamente peligroso [...]. Los cables telefónicos han sido cortados, tropas armadas disparan contra el tren. (DP. S, p.1-2)

El nexo común con los demás supervivientes es la vida acomodada antes de la guerra:

Me desperté y fui a visitar el gallinero, comí el desayuno que me habían preparado. Teníamos pavos, patos y pollos. Mi hijo ha viajado mucho durante toda su vida [...]. Comemos siempre bien, aunque ya empezamos a notar que la economía nos absorbe. (DP. S, p.2)

Se ha considerado de gran valor el aporte testimonial de este superviviente porque describe detalladamente acontecimientos relevantes para la investigación, desde el punto de vista histórico, militar, y musical. Estos documentos serán descritos durante todo el presente capítulo.

Dentro de las preguntas que nos planteábamos al inicio de la investigación relacionadas con la afinidad política de las familias, creencias personales, participación o colaboración con organizaciones en contra de nazismo, solo hemos encontrado dos testimonios relevantes al respecto. Nuestros informantes, a excepción de dos, no tenían relación alguna con política. Pavón-Cuéllar (2017) señala la dura persecución y torturas a las que fueron sometidos los prisioneros

políticos durante el nazismo. Por ejemplo, nuestro informante 5 y 6, son los únicos prisioneros políticos que hemos entrevistado y relatan esas severas acciones llevadas contra esta categoría de prisioneros, que como apunta el mencionado autor, se realizaban en busca de información, tortura y método represivo. Todos los demás informante entrevistados, fueron perseguidos por las leyes raciales y antisemitas del partido nazi. El diario con el que contamos describe la vida del superviviente antes de su encarcelamiento y la temporada que pasó encerrado en el campo de concentración de Murnau.

La bisnieta entrevistada nos corroboró la información necesaria para entender las razones de su arresto, además de coincidir con nuestra opinión acerca de la documentación obtenida de su bisabuelo.

Me parece un documento muy valioso, sobre todo para mi familia, pero también un reflejo muy fiel y directo de un momento histórico tan importante como fue el principio de la II Guerra Mundial [...]. Describe perfectamente la incertidumbre acerca del futuro suyo y de su familia, la falta de la libertad, los intentos de cada uno de los presos por conseguir el bien máspreciado: el pan. Pero al mismo tiempo da una imagen muy nítida de las personas que le rodearon durante ese tiempo: otros oficiales como él, al igual que el personal médico que le ayudó durante sus estancias en los hospitales. (E.P.DS.10, p. 2)

Otro de nuestro informantes sí tuvo relación directa con una organización de la resistencia. Concretamente Armia Krajowa, también denominada AK. Era el nombre en polaco traducido como el Ejército Nacional Polaco. Un movimiento de resistencia creado durante la invasión de Alemania a Polonia que estuvo operativo desde 1939 hasta 1945. Según Godlewski (2000), este grupo de resistencia llegó a tener entre sus filas a unos cuatrocientos mil miembros, hombres y mujeres, que hicieron posible grandes ataques militares, como, por ejemplo, la ayuda prestada en

el levantamiento del gueto de Varsovia, además del desarrollo de un importante nivel de inteligencia. El autor Kleszczyński (2011), confirma que la mayor parte de la información recibida por las fuerzas aliadas en Europa, fueron enviadas gracias a la inteligencia polaca. Levy (2017) alude a que los grupos de resistencia fueron esos responsables que, bajo el enorme costo de vidas humanas, fueron los encargados de numeroso sabotajes, trasmisiones de radio clandestinas, etc. No es de extrañar, por tanto, lo que el nieto de un superviviente nos confirmaba:

Fue un tiempo terrible y muy difícil para la gente que vivió aquella época. Mi abuelo fue músico, pero también del ejército. Y con sus colegas, se unió para conspirar a Armia Krajowa. En Armia Krajowa podemos decir que, hasta que lo arrestaron, funcionó mucho tiempo e intentaron mantener de alguna manera al estado polaco. Siempre fue una persona con coraje y conectado con que fue soldado de profesión, tenía un fuerte carácter. (E.P.DS.5, p.1)

Figura 19

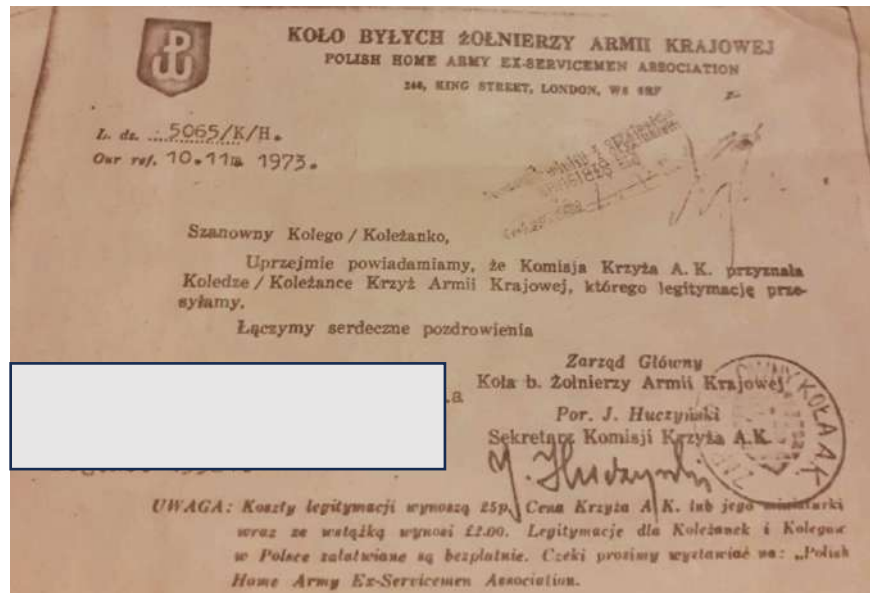
Fotografía Informal del Ejército al que Pertenece el Superviviente



Nota. Fotografía facilitada por el nieto del superviviente, informante 5.

Figura 20

Documento de Acreditación Armia Krajowa



Nota. Documento facilitado por el informante 5. Escrito para otorgarle la cruz del Ejército Nacional, por sus méritos en Armia Krajowa, información tachada por protección de datos.

Figura 21

Medalla Concedida por las Acciones en Defensa de la Invasión Nazi

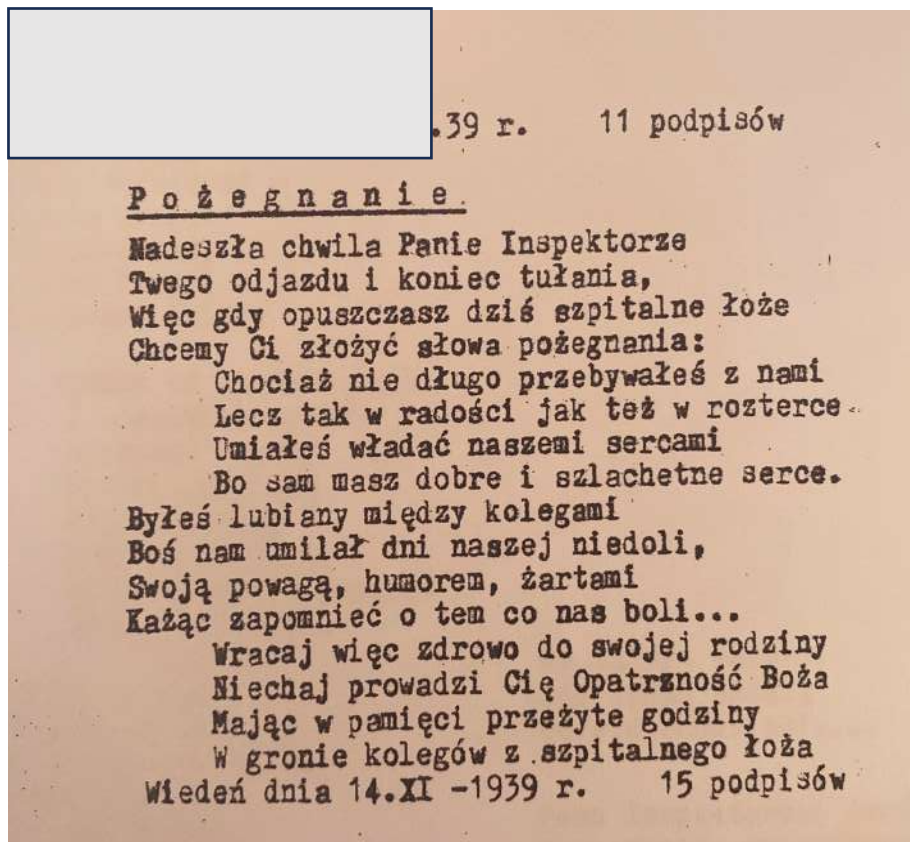


Nota. Fotografía de la medalla del abuelo del informante 5.

De la historia de estos dos últimos supervivientes no se ha podido configurar un relato relacionado con la infancia. Se ha de tener en cuenta que el testimonio viene dado por sus descendientes, que no han querido detallar su vida antes de la guerra. No obstante, no ha supuesto un problema para el desarrollo de la presente investigación, ya que sus vivencias en la infancia están alejadas de los años que han sido objeto de estudio. Además, han proporcionado documentación gráfica, escrita y acreditativa de hechos que han sido de gran valor para la investigación, como las que se muestran a continuación:

Figura 22

Poesía Escrita por el Superviviente en el Campo



Nota. Poesía que se titula Despedida y relata la despedida de un compañero, cuando estaban internos en el hospital del campo.

Figura 23

Registros Campo de Murnau

czasów. Tymczasem, niechaj wam, ukochani, powiew z gór południowej Bawarii zanieś moje pozdrowienia i moją tęsknotę.

Moja waga:

Szpital Żylina	5.XI.39	75,1 kg
Szpital Wiedeń	30.IX.39	70,2 kg
Obóz Keisersteinbruch	15.XI.39	70,0 kg
Obóz Murnau	25.XI.39	67,6 kg
Obóz Murnau	8.XII.39	68,0 kg
Obóz Murnau	16.XII.39	67,2 kg
Obóz Murnau	4.I.1940	66,6 kg
Obóz Murnau	11.I.1940	65,6 kg

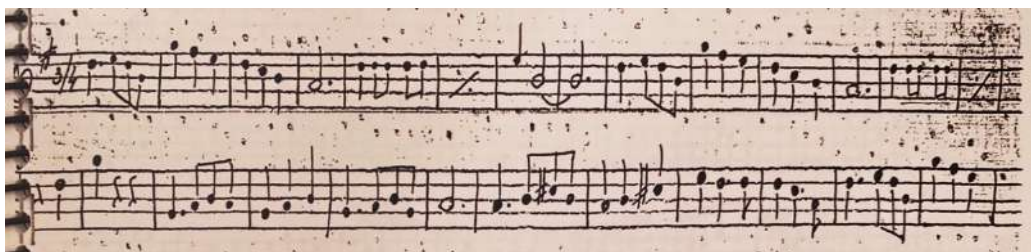
Generałowie Murnauczycy

Szyling, Piskor, Mond, Sawicki, Piasecki, Abracham, Sadowski, Piekarski, Kruszewski

Nota. Anotaciones del prisionero sobre su peso, tras el paso por diferentes campamentos y campos, así como los nombres de los generales del campo de concentración de Murnau.

Figura 24

Fragmento de Partitura escrita por el Superviviente



Nota. Selección de una de las partituras aportadas en el diario que escribió en campo el superviviente.

Este último aporte encontrado en el diario, la partitura, nos lleva a centrarnos en uno de los núcleos principales de análisis y discusión, la música.

4.1.4 La Relación con la Música

Tras este primer acercamiento a la descripción de la vida de los informantes, entendemos que es fundamental ahondar en la temática que centra el objeto de estudio de investigación; la música. Se considera esencial entender de qué manera la música estaba presente en los supervivientes desde la infancia o adolescencia antes de la guerra, la función que cumplía, para así poder comprender de qué forma les afectó o benefició en los años sucesivos. En los análisis de los relatos encontramos la presencia de la música en los hogares, tanto en las personas que se dedicaron a la música, como a las que durante y después de la guerra no tuvieron contacto alguno con ella. Aun así, tal y como avanzábamos en la metodología de la presente investigación, se ha tenido en cuenta la bifurcación del camino en el desarrollo de las entrevistas, teniendo en consideración la distinción entre el músico y el no músico.

El contacto con la música en varios de los informantes llega desde temprana edad. Como primer bloque establecido, estudiaremos los casos que sí influyeron profesionalmente en el desarrollo musical de los supervivientes. Es decir, los que sí continuaron con la música durante los años de la guerra y posterior a ella. Hay que subrayar que, a pesar de que muchas entrevistas se desarrollaron sin la pretensión de encontrar información relacionada con la música, en todos los relatos aparecen datos significativos relacionados con ésta, inclusive en la infancia y/o adolescencia de los informantes.

Mi padre siempre, generalmente siempre, había escuchado música desde que nació. Cuando tenía cinco años, no, antes, fue con su madre de la mano a ver a un sastre para que le hiciera un traje [...]. Al cruzar la puerta y ver a este sastre, el niño pequeño quedó asombrado. Se quedó parado en las puertas del taller escuchando el sonido de unas

campanas de cristal. La mamá tiraba de la mano delicadamente pero el polaco no reaccionaba. (E.O.DS.11. p, 3-4)

En el caso de este superviviente, su formación musical fue muy amplia y desde temprana edad. Su familia tenía formación musical muy extensa, incluso sus miembros tenían una gran fama profesional como músicos. La hija del superviviente explica lo siguiente en la documentación que nos facilitó, que está adjuntada en el anexo 3 del presente trabajo, la cual complementa la entrevista online que pudimos hacerle:

Mi padre nació en Przemyślany, cerca de Lviv, en una familia de conocidos klezmers²⁶. Solía decir que era un “pueblo de corazones humanos”. Ya de pequeño se enamoró de la música, así que aprendió a tocar el dulcemele, el piano y el acordeón. Sentía, y tenía pruebas, de que su amor por la música era mutuo [...]. Era nieto de Pejsach Brandwein, quien, junto con una docena de sus hijos, fundó la banda de klezmer más famosa de Galitzia²⁷. La banda tocaba en todas las ceremonias importantes, daba conciertos en casa del mariscal Piłsudzki y en la corte del emperador Francisco José. Uno de los tíos, famoso clarinetista, fue llamado en Estados Unidos el "rey del klezmer americano". El padre, Herman, excelente violinista, se ocupó de la educación musical de sus hijos. Leopold envió

²⁶ El klezmer es una música instrumental festiva que en el pasado se interpretaba en las comunidades judías de Europa del Este como acompañamiento de bodas o festividades religiosas alegres, como el festival de carnaval de Purim, la celebración de la Torá (*Simjat Torá*) o la inauguración de una nueva sinagoga. Como la mayoría de las tradiciones musicales judías, el klezmer es una música del exilio fuertemente marcada por su entorno geográfico y cultural. Pero en Europa del Este, formada por un talud de pueblos con diversas lenguas y costumbres, este entorno era sumamente fluido. La música klezmer ha tomado influído mutuamente con otras, generando así una práctica rica y plural que ha seguido evolucionando en el tiempo y el espacio. Recuperado el 13 de febrero de 2023 en <https://www.iejm.org/es/le-klezmer-musique-dhier-et-daujournhui/>

²⁷ Galitzia (también Galicia, en polaco Galicja) es hoy día una región situada en territorio de Polonia y Ucrania. En detalle, la parte polaca incluye los voivodatos de Maloposka (Polonia Menor) y Podkarpacie (Subcapracia) mientras la parte ucraniana se extiende a Ternopil. La etimología de la palabra Galitzia es, probablemente, románica, pero su significado actual se estableció cuando Polonia no figuraba en el mapa de Europa, al estar dividida entre Rusia, Austria y el Reino de Prusia. Galitzia era el nombre común usado por el invasor austriaco. Su nombre completo, el Reino de Galitzia y Lodomeria, es la versión latinizada de Halicz (Halych) y Wolyn (Volinia). Instituto Galego de Análise e Documentación Internacional, 2023. Recuperado el 16 de febrero de 2023 en <https://www.igadi.gal/es/analise/la-otra-galicia>

a su hijo mayor a aprender a tocar el piano, el acordeón y el dulcémele, y él mismo enseñó a su hijo menor, Dolko. Dolko superó a sus compañeros con sus habilidades y ganó todos los concursos de violín. La familia Kleinman preservó la tradición de hacer música klezmer [...]. (I.S.E.1, p.1-5).

La hija del superviviente también relaciona que la educación de su familia estuvo ligada con todo tipo de nacionalidades y culturas, que la música les unía y no había ningún tipo de connotación religiosa ni educativa basada en los valores del judaísmo.

Apoyados por el estudio de Villodre (2011), podemos ver reflejado cómo la música tal y como recalca la autora, tiene elementos de distintas culturas, continentes, en los que los elementos reflejados en ella son respetados y observados sin prejuicio alguno. Eso es en lo que nos trasmite nuestra informante, la unión a través de la música. Una educación multicultural que como desarrolla Giráldez (1997), incrementa la consciencia cultural y el respeto de las diversas manifestaciones musicales, sociales y culturales. Del mismo modo, la informante subraya que la educación musical de su padre no tuvo relación con una tradición judía, insistiendo en la diversidad cultural y pedagógica que se expresaba con anterioridad.

En cualquier caso, mi padre empezó a aprender el piano con una ucraniana no judía. No con judíos, sino con una ucraniana, la señora Habronowej. Clases privadas. También empezó a tocar el acordeón [...]. Puede que sepan que en la casa de mi padre tenían lugar pruebas (ensayos, audiciones) para hacer un grupo. Los músicos que acudían tocaban diferentes instrumentos, venían de muchos lugares. Hubo varios músicos, tocaron diferentes instrumentos, aquí está la foto, míralo. Y aquí están escritos de arriba abajo los nombres de los músicos y papá está con el acordeón y Dolnek con el violín [...]. (E.O.DS.11. p, 5)

No es de extrañar las palabras que describen a nuestro superviviente. Un niño que se crió en un ambiente musical extremadamente culto y su relación con la música fue significativa desde el primer momento. La autora Porta (2014), sustenta que la construcción de la identidad tiene una base social y es un proceso conjunto al de la conciencia. La creación de la identidad en relación con la música está relacionado con la inmersión en ella y se produce durante la infancia. El desarrollo de un niño con música puede generar la sensación de pertenecer a un grupo o cultura, dando lugar al reconocimiento del valor del entorno. Estas afirmaciones las vemos claramente en la descripción y el análisis realizado de la vida del superviviente, donde podemos observar canciones que recordaba de su infancia, la sensación de querer mostrar y dignificar la cultura judía y su pasión por la música hasta el final de sus días.

Tocó para los muros desolados, para las ventanas rotas, para las ruinas, para las piedras manchadas de sangre que habían visto tanto mal y ahora le gritaban con su dolor silencioso. Tocó "*Main Shteytele Belz*", "*Main Yidishe Mame*" y muchas otras melodías judías que recordaba de su infancia [...] Fue el primer músico de la Polonia de posguerra que contagió a muchos artistas su amor por la cultura y la música judías [...] Amó la música hasta el día de su muerte, murió rodeado de gente que le quería y de sus canciones más interpretadas. (I.S.E.1, pp.1-8)

De los informantes que hemos analizado, no hemos encontrado una formación tan extensa en ningún de los casos, por eso cabe el detenimiento en esta persona, puesto que permite obtener la información cultural, musical y educativa asociada a su lugar de nacimiento, el cual comparte con otros informantes, además de la explicación exhaustiva que reflejan los documentos, textos y la biografía aportada por una de sus descendientes. En las siguientes citas se hace referencia a lo mencionado, describiendo también la capacidad interpretativa del entorno del superviviente:

Yo ahora mismo solo estoy hablando de su infancia. Además de esto, fue un chico que tenía curiosidad por todo. Aquí decimos “*ziwe srebnó*”, quiere decir que va hacia todos los lados y se interesa por todo. Un niño muy inquieto. A toda parte tenía que ir, todo lo tiene que tocar, todo lo tiene que ver. (E.O.DS.11. p, 6)

Ellos tocaban, así como recuerda mi padre en diferentes fiestas de celebración, pero también tocaban en bodas, los Bar Mitzvah. Aunque eran capaces de tocar la música para cada situación, cada músico dominaba la música clásica. Tocaban Chaikovski, Chopin [...] Pero también tocaban música judía y la conocían gracias a que conocían canciones judías concretamente danzas judías tradicionales. (E.O.DS.11. pp, 5-6)

El hecho de estudiar música o tener algún contacto con la música venía dado, en la mayoría de los casos, por la tradición familiar y más aún dentro de las familias analizadas, que contaban con unas condiciones de vida asentadas y pudientes, que les otorgaba la capacidad de tener instrumentos musicales en casa.

Autoras como Neningen et al. (2019) enlazan esta relación, con las redes socio familiares, las cuales implican una asociación directa entre aspectos económicos, religiosos y políticos, legitimados y transmitidos a nivel cultural, sobre todo, en la infancia. Marín & Flores (2022) ven la relación directa que hay en la influencia por parte de la familia en la orientación del futuro profesional, apuntando la clara dirección hacia la música, por parte del núcleo familiar. De este modo lo describe nuestra informante:

Pero a raíz de estas preguntas, buscando respuestas, hablé con la hermana de mi padre para preguntarle sobre el tema y su respuesta fue que mi abuelo tocaba cualquier instrumento que encontraba por el camino y que tanto en la casa de ellos, como también de toda la familia (las hermanas del bisabuelo, luego también en las de sus hijos) siempre había un

piano. Así que seguramente el hecho de que mi padre estudiara piano tuvo que ver con la afición de su abuelo. (E.P.DS.11, p. 2)

Hemos encontrado la relación con la música en algunos supervivientes asociada a la formación en la escuela:

Sí, me gusta mucho la música y solía cantar canciones en la escuela. De niños creo (tararea canciones) me ayudaba la música, sí. (E.P.S.7, p. 4)

La relación con la música en la siguiente superviviente viene condicionada por la tradición familiar sefardí. Sefardí quiere decir de Sefarad (Cohén, 2009). En uno de sus estudios, la autora habla de los sefardíes, que son los descendientes judíos que fueron expulsados de la península ibérica a finales de siglo XV. La investigadora categoriza el idioma judeoespañol o el ladino, como una lengua paralitúrgica, con una variedad muy extensa de palabras y acepciones que cambian notablemente, la cual puede llegar a incluir vocabulario del turco, del griego o de las lenguas eslavas, dependiendo de la región.

La música sefardí es sobre todo vocal, con una fuerte unión de tradición oral (Díaz-Mas, 2008). Este autor investiga la unión entre las mujeres y esa transmisión oral de los cantes que se hacían en la sinagoga, las fiestas judías, canciones que no formaban parte de la liturgia, etc. La informante 4, recalca cómo su madre le cantaba muchas canciones y que, gracias a eso, tenía consuelo y conocía el judeoespañol, por eso hoy en día recuerda tan bien la música. Aludiendo a este testimonio, nos apoyamos en el estudio de Martín Ortega & Zarebska (2017), quienes exponen las características de la poesía tradicional para niños transmitida oralmente, un género de gran riqueza y heterogeneidad, que los autores datan su origen en fuentes medievales, con contribuciones provenientes de los países donde residían los sefardíes.

Durante las entrevistas, nuestra informante compartió con nosotros varias canciones. En la última que pudimos realizarle, con 94 años, entonaba, recordaba perfectamente las letras y además, nos confirmaba cómo la música le ayudó en varias etapas de su vida:

Cantaba muy bien y todas canciones españolas, sefardís, cantaba las antiguas canciones españolas [...]. Sí, sí desde que se fue una noche de frío invierno, entre mis brazos se me murió y [sigue cantando canciones] donde este corazón no oigo tu palpitar [sigue cantando en judeoespañol]. (E.P.S. 4 p, 6)

Durante el análisis se han descubierto relatos verdaderamente traumáticos, que contrastan con el de otros supervivientes, como el de la informante 13, quien escapó del gueto de Varsovia y vivió su infancia de una forma contraria a los relatos mencionados anteriormente. La niñez de esta superviviente viene marcada por el asesinato de su padre, la huida del gueto y pasar todos los años de la guerra escondida en un armario:

Mi infancia es el espejo de ese infierno [...]. Yo me convierto en lo que se llama en la historia en inglés *the hidden child* y en español los niños escondidos [...]. Yo estuve durante años escondida en un cobijo de rodillas o casi de rodillas, dependiendo del espacio, con una “basenica”²⁸ para mis necesidades y con mi muñequita, con *laleczka*²⁹. Mi mamá abría las puertas y eso lo recuerdo porque todo era oscuro, o sea yo vivía en plena oscuridad durante años y cuando ella abría las puertas, era como un rayo de luz para mí, me abrazaba, me dejaba comida tres veces por día. (E.P.S.13, p.1-3)

A pesar de las condiciones extremas en las que pasó su infancia, esta informante recuerda la música. Cuando comenzamos la entrevista no pretendimos encontrar nada más allá debido a la

²⁸ El nombre de lo que ella considera un recipiente donde hacer sus necesidades. La informante nació en Varsovia ha vivido en numerosos países, habla español fluidamente pero en su relato combina palabras de diferentes lugares. En algunos casos, la traducción o interpretación queda sujeta al contexto general.

²⁹ Nombre en polaco que, traducido al español, se refiere a muñeca de juguete.

reducida vida infantil que tuvo, tenía 3 años cuando estalló la guerra y como se ha podido adelantar, pasó todos los años del conflicto bélico escondida. El aporte testimonial de esta informante ha sido esencial para considerar otros aspectos y percepciones dentro de la descripción de este y demás núcleos de análisis. Asimismo, la informante pudo darnos otra visión referente a la música:

[...] Me encanta la música, cuando estaba escondida pensaba en canciones y la música me encanta hoy en día. (E.P.S.13, p.4)

En base a esta cita, podemos reafirmar como hacen en su investigación Jauset-Berrocal & Coromines (2018), que la música es un instrumento que contribuye al desarrollo integral de la persona, incidiendo directamente en las áreas emocionales y afectivas, con un valor intrínseco por sí mismo que ayuda a la identidad social, la salud y el bienestar.

En el caso del siguiente superviviente, es evidente que había una tradición familiar relacionada con la música, pero no se ha podido obtener datos de la infancia en relación con ésta. Su nieto, que trabaja en el conservatorio de música de Cracovia, afirmaba:

En esa familia había muchos músicos, mi padre también era músico, terminó la academia de música. Antes de la guerra ya era músico, tocaba la trompeta en bandas militares, en el ejército y disfrutaba con la música. (E.P.DS. p, 2)

Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, el 1 de septiembre de 1939, la vida de nuestros informantes cambia drásticamente.

4.1.5 La Vida Cambia, También la Visión de los Niños

En los epígrafes anteriores ya hemos podido anticipar la diferencia notoria que se observa en el relato y la visión de un niño, frente a un adolescente y más aún en un adulto, con respecto a las vivencias antes y durante la Segunda Guerra Mundial. En esta investigación hemos querido

hacer una breve detención en estos aspectos, ya que han sido clarificadores en la investigación, más aun tratándose de un estudio con fines educativos.

En los testimonios recogidos observamos el recuerdo y las memorias de cuando eran niños y lo que significó para ellos el inicio de la guerra.

Tengo un recuerdo que para mí fue muy trágico. Yo tenía un triciclo, era muy viejo, pero le habían puesto ruedas nuevas, grandes. No llegué a montar en este triciclo, me lo quitaron junto con todo lo del apartamento. Para un niño, era una tragedia... Y nos quedamos sin techo, sin nada. Fuimos de apartamento en apartamento, todos llenos de gente. (E.P.S.7, p.2)

Con los relatos de la infancia de los informantes, observamos la relación directa de lo que estudian Benetton & Callegari (2020) en relación infancia y Holocausto:

Lo que más impresionó a los niños y adolescentes en ese momento fue el estupor ante algo irracional y profundamente injusto. El repentino aislamiento social, la constatación de su diversidad, afectaron en primer lugar la esfera privada y la sociabilidad: muchos experimentaron el cambio radical de quienes consideraban amigos o la indiferencia generalizada. (p.20)

Impresiones que, en casi su totalidad, siguen muy vivas y presentes en la memoria de nuestros informantes. Por ello, cuando abordábamos preguntas relacionadas con la infancia ocurría en numerosos casos que la conversación se desviaba o se daba por finalizada al tratar de describir esas vivencias. Autores como Castillo & González (2015), Faúndez & Cornejo (2010), Kellermann (2001), hablan del impacto social y los efectos a nivel mental y conductual que perpetúan y repercuten en las víctimas pasados los años. Por eso solo hemos recuperado estos ejemplos que hemos considerado oportunos a la hora de realizar este análisis:

Después estuvimos en otros apartamentos, algunos tenían chinches, pulgas, condiciones terribles; había que dormir en el suelo. No quiero hablar de eso, es muy desagradable. (E.P.S.7, p.2)

Recuerdo la atmósfera terrible en la que vivíamos, en particular, durante las excavaciones (refiere a las visitas y registros que se hacían en los hogares de los judíos) realizadas en nuestro apartamento por los soldados alemanes. (E.P.S.8, p.3)

A pesar de estar huyendo, esta superviviente cuenta que lo que más pena le daba era que su muñeca de juguete se manchase.

Yo tenía en mi brazo mi muñequita *laleczka*, se empapaba de sucia, lo que más me daba pena en ese momento. (E.P.S.13, p.2)

Tenía menos de cuatro años cuando estalló la guerra. Mi padre tuvo que trasladar al apartamento todas las pieles con las que trabajaba, porque uno de los primeros decretos alemanes en Cracovia prohibía a los judíos tener tiendas y negocios. Tuvieron que cerrarlos. El segundo recuerdo: la visita de un oficial alemán que se hizo cargo de nuestro apartamento para el ejército. Lo convirtieron en un casino para la Wehrmacht. Sólo recuerdo eso... Tuvimos un par de días para mudarnos. Recuerdo a la gente sacando todo del apartamento. (E.P.S.7, p.1)

Uno de los recuerdos tristes de otra informante es que no pudo hacer su fiesta de los quince años, que tanta ilusión le hacía tener:

Tengo 98 años cumplidos, nací en Polonia, en Cracovia, ni siquiera tuve tiempo de hacerme la fiesta de los 15 años cuando empezó la guerra [...]. (E.O.S.2.p, 2)

Si contrastamos esta visión de los niños, encontramos cómo los de mayor edad (17 años) ya intuían la gravedad de la circunstancia.

Nos dijeron que íbamos a Polonia y que íbamos a trabajar. Yo le dije a mi mamá, esto no es para trabajar, nos van a matar. Mi madre dijo, no digas eso. En el vagón iban familias enteras tres hermanas y dos hermanos con hermanos e hijos de mi mamá. (E.P.S.4, p.7)

Llegados a este punto podemos observar la relación entre el núcleo del análisis 1 y 2. A medida que se iban realizando las entrevistas y obteniendo la información, se comprendía la dificultad de encontrar historias que coincidiesen en la edad, el sexo, la religión, las vivencias, etc. Hemos contado con informantes que vivieron su infancia de manera acomodada y feliz. Unos alejados de la Segunda Guerra Mundial, un número de informantes tienen una edad superior al resto, siendo adolescentes o adultos en los años previos y durante la guerra. Y algunos experimentaron su desarrollo infantil directamente en los años del conflicto bélico. Es así como procede, tras el análisis de los primeros bloques de preguntas, adentrarnos en el análisis de los guetos y campos de concentración.

4.2 Persecución, Captura y Traslado a Guetos y Campos de Concentración

Tras las primeras descripciones, llegamos a uno de los puntos más sensibles y delicados de las preguntas y el desarrollo de las entrevistas. Para todos los supervivientes supuso un cambio drástico, dramático y, en ocasiones, como lo definen varios de ellos, terrorífico. Se ha de tener en cuenta que todos perdieron a muchos familiares, incluso vieron cómo algunos de ellos eran asesinados delante de sus propios ojos. Pese a todo, nuestros informantes se mostraron receptivos a contestar la mayoría de las preguntas formuladas, dándonos su testimonio y el conocimiento de los hechos ocurridos, pero esta vez, de la voz de los testigos directos.

En la información recolectada se ha podido hacer la distinción entre:

- a) Quienes pasaron por los guetos, pero consiguieron huir.
- b) Los que tuvieron que convivir en condiciones inhumanas dentro de estos lugares.

c) Quienes vivieron ambas experiencias, los hacinamientos en los guetos o campos de trabajo forzados y los traslados a los campos de concentración y exterminio.

Dentro del apartado “c y b” encontramos a la informante 1.

Llegamos a Terezín en junio del año 1942. No solo mi familia sino también los demás judíos de la de la ciudad de Kutná Hora y los alrededores. En Terezín pudimos traer 50 kg de nuestros enseres por persona, seguramente son muchos kilos cuando uno tiene que llevar una maleta, pero más para una niña. Las familias en Terezín fueron divididas. Terezín es una antigua fortaleza y los edificios eran antiguos cuarteles, algunos cuarteles fueron para las mujeres y otros para los hombres. Al principio no podíamos abandonar los cuarteles, entonces no podíamos ver a nuestro padre. Yo vivía con mi abuela, mi madre y mi hermana menor. Más tarde, cuando los ciudadanos originales que vivían en esta ciudad original tenían que mudarse a otro sitio, nos dejaron salir del cuartel y ya podíamos movernos libremente por la ciudad, que por otra parte no era muy grande. (E.P.S.1, p.3)

En el apartado “a” el relato de la informante 2.

Yo antes de gueto estaba en transporte, creo que es de las peores cosas que se puede vivir, milagrosamente, no sé cómo salí de allí, mi mamá murió en el gueto, ella siempre me cuidaba. (E.O.S.2. p, 3)

La misma superviviente relata su paso por varios guetos, el de Cracovia donde perdió a su madre, el campo de concentración de Plaszow, un campo de trabajos forzados ubicado en Cracovia establecido en el verano de 1942 y que en enero de 1944 se convirtió en campo de concentración.

Yo vivía en Polonia, en Cracovia, pero cuando cerraron el gueto me metieron en Plaszow. Trabajaba como un hombre, pero me escapé. Me cambié de nombre. Poco a poco quemaron todas las casas, no importaba si nadie vivía. En Varsovia no había nada de comer, no había

nada. Estuve exactamente en el 43 cuando terminaron con el gueto de Varsovia, pero yo estaba en el otro lado de Varsovia³⁰ y escuché que a veces los polacos, no todos eran malos, pero algunos no tan buenos y dicen ¡pero ah! “son las hamburguesas judías”, porque todo, sistemáticamente quemaron todas las casas una a otra, no importaba que alguien viviera o no, y olía a cuerpos quemados. (E.O.S.2, p.4)

Los recuerdos traumáticos son un nexo común en los testimonios, la dureza de las acciones perpetradas por los nazis muestran la deshumanización más absoluta.

El primero de septiembre de 1939, como ustedes bien saben, los nazis entraron en Varsovia y en ese momento todos aquellos que habían nacido o que tenían alguna relación con el judaísmo, los echaban al gueto de Varsovia. Yo soy el producto de ese gueto de Varsovia. Mi padre fue asesinado ahí. Lo recuerdo como hoy. Echado en el piso blanco de la cocina sangrando, cuando mi madre y yo volvimos de buscar alimentos y el alarido que dio mi madre nos tiramos las dos encima de él, tenía un pantalón negro y una camisa blanca, tirantes, estaba echado del lado izquierdo sangrando el cuello... esta es la última vez que yo veo a mi padre, no tengo tumba. (E.P.S.13, p.1)

Fui a la escuela en Cracovia, nací en 1925. En 1939 estalló la guerra; yo tenía 14 años. Nos llevaron al gueto, a mi madre ya la habían matado. A mí me dejaron con mi hermana, mi padre y mi abuela. Todos fueron asesinados. Eso fue en el gueto. Lo siguiente que vinieron los alemanes y estaban cargando a la gente en los camiones de coches, no pudieron subir a mi abuela a los camiones, le dieron un tiro justo delante de mí... Yo estaba allí [...], delante de mis ojos y vi cómo mataban a mi abuela. (E.O.S.3, p.1)

³⁰ La informante pudo escapar de los guetos con una documentación falsa, por eso se encontraba en el lado cristiano del Gueto. Escapó del gueto de Cracovia, del campo de Plaszow y se trasladó a la zona que se encontraba fuera del gueto de Varsovia (E.O.S.2, P.1-2).

Los supervivientes 2 y 3 estuvieron en el mismo campo, el campo de Plaszow, un lugar que tanto los historiadores como los testigos del horror tildan de lugar donde se empleaba un grado elevado de crueldad y deshumanización por parte de los nazis, en especial, del comandante del campo. Para la presente investigación se ha visitado en varias ocasiones el lugar, la primera vez en noviembre de 2009 y posteriormente en enero de 2016 y marzo de 2019. Las sensaciones vividas, la descripción de los hechos impresos en los carteles informativos, las visitas guiadas y la documentación obtenida reflejan a la perfección lo que relata nuestro informante 3.

Figura 25

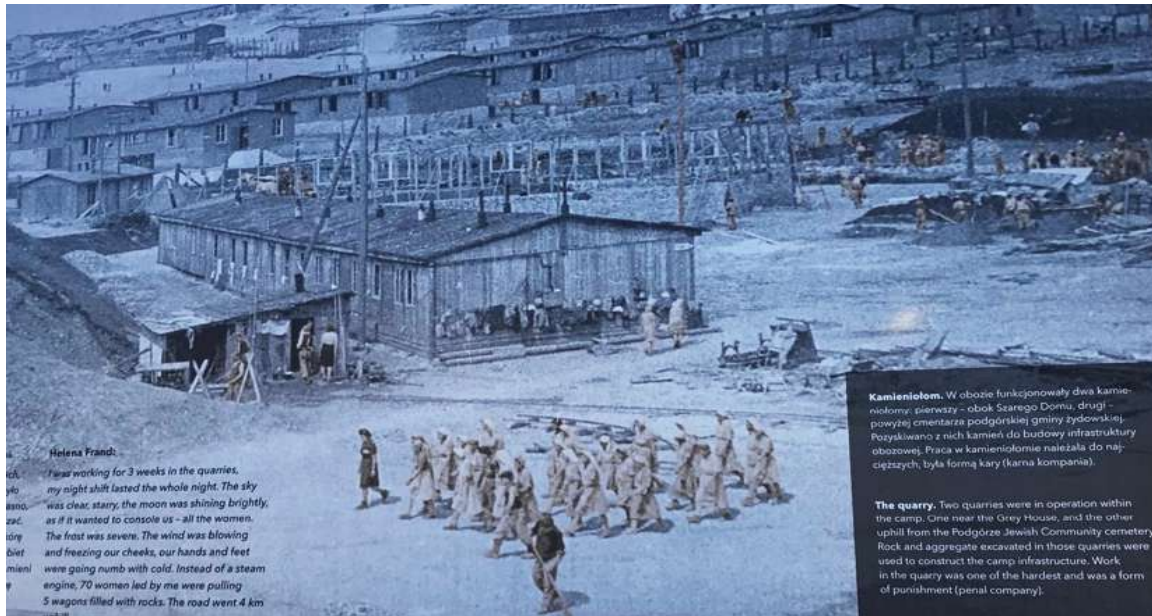
Vista Aérea del Campo de Plaszow



Nota. Fotografía expuesta en la entrada a la zona perteneciente al campo de concentración.

Figura 26

Imagen de una de las Canteras de Plaszow



Nota. El cartel informativo expuesto en el campo señala la dureza de las condiciones en las que se vivía.

En el testimonio que se puede leer en el cartel informativo se describe las condiciones de trabajo forzado en este campo:

Estuve trabajando tres semanas en las canteras, mi turno duraba toda la noche. El cielo estaba despejado, estrellado, la luna brillaba intensamente, como si quisiera consolarnos a nosotras, a todas las mujeres. La helada fue severa. El viento soplaba y congelaba nuestras mejillas, nuestras manos y pies se entumecían de frío. En lugar de una máquina de vapor, 70 mujeres dirigidas por mí tiraban de 5 vagones llenos de rocas, 4 km cuesta arriba³¹.

³¹ Testimonio recogido del panel informativo expuesto en el campo de concentración de Plaszow. Las palabras recogidas pertenecen a Helea Frand.

Figura 27

Campo de Plaszow en la actualidad



Nota. Fotografía realizada por la investigadora en 2019.

El informante 3, podemos incluirlo en la división “c” de las categorías mencionadas.

Después me enviaron a Plaszow, a uno de los campos de concentración más grandes que tenía un comandante. Era uno de los más grandes carniceros, mataba más gente que hormigas. Mataba sin parar, le divertía. Allí estuve en los barracones de construcción, estaba construyendo el campo de concentración [...] Y el comandante no lo vio, así que no sé hasta hoy si le dispararon o no. Y en esta fosa había fusilados más de cincuenta y pico de personas. A algunos los enterraron vivos; otros se desenterraron y se salvaron. Era horrible. (E.O.S.3, pp.1-3)

Uno de los recuerdos que han marcado a muchos de los supervivientes son las selecciones para trabajar, para ser enviados a los guetos o directamente a Auschwitz. En Salónica, en tan solo una semana tras la invasión, el ejército nazi tenía el control absoluto de los judíos. De los 50.000

judíos que había en Salónica, fueron enviados a Auschwitz-Birkenau 43.850 en los transportes de ganado, donde no tenían comida, bebida y las necesidades se hacía en un cubo dentro del vagón de tren.

Pero nos detuvimos en Auschwitz, el tren se llevó a algunas personas a Auschwitz y luego las llevó a no sé dónde, a otro campo. Continuamos dos días más y las condiciones del tren [...] no tengo que decírtelo, muchos morían ahí. No había baños, ni comida, ni nada. (E.O.S.3, p.3).

Los trenes iban a Auschwitz [...], cuando subimos al tren no teníamos ni pan, ni agua, no teníamos nada. El camino era 5 días por el tren y el tren era de ganado y por ejemplo en el tren había 30 personas en un vagón, entonces nos cerraban en el tren y no sabíamos nada [...]. (E.O.S.3, p.3)

El viaje duró tres días y tres noches. Las condiciones dentro del vagón de ganado donde fueron apiñadas eran muy difíciles. Solo había una cubeta en una esquina para que las personas hicieran sus necesidades. Muchos morían debido al amontonamiento. La falta de aire era insoportable. El tren solo viajaba de noche y se detenía durante el día. Así llegaron a Auschwitz-Birkenau; el preludio del infierno. Llegaron de noche y fueron bajados a gritos, golpes y empujones todos los prisioneros de los vagones. Los ladridos de los perros dóberman llenaban la noche. Estaban rodeados por guardias de las SS fuertemente armados que no cesaban de dar órdenes. Separaron a los hombres de las mujeres y los niños. Les dieron un baño de desinfección, los registraron y tatuaron un número en sus brazos. (DP. E, p.6)

Los alemanes invaden Grecia en abril de 1941 y aplican las leyes raciales a partir de 1942. Los judíos españoles en Salónica fuimos deportados a Bergen Belsen durante la Segunda

Guerra Mundial. 47.000 judíos de Salónica, es decir el 95% de la población judía, fueron deportados a Auschwitz entre marzo y agosto de 1943. El último convoy sale de Salónica en agosto de 1943. Dentro de esta población de 47.000 personas, un grupo de 520 de nacionalidad española, se preservan milagrosamente hasta julio de 1943, debido a su nacionalidad. Mi familia es parte de este grupo, de hecho, los judíos españoles son considerados por los alemanes como los nacionales de un estado aliado y no están sujetos a las medidas contra los judíos. (E.P.S.8, p.3)

Salimos de Salónica el 2 de agosto de 1943, a nuestro grupo se añadieron 74 judíos de nacionalidad griega, naturalmente nos confiscaron todos nuestros bienes personales y los galones que habíamos llevado. El viaje duró más de una semana y se desarrolló en condiciones difícilmente soportables. Los alemanes nos pusieron en vagones de ganado y dormíamos sobre el suelo, nos dieron una cantidad de comida insuficiente para el viaje, no teníamos bastante agua y podíamos renovarla solamente cuando el tren se detenía y los alemanes nos autorizaban a bajar. Las condiciones de higienes eran deplorables, un barril abierto por un lado servía de aseo. (E.P.S.8, p.4)

Necesitaban personas para hacer trabajos. Como mi hermano era mecánico de coche se fue a la estación para los trenes, y al más pequeño se lo llevaron a trabajar a una montaña para trabajar con la cal. En esa plaza les pegaban, estaban con los perros. Apuntaron los nombres y al mayor lo cogieron y se lo llevaron. Los judíos debían tener la estrella y la teníamos que coser. Cuando empezaron a deportar a los judíos, había un gueto en Salónica y estaba muy cerca de las vías del tren y enviaron a estos judíos que vivían en estas casitas y los mandaron los primeros a Auschwitz y luego pusieron alambres de espino. Cuando el tren iba a Birkenau y volvía, entonces este campo seguía recibiendo prisioneros. En diez días

fuimos todos deportados. El tren volvía muy pronto para seguir cargando. Muchos días sin tener para comer ni para beber. Había muchos muertos en el vagón. Ya había muchos muertos antes en Salónica. Recuerdo muertos por las calles cuando llegaron los alemanes. Los muertos eran recogidos en una carretilla. (E.P.S.4, p.7)

Países, ciudades y pueblos fueron devastados tras la invasión, al igual que en Grecia, y en Polonia, desde el año 1939, se llevaron a cabo la expulsión de los judíos, su persecución y su asesinato.

Mi padre vivió en el campo de Kurowice. Antes de la guerra, en Peremislyani, había 3.500 judíos. En el 41 o sea en 1941 había ya 6.000 judíos. Después los judíos huyeron al este, aunque algunos se escondieron en el este de Polonia. El 1 de julio de 1941 a Peremisliany llegan los alemanes A los cuatro meses abrieron los campos de concentración de Kurowice y Jaktorów. El 21 de mayo de 1943 los ocupantes declararon la ciudad de Peremislyani “Judenfrie”, libre de judíos. (E.O.DS.11, p.9)

Nací en Polonia, en Varsovia, soy polaco y a Auschwitz-Birkenau fui llevado preso por los alemanes en un transporte civil desde Varsovia el 12 de agosto de 1944. Cuando llegué a Birkenau tenía 12 años, me sacaron de casa y me metieron en un vagón junto a mujeres, hombres y niños llevados a la rampa del campo de Birkenau. Fue el primer transporte civil desde Varsovia. (E.P.S.6, p.1)

La pérdida de los familiares, como se ha ido analizando en estos epígrafes, es el mayor nexo común a todos los informantes.

Al principio, el gueto aún no estaba cerrado. Recuerdo el viaje al gueto de Cracovia. Fuimos a ver a mi padre, un camino terriblemente largo. Fuimos andando mucho. Y ésa fue la última vez que vi a mi padre. Estaba alegre y decía que todo iría bien y que estaba

sano. Mi padre era peletero, yo creo que trabajaba en talleres cosiendo o algo similar. No sé cómo murió. No lo sé. (E.P.S.7, pp.2-3)

Uno de los relatos más duros, lo cuenta el nieto de un superviviente. Su abuelo no solo pasó el miedo de la captura y el traslado a los campos, sino que recibió torturas y encarcelamiento. Un maltrato que no se llevó a cabo de forma tan extrema con el resto de nuestros informantes, por lo menos al principio. A diferencia de los demás, este superviviente fue miembro de la resistencia, por lo tanto, las torturas vienen a raíz de la búsqueda de información sobre las organizaciones de lucha contra el nazismo.

Le arrestaron en el año 1943. No lejos de aquí, en la calle Starowilsna en Cracovia. Salió de un restaurante donde trabajaba, iba calle abajo y parece ser que alguien de la organización lo traicionó, alguien sabía información de que es una persona contra el Reich. Tras ser arrestado fue llevado al interrogatorio, muy duro y con tortura. El interrogatorio no duró solo un día, fue llevado a la cárcel de Montelupo³² en la calle Pomorska en Cracovia. Todos los días era golpeado por la Gestapo, las SS le golpeaban, lo desnudaban y colgaban de los pies. Mi abuelo era trompetista, de alguna manera ellos se enteraron y las SS le saltaban en el pecho, tenía la mandíbula rota, el omóplato...Al mismo tiempo que él estaba arrestado, arrestaron a su hermano Jan que también era buscado y lo llevaron a Montelupo. (E.P.DS.5, p.1)

³² En el edificio de la calle Pomorska 2 tenía su sede la Gestapo (la Policía Secreta del Estado). Un testimonio de este trágico pasado lo constituyen las celdas de la antigua cárcel en la que la Gestapo torturaba y asesinaba a los polacos que luchaban por una Polonia libre e independiente.
<http://www.krakow.travel/es/9-krakow-la-calle-pomorska> Recuperado 25 de febrero 2023.

Figura 28

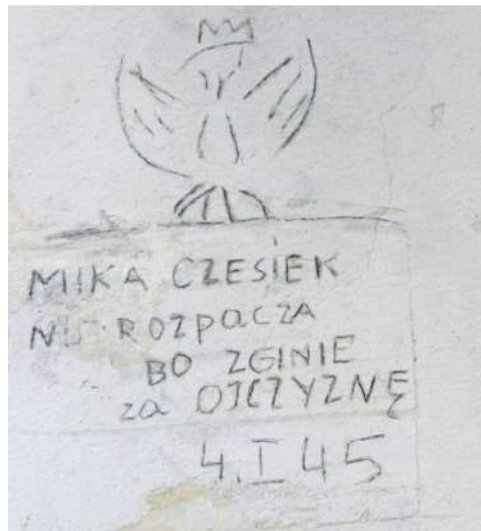
Celda del Cuartel General de la Gestapo



Nota. Fotografía de una de las celdas del cuartel.

Figura 29

Escritos Grabados en la Pared de la Celda



Nota. Durante la visita pudimos observar cientos de pintadas realizadas por los prisioneros que allí se encontraron, esta es del 4 de enero del año 1945.

El superviviente con cargo militar relata sus vivencias de las primeras horas de la invasión el 1 de septiembre de 1939. También relata las duras condiciones de su traslado y cautiverio en el campo.

Los aviones disparan contra los fugitivos y los alemanes llegan a nuestra casa. En un momento ya estamos en poder de los alemanes. No hay escape en absoluto. Los disparos continúan. (DP. S, p. 6)

A las 7 pm llega el primer transporte, todos están agotados, hay tiendas en el suelo donde acostarse, pero no hay más. Nadie parece querer una conversación después de las duras experiencias del primer día de cautiverio [...]. El frío penetrante intensifica el miedo de que no sobreviviremos aquí. (DP. S, p.9)

A diferencia del resto de supervivientes, hubo excepciones de personas que lograron escapar, que hemos categorizado dentro del grupo “a”. Dentro de nuestras entrevistas, y como historias destacables dentro de la Segunda Guerra Mundial, hemos conocido testimonios de personas que consiguieron huir. Normalmente, estos hechos se sucedían gracias a la ayuda de algunos compatriotas, amigos, vecinos y, sobre todo, gracias a la documentación falsificada.

Yo estuve en el gueto en Cracovia. Después, como mi papá tenía muchas cosas de valor, tapetes muy valiosos, antes de que entrásemos y cerrasen el gueto pudimos salir gracias a eso. Salí con mi papá de allí y me camuflé como cristina, nos fuimos a Varsovia [...]. Pasé cosas horribles, pero tuve mucha suerte, pero dios no me olvidó y me salvó a pasar de esto. Escapé todas las veces que pude, primero del gueto, luego de Plsazow [...]. Sí, sí, tomé otra identidad y así me pude salvar y cantando en las iglesias, escondida en Polonia para que no me descubrieran. No todos eran tan buenos, pero yo tuve suerte de encontrar gente con mucho corazón, además ellos no sabían que yo era judía. (E.O.S.2, pp.2-3)

Una madre (la informante se refiere a su madre) que me dio vida más de una vez decidió que hay que huir, huir del gueto, huir del gueto de Varsovia. Una misión imposible. Se ingenió, nunca sabré cómo, a abrir la tapa del desagüe del gueto, me tiró a mí una bolsa negra grande, saltó ella y las dos estamos navegando entre la “pestidumbre” con las ratas, ratones debajo del gueto de Varsovia. Un milagro, que no tengo que explayarme en ello, casi increíble [...] En algún momento vio una apertura, saltó, me jaló a mí, jaló el paquete negro que llevaba y estábamos fuera del gueto de Varsovia, donde estaban terminantemente prohibidos los judíos. Ahí nos encontrábamos con una persona que nos dio dos abrigos, uno para mí y uno para ella, porque con la ropa que teníamos del gueto no se podía caminar por las calles de Varsovia. Este señor, el señor (nombre omitido por protección de datos), que a continuación va a ser mi padre adoptivo, se va tornando. Yo lo veo perfectamente sin hablar, sin intercambiar palabra. Mi mami me saca la estrella del brazo, me pone el abrigo, ella se pone el suyo, el señor se va y nosotros nos vamos en otra dirección. Ese es el fin de nuestra estadía en el gueto de Varsovia. (E.P.S.13, p.2)

Mi madre dijo que no íbamos a ir al gueto, decidió que teníamos que escondernos y vivir como polacos. Consiguió unos papeles y alquiló el apartamento. Recuerdo que mi padre nos visitó una vez, en secreto, durante unas horas, cuando la casera no estaba en casa, y luego desapareció. Mi padre se fue al gueto, no podía esconderse con nosotros. Era muy fácil desenmascarar a un hombre, por no hablar de que ni mi madre ni yo parecíamos judías. Mi padre sí que parecía judío y se tuvo que ir al gueto de Cracovia. Mi madre tuvo una intuición, como que era una trampa [...] Vivimos en Borek durante toda la guerra, además me bautizaron allí, tuve hasta padrinos. Fui “católica polaca” y tenía una documentación falsa, la fecha era falsa, el lugar de nacimiento. Incluso iba a la escuela. Pasaba mucho

tiempo sola en casa también. Tuve suerte, yo lo recuerdo muy mal, pero luego me enteré de cómo se vivía dentro del gueto. (E.P.S.7, pp. 2-3)

Desafortunadamente, fueron casos muy reducidos, la mayoría, incluidos nuestros informantes, fueron llevados a los guetos, campos de trabajo forzado y campos de exterminio.

La bajada y las selecciones dentro de los campos, en especial en Auschwitz, se hacía según lo descrito en los capítulos previos de la presente investigación. La organización por filas separaba a los hombres de las mujeres y los niños, quienes eran seleccionados directamente para las cámaras de gas.

El momento cuando llegamos a Auschwitz, cuando el tren nos dejaba, entonces había una señora que era una judía alemana que vivía en Salónica y no hablaba español, hablaba hebreo. Entonces dijo el militar: las mujeres a una parte y los hombres a la otra y también las personas que no pueden andar los viejos, las viejas, las mujeres con pequeños tenían que coger este camino en dirección a los camiones con la Cruz Roja. Entonces muchas personas cogían el camino para subirse a los camiones, había de todo [...] Tuve suerte porque no fui a la cámara de gas. Luego, después de un año, los trenes llegaban directamente a los hornos crematorios. (E.P.S.4, pp.3-4)

En el vagón iban familias enteras, tres hermanas y dos hermanos con hermanos e hijos de mi mamá. Y cuando llegamos a Auschwitz, cuando llegó el tren, vinieron unos deportados que nos tiraban del tren, teníamos que saltar, eran vagones de animales y había gente que chillaba llamando a su padre. Los alemanes nos tiraban a los perros, que nos mordían. Un cuarto de hora después, ya no se hablaba más. (E.P.S.4, pp.7-8)

Otra de nuestras informantes confirma de qué forma se hacían también esas selecciones: Seleccionaban cada diez personas, hacían filas largas y cada diez, los mataban. No, no los gasearon por la edad, tenían edad para trabajar. Lo que la Alemania hizo fue tener el trabajo gratuito, ¿no? los esclavizó. Las matanzas, según mi mamá, ponían filas largas y cada 10 personas las mataban y los demás los que pasaban de cierta edad o no llegaban, los gaseaban. (E.O.DS.12, p.7)

Figura 30

Fotografía de la Llegada de los Transportes a Auschwitz-Birkenau



Nota. Fotografía expuesta en el campo de concentración de Auschwitz realizada por la investigadora en el año 2016. Se puede apreciar lo que relatan algunos testimonios sobre la división en las filas. Por una lado mujeres y niños y por otro, los hombres.

Figura 31

Vagón de Tren Expuesto en Auschwitz-Birkenau



Nota. Fotografía realizada en 2019, de uno de los vagones restaurados en Birkenau.

4.3 ¿Qué Hacíamos Allí? La Descripción del Horror

Las condiciones de vida eran diferentes según el lugar de procedencia, el tipo de gueto o campo de concentración. En este núcleo de análisis veremos cómo los informantes detallan las condiciones de vida que padecieron y la ocupación que tuvieron en cuanto a trabajo, posición o jerarquía.

A mis padres los veía todos los días, aunque pasado el tiempo me mudé con niñas de mi edad a un hogar de niñas. Todos los que cumplían 14 años estaban obligados a trabajar, entonces yo tenía que trabajar con los demás niños, con chicos y chicas y trabajamos en una jardinería. No fue un trabajo muy duro, teníamos la gran ventaja de que estábamos al

aire libre. En el hogar de niños teníamos cuidadoras que nos estaban educando y también nos daban clases de todo lo posible. La verdad es que hemos tenido la suerte de sobrevivir y nos ha ayudado de tal forma que hemos podido encontrar nuestro sitio en la vida. (E.P.S.1, p.3)

Figura 32

Jardín de Niños en Terezín



Nota. Fotografía del museo Yad Vashem.

Figura 33

Jardín de Niños en la Actualidad



Nota. Jardín donde ubicaron a los niños dentro de Terezín, fotografías del año 2022.

Las condiciones higiénicas y sanitarias de los guetos eran insostenibles. En las entrevistas se ha encontrado información relativa a estas situaciones, las cuales empeoraban según el lugar donde te envasen. Los mismos supervivientes recalcan la diferencia entre Terezín y Auschwitz.

Había muchísima gente, mucha gente en un sitio pequeño [...] En una ciudad donde antes de la guerra vivían entre 6 y 7 mil habitantes, incluido el ejército, porque fue una ciudad cuartel, en otoño del año 1942 tenían que vivir cerca de 60.000 personas. Eso significaba que había muy poco sitio para las personas, alguien contó que para una persona había 1,6 m². Pues también faltaba agua, había muchas enfermedades porque no funcionaba el alcantarillado, había otras penurias allí [...] En estas condiciones, como ya he dicho, se

expandieron rápidamente las enfermedades infecciosas como la escarlatina, hepatitis, etc. Aunque Terezín desde luego no era ningún paraíso todos tenían miedo de ser enviados fuera de Terezín. Nos enteramos muy rápido de que Terezín no era la estación final [...] (E.P.S.1, p.4)

Figura 34

Mapa de Terezín en la actualidad



Nota. Mapa adquirido en la visita en 2022 al campo de concentración.

Figura 35

Hacinamiento en los Barracones



Nota. Fotografía hecha en la visita al museo de Terezín por la investigadora en 2022, donde se puede ver la cantidad de personas que dormían por cada litera.

Aparte de las condiciones infrahumanas, los maltratos y los golpes eran comunes en los campos. Los castigos eran constantes y en la mayoría de los casos sin motivo aparente, simplemente por el hecho de sembrar el miedo y la extrema disciplina. Garavito (2011) apunta que la agresión hacia los prisioneros era una muestra más de esa deshumanización, que llevó su máximo esplendor en los campos de concentración, incluso llegando a categorizar con el nombre de “musulmán” a aquellos judíos que “perdían esa humanidad” debido a los maltratos recibidos. De Forges (2006) habla de esa violencia como el leitmotiv del régimen nazi.

Los informantes recuerdan estos maltratos:

También sobreviví en el mismo campo de concentración. Estábamos construyendo barracas y yo era como una alfombra, era una simple etiqueta más allí. Y tuvimos que cargar escaleras arriba. Yo era el último porque era el más bajo. Dos hombres de las SS me sacaron, dos alemanes, me pusieron en los agujeros de madera y me dieron quince latigazos por detrás. Me azotaron quince veces y después de esto no pude apoyarme en mi espalda durante dos meses. (E.O.S.3, p.3)

La vida en Auschwitz fue ... Dos veces al día tuvimos que estar varias horas de pie, todas las que vivíamos en una barraca teníamos que salir a un espacio que estaba delante y en cinco filas estar de pie quietas varias horas hasta que vinieron los de las SS y nos contaban, había muchos golpes y castigos. (E.P.S.1, p.7)

Figura 36

Dibujo de la formación y los castigos en Auschwitz



Nota. Dibujo de Jan Jomski, pintor superviviente de Auschwitz. Archivo MEA-B, p.99.

Figura 37

Calabozos de Terezín



Nota. Calabozos Terezín en la actualidad, fotografía realizada por la investigadora en 2022.

Figura 38

Formación en Terezín



Nota. Formación que se hacía por la mañana y por la tarde en Terezín, fotografía del museo en la visita realizada en 2022.

Para este último informante, las condiciones de supervivencia fueron extremas durante toda la existencia en el campo, y no mejoraron en absoluto. Pasó a pertenecer tras su traslado a Mauthausen al grupo de trabajo de la cantera, que tenía que subir y bajar varias veces al día por los 186 escalones de la llamada escalera de la muerte.

Figura 39

La escalera de la muerte



Nota. Fotografía del museo de Mauthausen.

Figura 40

Fotografía Escalera de la Muerte en la Actualidad



Nota. Fotografía durante la visita al campo de Mauthausen en 2022.

Estuve en tres campos de concentración, fue muy duro, estuve en las selecciones de Auschwitz y luego me llevaron a Mauthausen. Había prisioneros de todo el mundo, olvidamos quiénes éramos, dónde habíamos nacido, éramos hombres en pijama que íbamos a trabajar. Recogíamos piedras, subíamos 186 escalones, yo era joven y fuerte, los viejos lo pasaban mal. (E.O.S.3, p.6)

Las actividades más comunes que realizaban los prisioneros de los campos y las rutinas que se llevaban a cabo con los recién llegados, están muy presentes en el recuerdo de nuestra informante 4.

Por la mañana vinieron a las 8, nos hicieron el tatuaje y después nos llevaron al baño, nos cortaron el pelo y otra vez vino este SS y le dijo a la Kapo: “estas dos tengan cuidado,

cuando sea la hora de trabajar que vengan conmigo, yo me ocuparé de ellas”. Entonces estuvimos 15 días en la barraca, porque los alemanes tenían mucho miedo, porque en Grecia había mucha malaria y así, porque querían ver quién estaba enferma (cuarentena). Después de 15 días ya podíamos ir a trabajar. Cuando nos sacaban a trabajar nos sacaban con palos, pegándonos, no quería nadie salir. (E.P.S.4, p. 4)

En relación con esa violencia ejercida encontramos cómo en los campos estudiados y especialmente en Auschwitz, la violencia directa fue ejercida por ciertos grupos de víctimas (Izcarra, 2016). El autor lo define como un circuito de corrupción donde la situación de supervivencia hizo que algunas de las víctimas se convirtiesen en los verdugos más crueles dentro de los campos. El acceso a un puesto privilegiado que suponía una distinción en la ya mencionada jerarquía de presos, facilitaba la obtención de recursos básicos para vivir. El superviviente Levi (2012) corrobora estas palabras, señalando cómo de esta forma, la solidaridad grupal se deconstruía, los individuos quedaban aislados, con la única intención de seguir un mecanismo continuo de lucha por la vida.

Otra de las actuaciones que se llevaron a cabo en los campos y con especial empeño en Auschwitz, fue el registro fotográfico de los prisioneros. El cartel explicativo mostrado en el museo del campo de exterminio señala que, hasta la primavera de 1943, casi todos los prisioneros eran fotografiados para su identificación. Posterior a esa fecha, solo se identificaron a los prisioneros alemanes y ocasionalmente a alguno de otra nacionalidad. Los judíos traídos en los transportes masivos no fueron fotografiados.

Figura 41

Fotografía de Registro de Prisioneros



Nota. Cartel informativo museo de Auschwitz fotografiado en el año 2019.

En algunas fotografías encontradas se expone datos como la profesión. En el caso de la siguiente imagen, pudimos encontrar a un músico de profesión.

Figura 42

Fotografía Identificación Prisionero de Auschwitz

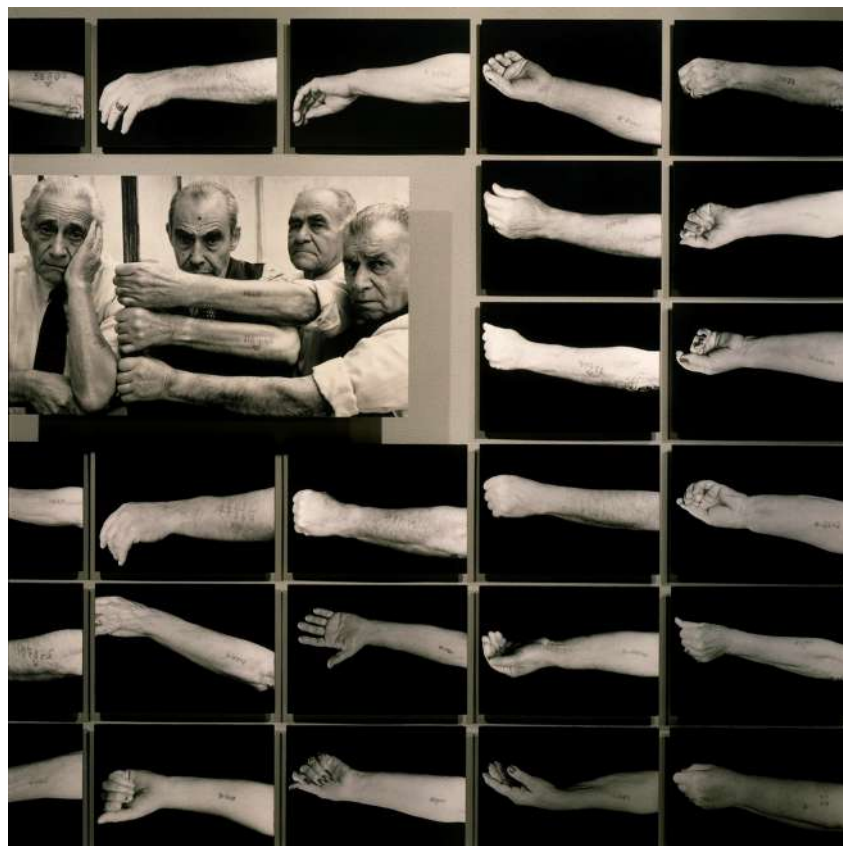


Nota. Fotografía expuesta en una de las paredes de Auschwitz.

Referente a la mención que hace la informante 4 sobre el tatuaje, podemos determinar cómo era un proceso que formaba parte de las actuaciones para deshumanizar a las víctimas. Forster (2013) asocia esta relación, analizando cómo los prisioneros dejaban de ser un nombre para ser un registro, un número que debían aprender de memoria y ser capaces de decirlo en alemán en las llamadas de recuento dentro del campo. Martos (2015) sostiene en su investigación que “La primera irrupción en el cuerpo en este sentido se hacía mediante el tatuaje, que se convertía en un insulto permanente a la integridad corporal” (p.77). Una simbología que marcaría el resto de su vida.

Figura 43

Fotografías de los Tatuajes en los Brazos de los Supervivientes



Nota. Portion of photo mural depicting Jewish Auschwitz survivors from Salonika showing their tattooed arms on the third floor of the permanent exhibition at the U.S. Holocaust Memorial

Museum. Nr.2458. La fotografía central fue hecha en 1991 por el fotógrafo Frederic Brenner en Salónica, Grecia. De izquierda a derecha encontramos a los supervivientes: Sam Porfeta, Mois Amir, Avraam Robisa, and Barouh Sevy. *The Holocaust Museum in Washington - Weinberg, Jeshajahu and Elieli, Rina - Rizzoli - p. 122.*

Figura 44

El Brazo de uno de Nuestro Supervivientes



Nota. Fotografía facilitada por el Informante 5. En el brazo se puede apreciar el tatuaje que le hicieron en Auschwitz a su abuelo.

Dentro de esa violencia ejercida en los campos, encontramos el trabajo extremo que debían realizar algunos prisioneros:

Trabajaron en fábricas. Ella trabajaba en una fábrica de municiones. En alguna ocasión y trabajó en un trabajo ridículo que nadie tiene, moviendo el curso de un río no se entienden. En invierno, descalzos, bueno, no entiendo cómo sobrevivió sin neumonía. Tenían unos zuecos y tenía que cargar árboles sin comida y sin nada, no sé cómo tenían fuerza para hacerlo. En una de sus pinturas están los árboles inmensos, bueno y luego trabajó en la fábrica de municiones. Y él, he oído diferentes versiones, que estaba trabajando en un campo minado, pero hace poco dijo no, no, ya ves, que es esos campos estaban llenos de fábricas, trabajó en una de ellas, pero no recuerdo cual. (E.O.DS.12, p.5)

Figura 45

Los Zuecos



Nota. Zuecos a los que hace mención la informante 12. Fotografía realizada en el museo estatal de Auschwitz Birkenau, año 2019.

Nosotros éramos tratados como esclavos, no como gente [...] Los alemanes planearon que los presos tienen derecho a vivir 3 meses, tienen que trabajar muy duro y en esas condiciones, según los planes de las SS, no se debería vivir más de tres meses. Y este Auschwitz donde estamos ahora, en estos edificios el funcionamiento del campo empezó en junio de 1940, en este caso la exterminación de los judíos no fue aquí masiva sino allí en Birkenau, desde el 42, porque aún no estaba construido. (E.P.S.6, p.3)

La incertidumbre e inseguridad de los jóvenes se muestra en la entrevista de la superviviente 6, quien recalca cómo al ser separado de su madre en esas filas que se explicaban en los puntos anteriores, no sabía qué iba a ser de ambos.

Como un muchacho de 12 años fui dirigido a Birkenau al campo de hombres donde estuve junto a chicos parecidos a mí, muchachos jóvenes polacos de Varsovia que tenían una edad entre 10 a 14 años. Éramos unos 150 chicos, nos alojaron en unos barracones del sector A para la cuarentena, entonces hechos de madera compartidos y reservados. Ahí estuvimos en el sector A, o sea cuarentena bloque 1 y a los dos o tres meses en el bloque número 13. En ese momento, por supuesto, no tuvimos ningún contacto con nuestras madres que fueron separadas de nosotros y llevadas al campo de mujeres Birkenau. No había ninguna posibilidad de contacto, así que no sabíamos si nuestras madres estaban en el campo, si fueron llevadas presas a otra parte o si vivían. (E.P.S.6, p.1)

Por eso nosotros observábamos el crematorio a unos cientos de metros de nosotros, que estaba funcionando todo el tiempo, así es como lo recuerdo, hasta mitad de octubre, por la mañana y noche salía humo de las chimeneas y se quemaba gente. Podríamos decir que lo más horrible fueron los judíos traídos de Hungría y también los gitanos que fueron enviados por los alemanes a ser asesinados. Nosotros estábamos alojados en literas de tres pisos, 6 o

7 chicos por piso, no teníamos... nos quitaron todo, todo lo que llevamos al campo. Nos quedó solo lo que llevábamos puesto. En teoría en nuestro sector A se encontraban los baños y los urinarios, pero los urinarios solo se podían usar en grupo 2 o 3 veces al día, no más. Porque los presos no tenían derecho a ir solos por el campo. Todo tenía que ser bajo las órdenes y organizado y dirigido por los Kapos que eran elegidos como ayudantes por las SS. (E.P.S.6, pp.1-2)

La siguiente imagen acompaña al relato de la informante 4 quien explica cómo era la situación que se vivía en los barracones y cómo dormían.

Figura 46

Barracones de Mujeres de Birkenau



Nota. National Archives and Records Administration, College Park, MD. Holocaust Museum United States.

En la barraca había debajo la tierra, dormían seis personas en unas cubiertas de tres, seis por la misma parte. Era muy pequeño. Las que estaban abajo, cada mañana teníamos que ver, comprobar, que no estaban muertas, había ratones que se comían a las personas. Cada mañana teníamos que sacar a los muertos y ponerlos afuera en la puerta. La gente no duraba más de seis meses en esas condiciones. Pero también había gente que tenían contactos y vivían mejor. (E.P.S.4, pp. 4-5)

Esos contactos de los que habla esta informante, también los observa el informante 6.

Cada SS tenía un bloque, lo llamábamos “Bloque del Furher” y tenía 4 o 5 ayudantes, por supuesto mayores que nosotros, porque ninguno de nosotros realizó esa función de kapo en el terreno del campo. (E.P.S.6, p.2)

El kapo era un preso, pero era un sádico, no podía ser una persona normal, debía ser... un criminal hablando rápido. Entonces si éramos castigados de manera que el kapo quisiera, estas personas (los cuidadores) estaban preparados para decir que no estaba permitido maltratar a los niños y en uno de los casos de nuestro bloque uno de los sádicos kapos fue apaleado tres días. Esas eran las condiciones del campo. (E.P.S.6, p.4)

La humillación por parte de los altos cargos a los diferentes prisioneros se llevaba a cabo mediante distintas acciones.

Por la madrugada nos llevaron al baño, nos cortaron los pelos de todas las partes y nos dieron una ducha. No sé cuántas SS mujeres había, para ellas era una distracción y nos ponían agua muy fría y chillábamos, luego agua hirviendo, para ellas era un espectáculo. Perdimos la humanidad y la dignidad, no nos lo creíamos. Desde ese momento entendí que no era para trabajar, los alemanes hicieron una fábrica para matar. Porque de 5.000 personas que estábamos en el tren pues necesitaban de la mano de obra jovencita y de los hombres

también, tenían siempre una mano de obra femenina que se morían en 3 o 4 meses, que se morían por la falta de comida, el frío, el trabajo; no sobrevivían mucho (E.P.S.4, pp. 8-9). Sí ella sí, ella sí porque la primera pintura es la despedida de su madre en el tren y esa pintura es desgarradora. Después, cuando llegaron al campo, llegaron a las dos de la mañana, y les recibió el médico, este Mengele famoso, les raparon les pasaron por una regadera antiséptica, las raparon completamente, entonces ella pintó la vergüenza de estar completamente desnudas. (E.O.DS.12, p.7)

Y después vinieron alemanas con un punzón, yo tengo un número, yo no tenía nombre, solo tenía un número. Si gritabas mucho, te hacían los números más grandes [la informante nos muestra su número]. (E.P.S.4, p.8)

En algunos testimonios se muestra cómo dependiendo de la jerarquía que se tuviera en el campo, las condiciones de vida eran distintas. A lo largo de este trabajo, se ha descrito cómo era esa diferenciación entre los prisioneros, además autores como Hazikaron (1997) detallan cómo por ejemplo los judíos estaban normalmente en el escalón más bajo de la jerarquía de la población de los prisioneros. Para el autor Sofsky (2016), los mecanismos de poder absoluto se intensificaron durante el Holocausto mediante la perspectiva racista, geográfica, política y social, con la categorización de humano e infrahumano. Estos criterios combinados, construían una escala social donde las jerarquías diferenciaban las clases de prisioneros, siendo esta la causa más considerable entre la supervivencia y la muerte.

“A través de ese sistema se establecía un método de distribución de mercancías, privilegios y prestigios. Método que en el contexto de absoluta carencia de los campos consistía más bien en una distribución de la miseria y de la exposición a la muerte” (Sofsky, 2016, p. 118).

En Bergen Belsen nos separaron de los judíos griegos y nos alojaron en cuatro barracones, en la parte neutral del campo, donde nuestro grupo sobrevivió en condiciones menos crueles que la de los otros deportados. Sin embargo, si nuestro grupo fue aislando del resto del campo, era para evitar en caso de liberación los testimonios de la barbarie contra los prisioneros judíos, polacos o rusos internados en el campo. Por ser español yo no alcancé la fase última de exterminación [...]. Mis condiciones de vida fueron menos crueles que las de los otros prisioneros, nos trataban mejor. El resto de los prisioneros soportaba el mayor sufrimiento que se puede infligir al ser humano, eso explica mi sentimientos de humildad y respeto a los que no tenían como yo, la nacionalidad española para protegerlos, no fuimos obligados al trabajo forzado, no llevábamos el traje de deportados y no nos tatuaron un numero sobre el brazo. Tenía nueve años y los recuerdos que conservo son los de un niño que no tiene conciencia de su estatus privilegiado y de la amenaza que pesa sobre él. Yo sospechaba la hostilidad del ambiente, pero no la veía dirigida contra mí. Todo me parecía incomprensible e inexplicable: las llamadas de las seis de la mañana que se perpetuaban en el frio, las barracas superpobladas donde dormía con mi padre, la ausencia total de higiene, las enfermedades como el tifus [...]. (E.P.S.8, pp.4-5)

En Auschwitz se daban estas situaciones también, historias que en comparación con el trato que otros prisioneros recibían no tiene compresión alguna.

Hay una deportación en septiembre del 43 de 5.000 judíos, familias completas, niños, jóvenes, adultos, los deportan a Auschwitz y llegando a Auschwitz, lo extraño del asunto, es que no los raparan, pero sí los tatuaban, los dejaban con su ropa original, o sea y los metían al campo B2B que era como una sección del campo y los dejaban vivir en familia. No mataban a los niños porque llegando a Auschwitz los metían a todos en este campo

familiar, el campo familiar B2B y vivían las mamás con sus niños y en las barracas de enfrente vivían los padres. (E.O.NS.9, pp.2-3)

Varios de los testigos recuerdan la comida y la bebida que les proporcionaban. Todos coinciden en que era insuficiente y de un color, sabor y olor muy desagradable.

Villanueva (2005) habla de esa escasez de la comida, además da a entender cómo proporcionar este tipo de “alimentos”, en deplorables condiciones tanto higiénicas y alimentarias, era otra forma de humillación a los prisioneros, algo degradante para ellos.

Las únicas comidas que nos daban eran como un líquido negro, llamado café, pan y a lo mejor margarina en la mañana. Un tazón de algo líquido con algo que llamaban legumbres en la tarde. El hambre no nos dejaba, los padres que tenían algunos cigarrillos los cambiaban por sopa para dársela a sus hijos. (E.P.S.8, p.5)

Entonces ellos tenían una cantina aparte y allí me daban un poco de pan, había algo de comida. Robaba patatas. No teníamos nada que comer, líquidos raros sin sabor [información omitida]. Mi sobrina murió en el hospital, por enfermedades intestinales. No la volví a ver más. Tenía que pensar en el día a día, mañana era otro día. No podías pensar en el mañana. (E.P.S.4, p.4)

Por la mañana recibíamos medio litro de té, eso no era té comprendes, era algo de unas hierbas mezcladas la verdad. Luego al mediodía, cuando regresaban los presos adultos de trabajar, recibíamos 20 decagramos de pan y medio litro de sopa. Esta sopa era agua en la que flotaban unos trocitos de nabo o dos hojas de col, nada de grasa y el almuerzo extraordinariamente tacaño, y la posibilidad de recibir algo más de comida, un poco más de pan... esa posibilidad no la había. (E.P.S.6, p.3)

Luego les dieron estos uniformes de rayas y esos zuecos y de ahí los trasladaron a cada uno a sus equipos de trabajos. Se hablaba mucho de cómo las levantaban a las dos de la mañana y que había un cuarto con millones de “doble uses” y que les daban una cosa negra que decían que era café, pero no saben bien qué era y les daban un pan cada domingo, un pedazo de pan con un trozo de mantequilla cada domingo y el resto dice que comida de la tierra que chupaban de la tierra, los minerales. (E.O.DS.12, p. 7-8)

Una vez al día nos daban comida, que era una sopa. Y una vez al día, un trozo de pan con margarina o un trozo de mermelada de remolacha, pero a lo largo de todo el día la gente tenía que trabajar. (E.P.S.1, pp.7-8)

5 de la mañana, por fin el día 7 recibimos desayuno. Consistía en un trozo de pan. Eso es todo. El agua es el complemento de ese alimento. No se permitía fumar. (DP. S, p.11)

Las condiciones descritas han sido imprescindibles para comprender de qué manera algunos prisioneros pudieron sobrevivir. Si como relata la mayoría, la media de supervivencia dentro de algunos campos, y en especial dentro de Auschwitz, era de unos tres meses, ¿cómo nuestros informantes lograron sobrevivir? Hay diversos factores que ya hemos podido adelantar. En el caso de los informantes 2,7 y 13 su supervivencia fue gracias a conseguir huir de los guetos y campos. En el caso del bisabuelo del informante 10 fue gracias a no ser judío y pertenecer al cuerpo militar. Pero ¿qué ocurría con los restantes? Entramos por tanto en el análisis principal de la investigación, haciendo referencia a la bifurcación mostrada en la metodología, en cuanto a la condición de músico y no músico.

Para servirnos de guía, aparte de todas las tablas realizadas con anterioridad, se han sintetizado varias consideraciones de los informantes, para analizar de mejor forma sus testimonios. En la simbología que aparece en algunos supervivientes, se especifican dos cosas: Por

un lado, su supervivencia fue debida a huir de los guetos, y por otro, algunos informantes son descendientes de los supervivientes. En ese caso, lo que se ha especificado es la edad de los supervivientes y no de los entrevistados/as.

Tabla 16

Información acerca de los Informantes Supervivientes y no Supervivientes en el Campo de Concentración y Exterminio

INFORMANTE	EDAD CAPTURA	JUDÍO SÍ/NO	MÚSICO SÍ/NO	SALVACIÓN
1 MUJER	13	SI	SI	Música/error
2 MUJER	14*	SI	SI	Música/huida*
3 HOMBRE	14	SI	SI	Música
4 MUJER	17	SI	NO	Supervivencia
5 HOMBRE	30	NO	SI	Música
6 HOMBRE	12	NO	NO	Supervivencia/condición dentro del campo
7 MUJER	4*	SI	NO	Huida*
8 HOMBRE	9	SI	NO	Condición jerárquica
9 HOMBRE	25 (edad del sujeto de estudio, no del entrevistado)	SI	NO/SI	No hay supervivencia
10 HOMBRE	42 (edad del sujeto de estudio, no del entrevistado)	NO	SI	Música, condición jerárquica
11 HOMBRE	21	SI	SI	Música/ huida*
12 MUJER Y HOMBRE	18 ella 22 él (edad de los sujetos, no de la entrevistada)	SI	NO	Supervivencia
13 MUJER	4 años	SI	NO	Huida

Nota. Elaboración propia.

4.4 La Supervivencia de los No Músicos

Dentro de las entrevistas analizadas hemos descubierto el porqué de la supervivencia de nuestros informantes, es decir, cómo lograron sobrevivir y de qué forma lo consiguieron. Resulta significativo el nexo común de todos los entrevistados, son los únicos supervivientes de su familia,

o como mucho, tan solo un miembro o dos de ella se salvaron. Nuestros informantes perdieron a sus familiares más cercanos. Ninguno pudo finalizar la guerra con ambos progenitores y en la mayoría de los casos perdieron madre, padre y hermanos.

Otro dato significativo por el que algunas personas consiguieron salvar sus vidas fue gracias a la intervención de una persona, por un error de registro o, como veremos en el epígrafe 4.5 y en el 6.4, gracias a la música.

Para ir al campo (la informante se refiere la distancia de Auschwitz I a Birkenau) había que ir andando dos kilómetros, por eso había mucha gente que no podía andar y decidían ir en los camiones. Mi madre decía: vamos en los camiones, así no tenemos que caminar.

Estábamos andando y no sé lo que pasó. Subieron las dos al camión, pasó una especie de milagro. Pasó que mi sobrina que era más mayor que yo y hablaba alemán, estaba en la escuela alemana y estaba chillando mi nombre, vino con un SS, que parecía que tenía dos metros de alto y le dijo: estoy buscando a mi sobrina tiene 17 años, ¿dónde está? Cuando yo iba a subir al camión, mi sobrina dice: es esa es esa, el alemán me tiró del camión y nunca más vi a mi mamá. La gente que se subía en ese camión iba directamente a la cámara de gas. Es así como entré al campo. (E.P.S.4, p.8)

A la realización de esta pregunta ¿Este hombre, este nazi, te salvó la vida?, la informante responde:

Sí, sí, me salvó la vida. No sé qué pasaba, y me preguntó el nombre, le digo, yo me llamo [información omitida por protección de datos]. Entonces, por la mañana, vino un Kapo y le dijo: estas dos, tenga cuidado. (E.P.S.4, p.8)

La superviviente afirma que, gracias a este alemán, y a estar realizando trabajos en el interior del campo, evitó las temperaturas extremas de Polonia, sobre todo en invierno, y debido a esa situación pudo sobrevivir.

Este alemán me encontró con mi sobrina y me metió a trabajar en el hospital. Había polacos rusos, de derecho común, me querían mucho. El trabajo mío era sacar los excrementos de los enfermos. No me importaba porque el frío de los que trabajaban afuera no vivían mucho tiempo. Yo tenía mucho frío, pero no era el frío que se tenía fuera del campo. Ahí estuve trabajando durante un año y luego tuve el tifus, me metieron en un bloque que era solo para el tifus, oías por la noche que la gente que tenía 40 grados o más, y chillaban mamá sácame de aquí, personas delirando. Yo también tuve el tifus, pero milagrosamente no me llevaron a la cámara de gas. Había tanta gente enferma que siempre venían con los camiones y se los llevaban a los enfermos, así es que pasé este momento y sobreviví. Después, cuando este médico se fue, este alemán que os digo me dice, mira tú te vas a ir a trabajar, no se lo podía decir a nadie, había una señora mejicana que cogía a las personas que podían trabajar y me está llevando para trabajar y le digo, mira señora llevo un año que estoy aquí, no me pongáis a trabajar aquí, yo tengo un hermano que trabaja en la fábrica, una fábrica para hacer bombas, llévame allí. Y ella dijo, ah sí, te voy a llevar a ese bloque. Así fue como me encontré con mi hermano. Hasta el último momento estuvimos juntos antes de las marchas de la muerte. (E.P.S.4, pp. 9-10)

El informante 6, fue enviado a Auschwitz, concretamente al campo de Birkenau. Tenía 12 años. Fue trasladado en condición de prisionero político polaco. De hecho, cuando pudimos entrevistarle, en su identificación encontramos la marca del triángulo rojo y la letra “P” junto el

número que tiene de prisionero. El triángulo se añadía como registro de los prisioneros políticos, simbología explicada en la tabla 14 de la presente investigación.

Figura 47

Identificación Informante 6



Nota. Fotografía realizada al superviviente durante la entrevista realizada en el propio campo de Auschwitz en 2019. Nombre ocultado por protección de datos.

Nuestro informante estuvo alistado, pese a su juventud, a los grupos de resistencia del Levantamiento de Varsovia, en agosto de 1944. Vivió en el campo de hombres, en el bloque de cuarentena como primer lugar y luego en el bloque 13, un barracón destinado para más de 150 niños. Una de las situaciones más dramáticas que recuerda nuestro informante es la separación de su madre y observar diariamente las chimeneas de los hornos crematorios:

En ese momento, por supuesto, no tuvimos ningún contacto con nuestras madres, que fueron separadas de nosotros y llevadas al campo de mujeres Birkenau. No había ninguna posibilidad de contacto, así que no sabíamos si nuestras madres estaban en el campo, si fueron llevadas presas a otra parte, o si vivían... Por eso nosotros observábamos el crematorio a unos cientos de metros de nosotros, que estaba funcionando todo el tiempo, así es como lo recuerdo, hasta mitad de octubre, el superviviente fue llevado a Auschwitz el 12 de agosto del año 1944, por la mañana y noche, salía humo de las chimeneas y se quemaba gente. (E.P.S.6, p.1)

También recalca sus condiciones de vida dentro del campo. Claramente podemos ver la diferencia con los “presos ordinarios”.

En ese tiempo no trabajábamos, no éramos llevados a trabajar. Cuando los prisioneros adultos eran llevados a trabajar, nosotros debíamos quedarnos al lado del barracón y sentarnos todo el día hasta la vuelta de los presos adultos a sus barracones. Nos quedábamos en ese lugar sin importar el clima, lluvia, no lluvia, mucho calor, al principio era agosto... Nos teníamos que sentar en ese lugar y no estaba permitido moverse de ahí. Tal como recuerdo ni íbamos a trabajar, excepto el grupo de los mayores y más fuertes que, no todos los días, pero muchas veces, eran utilizados en los coches de caballos... Caballos no había. Tenían que transportar diferentes cargas dentro del campo y llevarlas donde fuese necesario. (E.P.S.6, p.2)

De los momentos más increíbles dentro de este testimonio y de la vida del informante es el reencuentro con su madre. Momento que ha sido clave, ya que el superviviente estuvo y conoció detalles de la orquesta de mujeres de Birkenau, analizada en los próximos epígrafes.

[...] nos dirigieron al campo de mujeres donde estaban nuestras madres. Cuando íbamos por la puerta del campo de mujeres, nosotros éramos unos 20. Llegamos a los barracones donde estaban nuestras madres, por suerte nadie fue llevado a trabajar ese día, más o menos después de tres meses en el campo de Birkenau vi a mi madre, pude cogerla en brazos, pellizcarla hasta convencernos de que estábamos vivos los dos. Esto fue..., fue dramático, pero un día muy feliz, que después de tres meses... yo todavía era un niño, tenía 12 años y ver a mi madre de cerca, fue un momento maravilloso. (E.P.S.6, p.2)

En los siguientes recuerdos, según la información aportada, los prisioneros no judíos en su mayoría gozaban de unas mejores condiciones de vida. El informante detalla lo siguiente:

Podemos decir que los polacos presos más viejos que estaban presos antes que nosotros en Auschwitz y realizaron los trabajos, fueron contratados como presos, por supuesto, pero eran electricistas, carpinteros, arreglaban las instalaciones del campo, cocineros, presos encargados de nosotros como niños con sus posibilidades de cuidarnos. Venían de vez en cuando a vernos y nos preguntaban si nadie nos ha robado, si el Kapo bebe, o si no nos hacían algún tipo de sufrimiento o maltrato físico. El Kapo era un preso, pero era un sádico, no podía ser una persona normal, debía ser... un criminal hablando rápido. Entonces si éramos castigados de la manera que el Kapo quisiera, estas personas, los cuidadores, estaban preparados para decir que no estaba permitido maltratar a los niños. En uno de los casos de nuestro bloque, uno de los sádicos Kapos fue apaleado tres días por maltratarnos. Esas eran las condiciones del campo [...] Sí, los presos adultos nos cuidaban un poco y nos ayudaban..., a veces algún cocinero robaba y nos traía sopa, sopa de verdad, y a veces nos la traían al barracón y podíamos de vez en cuando comer algo mejor. (E.P.S.6, pp.3-4)

Debido a esas “mejores condiciones”, entendiendo la dureza de las experiencias vividas, con tan solo 12 años, el mismo informante afirma que se salvó gracias a ello, su padre fue asesinado y él sobrevivió junto con su madre. Habla de su liberación del campo relatando:

Quiero decir que el 12 de enero de 1945, junto a mi madre y un grupo de 50 mujeres y 50 niños en mi edad y otros jóvenes, fuimos llevados a Berlín, donde hasta la liberación yo trabajé limpiando escombros de la ciudad. (E.P.S.6, p.5)

La informante 7 no estuvo en ningún campo de concentración. Estuvo en el gueto de Cracovia, pero gracias a su madre, consiguió huir y sobrevivir a la guerra. Su aporte testimonial, del cual hemos hablado en epígrafes anteriores, ha sido esencial para hablar de las condiciones de vida en el gueto, la persecución a los judíos y la labor educativa que realizar y que nosotros pretendemos compartir con la realización de este trabajo.

Fui a la escuela también, hay muchas cosas que no sé cómo hizo mi madre para lograrlas. Cuando liberaron, cuando acabó la guerra, regresamos a Cracovia, pero no teníamos nada, nuestro apartamento había sido ocupado. Mi madre se casó con un superviviente judío y yo empecé a ir al colegio judío. No sabía nada, yo había sido “niña polaca católica”. (E.P.S.7, p.3)

Cuando pudimos entrevistar al siguiente informante, recogimos datos realmente sensibles para la investigación. Este hombre se salvó gracias a la intervención de un diplomático español, Sebastián de Romero Radigales, el cual, arriesgando su propia vida, le otorgó pasaportes españoles a más de 500 judíos procedentes de Grecia, para ser liberados de los campos de concentración y exterminio. Pudimos entrevistar a la nieta de este diplomático, aunque no ha sido incluida en la presente investigación y al superviviente, que, a pesar de haber sobrevivido, pasó una temporada

en el campo de Bergen-Belsen hasta su liberación. Allí recalca que sobrevivió gracias a las mejores condiciones por su jerarquía dentro del campo.

Algunos diplomáticos actuaron por iniciativa personal y con determinación para salvar a los judíos de nacionalidad española de las persecuciones nazis. Estos diplomáticos de un valor excepcional, testigos directos de la tragedia judía en Europa, decidieron no permanecer pasivos ante la crueldad nazi. Uno de estos diplomáticos era Sebastián de Romero Radigales, nombrado cónsul general de España en Atenas en abril de 1943. Él fue un personaje clave para la liberación en febrero de 1944 de nuestro grupo de 367 judíos españoles deportados de Salónica a Bergen-Belsen en agosto del 43. Un cierto número de diplomáticos que han sido distinguidos con el título de Justo entre las Naciones por Yad Vasehm, autoridad para la memoria de los mártires y de los héroes del holocausto que otorga a las personas no judías que de forma desinteresada se arriesgaron para ayudar a los judíos perseguidos. Ellos fueron Ángel Sanz Briz, Eduardo Propper de Callejo, José Ruiz Santaella y su mujer Carmen Schrader y Sebastián de Romero Radigales. (E.P.S.8, p, 2)

Como consecuencia de las vacilaciones y contradicciones de la política española, los alemanes decidieron deportar temporalmente a los 367 judíos de nacionalidad española, a un campo de concentración en Alemania, Bergen-Belsen, para dar a España un periodo de reflexión adicional y tomaran la decisión de repatriar al grupo después de este tiempo si era rechazada esta repatriación, puesto que los judíos españoles, serán deportados a un campo de exterminio. (E.P.S.8, p.3)

El informante recuerda como niño de nueve años, sus meses en Bergen-Belsen, que, a diferencia del resto, habla de un “plato de comida”, lo que ningún testimonio ha referido en sus declaraciones.

También incomprensibles eran para mí la sensación de desinfección de la ropa y la ducha cada tres días, que nos obligaban a hacer una fila delante del edificio durante horas, bajo el frío difícil de soportar y luego la sensación de la ducha caliente, sin saber por qué mi padre deseaba vernos salir de allí rápidamente. Me acuerdo también de aquel día que iba con mi tazón de leche con galletas que repartían una vez por semana a los niños. Me caí repartiendo por el suelo fangoso el precioso líquido, imposible obtener otra porción [...]

Finalmente, Radigales convence a sus autoridades y España acepta repatriar al grupo de 367 judíos españoles a Barcelona y los alemanes nos liberan en dos grupos. Mi familia está en el segundo grupo que sale de Bergen-Belsen el 5 de julio de 1944, durante la guerra, y lo alemanes nos trasladan en tren a España. Nuestro grupo vivió en Barcelona hasta el 14 de julio de 1944. (E.P.S.8, p.5)

La informante 12 nos habla de la vida de sus padres, ambos supervivientes del Holocausto. Su padre fue enviado a Auschwitz y su madre a Mauthausen. Ambos sobreviven y viven en la actualidad, pero debido a su avanzada edad, 100 y 96 años, la información fue aportada por su hija, quien con la ayuda de sus padres corroboró toda la información adjuntada en la presente investigación.

No, ella estuvo en Auschwitz y en otro campo juntito, y luego en Bergen-Belsen fue liberada. Y él estuvo en trabajos forzados en Mauthausen, en Austria. (E.O.DS.12, p.2)

La excepción de la supervivencia la encontramos en estos dos informantes, ya que vivieron en condiciones extremas, eran judíos y no contaron con ningún privilegio dentro del campo. Incluso en las declaraciones de la hija se afirma que no entiende cómo pudieron salir con vida de aquellos lugares. Consideramos que fue debido a la breve duración de su aprisionamiento en los campos.

Mi madre estuvo 9 meses, estuvo al final, los húngaros fueron los últimos. Cuando los húngaros entregaron a su gente, creo que marzo del 44, y Auschwitz fue liberado en el 45, ella fue liberada en Bergen- Belsen y mi papá 4 o 5 meses después en Mauthausen. (E.O.DS.12, p.5)

A la pregunta de cómo creen que sobrevivieron, la hija habla del carácter de sus padres, sobre todo de su padre. También dice que su supervivencia, como se ha podido adelantar en el epígrafe 4.5, se debió al trabajo dentro de las fábricas. De nuevo, entra en juego la jerarquía dentro del campo y la realización de los trabajos exentos del exterior, aunque su madre durante una temporada trabajó en el río.

Sí, en gas, los gasificaron en Auschwitz, no pasaron por Terezín, directamente el tren la llevó a ella a Polonia, y a Austria a él. Pero los padres de él se fueron a Auschwitz, porque vivían en una ciudad a 70 km.

Mi padre tiene una mente muy triunfalista, le duele hablar de la pérdida de sus padres, ciertos recuerdos de cuando se lo llevaron, cosas que le atormentan, él cuenta cómo salvó la vida varias veces. En sus memorias es una historia de triunfo, evita el contexto trágico en sus memorias. (E.O.DS.12, p.6)

La huida vuelve a ser un nexo común con otros informantes. La superviviente 13 habla de cómo logró sobrevivir. La heroicidad de su madre hizo que pudiera salvar la vida en la Segunda Guerra Mundial, sin tener que pasar por los campos de concentración. Su padre fue asesinado en el gueto de Varsovia, ella huyó a través de una alcantarilla que los llevó a la salida al lado cristiano de Varsovia, descrito en el epígrafe 4.4.

Mi mamá había nacido en Varsovia, terminó la escuela en Varsovia, era una mujer de pelo rubio, ojos azules...; podía pasar como no judía. Encontró amigos, conoció amigos, tenía

amigos. Les propuso ser su ama de casa, de casas de familias cristianas polacas, pero a cambio de ese trabajo, pidió esconderme. (E.P.S.13, pp.1-2)

Sobrevivió durante años escondida en unas condiciones deplorables que marcarían el resto de su vida. Vivió encerrada en un armario durante años y recuerda con claridad las palabras de su madre, para que ella mantuviese la clandestinidad:

Si tú te portas bien, si no te quejas, si no lloras, si no me llamas, si eres una buena hijita, porque te quiero, te adoro, todo esto va a terminar rápido y vamos a salir al parque y vamos a jugar y a ir a los columpios que tanto te gustan. Esto es más o menos cuando yo tengo 5 o 6 añitos, digamos. Piensen ustedes, junto conmigo, el significado de sus palabras. Yo siento que yo soy la responsable según mis actos del fin de la Segunda Guerra Mundial, del infierno que estoy viviendo o que estoy pasando. Si yo me porto bien, esto va a terminar mañana [...] yo tenían ese hilo de suerte, que no tenían tal vez esa estrella que me acompañó a mí para sobrevivir ese infierno [...] ¿qué crimen había cometido yo a la edad de un año y tres meses para que se me castigara de esa forma? Por lo tanto, yo creo en una estrella, una estrella que navega, una estrella que me salvó. Mi madre me dio vida más de una vez. Madre hay solo una y el amor de madre no hay segundo. (E.P.S.13, p.3)

El caso más complejo que hemos encontrado a nivel clarificativo ha sido el de la informante 1, categorizada como músico y no músico. En Terezín fue músico y en su traslado a Auschwitz no lo fue. Por tanto, en la primera categorización, comenzaremos el relato de su testimonio, dentro de la categoría de no músico en el campo de exterminio de Auschwitz. Nuestra informante sobrevivió a Terezín, Auschwitz y al campo de Bergen-Belsen. Analizaremos en el epígrafe 6, cómo sobrevivió a Terezín. De Auschwitz tenemos constancia de cuál fue el motivo principal de su supervivencia.

El error fue muy sencillo, no sé quién lo hizo cuando pasó, pero la realidad era que se equivocaron y en vez de escribir el número nueve, escribieron el número cinco, porque yo había nacido en el año 29 y alguien escribió en los papeles en la carta figuraba que yo había nacido en el 25, porque en el año 44 los nazis decidieron que antes de la “solución final de la cuestión judía” los judíos podían seguir siendo útiles para el Reich y fijaron un límite de edad para la gente que podía trabajar, para los hombres el límite era entre 16 y 50 años y para las mujeres entre 16 y 40. Los que cumplieron los requisitos de edad tuvieron que pasar una selección para que se comprobara si de verdad eran capaces de trabajar. Y cuando leyeron la lista con los números que tenía cada persona y quién se tenía que presentar a la selección, también leyeron mi número. Yo estaba muy sorprendida porque no había cumplido 16 años y entonces se vio que en los papeles figuraba que yo nací en el año 25 en lugar del 29, entonces tuve que presentarme en la selección y pasar por ello. (E.P.S.1, pp.10-11)

Debido a ese error en el registro de su fecha fue seleccionada para ir a Alemania a trabajar, después de pasar un año en Auschwitz. Eso evitó que fuera enviada a las cámaras de gas. Toda su familia, fue asesinada allí.

Al principio, en Auschwitz, estuvo realizando diferentes labores. Trabajos que se realizaban dentro de los barracones, lo cual suponía una opción de supervivencia, por no estar expuesta a las condiciones meteorológicas del exterior. Posteriormente estuvo destinada al cuidado de los niños de la sección del campo BIb, que era el campo familiar de Terezín.

Mi madre hacía los recipientes de la gente que no podía llegar a la letrina y yo le ayudaba en este trabajo. Trabajamos en un taller de reparación de ropa. Y yo trabajé en una barraca que servía como una barraca de niños por el día, que fue una cosa especial en el campo

familiar donde estuvimos y allí ayudaba a cuidar a los niños de más o menos diez años checos. (E.P.S.1, p.8)

Figura 48

Barracón 16^a Auschwitz Birkenau



Nota. Literas de ladrillo y madera dentro de los barracones. Al fondo, las letrinas. Foto 2019.

Figura 49

Mural dentro del Bloque 16a Birkenau



Nota. Dibujos encontrados en el bloque, fotografía de 2019.

En Auschwitz recuerda actividades culturales y musicales dentro del Bloque BIIB, gracias a la figura de Fredy Hirsch, que será analizada en el epígrafe 7. Una persona que ha servido de nexo en varias de las historias que hemos podido recopilar. Por eso, debemos retroceder a Terezín y hablar de la actividad musical que realizó la informante 1 y la relación que tuvo con la persona mencionada en Auschwitz, relato que nos sitúa en el siguiente epígrafe.

4.4 La Supervivencia de los Músicos

Como eje central de la investigación, llegamos al epígrafe más significativo del núcleo de análisis desarrollado para el presente trabajo. A pesar de que todos los informantes entrevistados, tuvieron relación con la música, que será más explicada en el epígrafe 7, algunos de nuestros supervivientes tuvieron relación directa con la música y la supervivencia.

Hemos podido analizar cómo sobrevivieron algunos de nuestros informantes que no desarrollaron una función que tuviera relación con la música. Procede ahora analizar, dar a conocer y comprender, el papel que jugó la música en la vida de los músicos, así como la muestra de otras representaciones artísticas descubiertas en el gueto de Terezín.

En el caso de la informante número 1, descrita ya en el epígrafe 5, se ha realizado una distinción entre su paso como músico dentro de Terezín, a sus condiciones de vida en Auschwitz donde no continuó realizando ninguna labor relacionada con la música.

La informante 1 falleció en el año 2018³³. Fue superviviente de los campos de concentración y exterminio de Auschwitz Birkenau y Bergen Belsen. Filóloga y presidenta de la asociación iniciativa Terezín, que tiene como objetivo investigar los hechos históricos acaecidos en este campo que se encontraba en el territorio de la antigua Checoslovaquia. Una mujer culta, muy lúcida y con una conciencia educativa y social inspiradora. Fue llevada al campo de Terezín

³³ Información aportada por la radio internacional de Praga el día 23/03/2018. <https://espanol.radio.cz/> 9

en junio del año 1942. Allí vivía en los hogares destinados para los niños. A pesar de que la educación estaba prohibida en Terezín, la superviviente destaca cómo se organizaban de forma clandestina para poder dar clase.

En el hogar de niños teníamos cuidadoras que nos estaban educando y también nos daban clases de todo lo posible, aunque estaba prohibido. Unos miraban, vigilaban y si aparecía un alemán, parábamos. La verdad es que los que hemos tenido la suerte de sobrevivir nos ha ayudado de tal forma que hemos podido encontrar nuestro sitio en la vida. (E.P.S.1, p.3-4)

La cultura en Terezín se desarrolló por varios motivos. La informante recalca que la vida era en cierto punto llevadera, nada que ver con los campos de exterminio.

Pues también faltaba agua, había muchas enfermedades porque no funcionaba el alcantarillado, había otras penurias allí, pero relativamente todavía se podía vivir bien, porque teníamos nuestras cosas, vivíamos en nuestra ciudad, en Bohemia, y podíamos ver a nuestra familia todos los días. (E.P.S.1, p.4)

¿Sabes? Lo curioso que es que los Nazis prohibieron la educación básica a los niños judíos, no les dejaban ir a la escuela, sin embargo, permitieron algunas actividades culturales. Se han conservado hasta ahora muchos dibujos de los artistas pequeños, pero también de los adultos y más actividades. Una de las actividades más importantes, realizada en el auditorio de Terezín, fue la ópera Brundibár. (E.P.S.1, pp.4-5)

Figura 50

Dibujo Terezín 1



Nota. Dibujo de Marianna Langova, nacida el 27.2.1932 y asesinada el 6.10.1944, colección de pinturas infantiles expuesta en el museo de Terezín.

Figura 51

Dibujo en Terezín 2



Nota. Dibujo realizado por Doris Weiserová, nacida el 17.5.1932 y asesinada el 4.10.1944. Colección de pinturas infantiles expuesta en el museo de Terezín.

Durante nuestro estudio hemos podido investigar acerca del desarrollo cultural que se originó en aquel gueto. En la investigación que hace Kalny (2012) habla de la dirección que toman los investigadores tras el estudio de los dibujos que los niños hicieron en Terezín, viendo en estas representaciones, un nuevo método de estudio y obtención de datos. La autora data más de cuatro mil dibujos que se han encontrado.

Figura 52

Mural de Dibujos Encontrados dentro de Terezín



Nota. Mural expuesto dentro del museo de Terezín, fotografía de 2022.

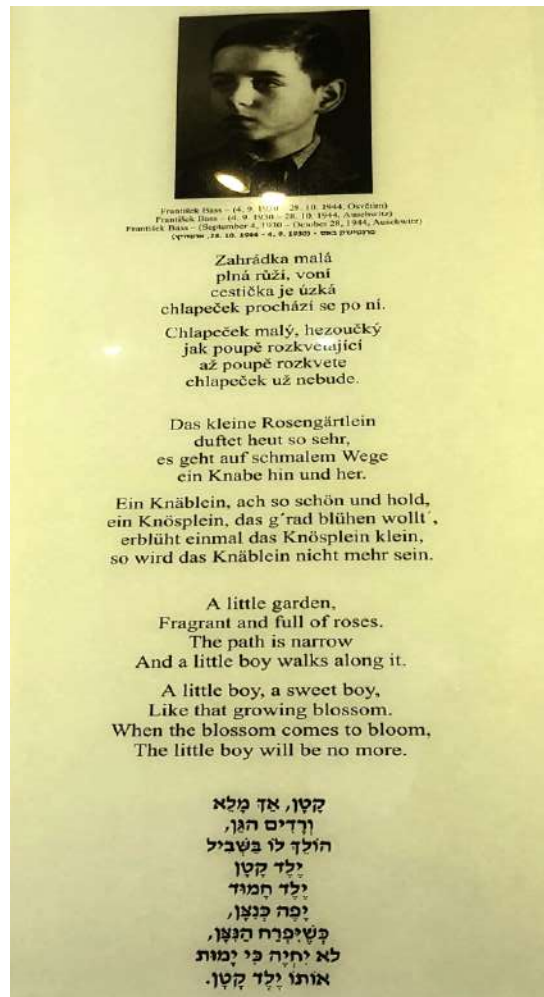
Para la presente investigación de acuerdo con Calderón (2015) se han considerado fuentes esenciales para permitir conocer el pensamiento, el entorno y lo que pretendían expresar los niños en un contexto como el de este gueto. Para Meda (2014), los dibujos realizados en Terezín son un testimonio más del genocidio perpetrado durante la Segunda Guerra Mundial, además de un

catalizador emocional, muestra de una infancia rota, que sirve hoy en día para condenar los actos cometidos durante el citado periodo.

Otra de las actividades culturales que se han podido conservar, fueron los poemas. Uno de ellos, llamó nuestra atención en la visita de Terezín. El poema es de un niño, Frantisek Bass, el cual refleja a la perfección, con unas palabras muy sencillas, el horror sufrido por él y sus compañeros, destinados a la tragedia vivida.

Figura 53

Poesía de un Niño en Terezín



Nota. Imagen perteneciente a la exposición permanente del museo del gueto de Terezín.

La poesía traducida dice lo siguiente:

Un pequeño jardín, fragante y lleno de rosas.
El camino es angosto y un niño camina por él.
Un niño pequeño, un niño dulce, como una flor
que crece. Cuando la flor llegue a florecer,
el niño pequeño ya no existirá³⁴.

Dentro de los dibujos encontrados, también hemos visto reflejada la actividad musical. Un hecho que nuestra informante relata hablando de la ópera infantil Brundibár.

Canté varias veces en el coro esta ópera. Ópera compuesta por el compositor checo judío Hans Krasa en el año antes de la guerra, 1938, y fue estrenada en el orfanato judío en el año 1942. Luego los nazis llevaron al mismo compositor Hans Krasa a Terezín y por varias razones le dejaron ensayar con los niños judíos porque es una ópera para niños con un coro de niños. Ensayar y estrenar esa misma ópera en el propio gueto. (E.P.S.1, p.5)

Figura 54

Dibujos sobre Música Encontrados en Terezín



³⁴ Poesía encontrada en el museo de Terezín escrita por Frantisek Bass, traducida al castellano por la investigadora.

Figura 55

Violín Encontrado en Terezín



Nota. Violín expuesto en el museo de Terezín, fotografía realizada en 2022.

Nos interesó especialmente el desarrollo de los ensayos, cómo fue posible la organización y lo que fue la música en ese entorno.

Creo que ya he mencionado que después de trabajar nos divertíamos con cantar o aprendiendo con estas cuidadoras. Aprendiendo poesía contemporánea y aparentemente pronto se generó una vida cultural en Terezín. Hans Krasa, el compositor de la ópera *Brundibár*, se trajo la partitura al campo de concentración de Terezín y allí también había un director de coro mixto de los adultos, que se le ocurrió que podía ensayar esta ópera con los niños de Terezín porque la ópera solo se había representado una vez antes, en Praga, en un orfanato judío. Y nuestra cuidadora sabía que nos gustaba cantar mucho, entonces cuando escuchado la noticia nos envió a presentarnos ante el director del coro para que le

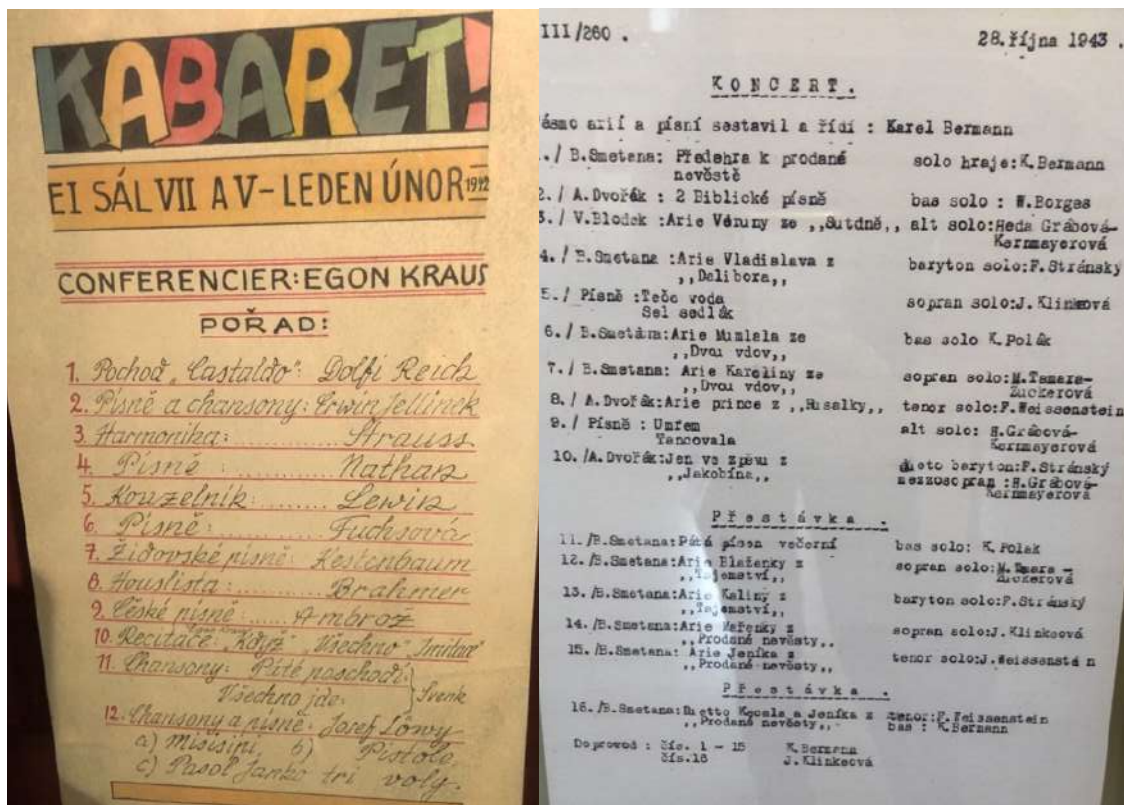
cantáramos algo y él decidiera a ver si podíamos cantar nosotras en el coro. Entonces, algunas de nosotras fuimos elegidas para cantar en el coro, incluso una de nosotras recibió uno de los papeles principales “aninka” y de ello estábamos muy orgullosas.

Los ensayos no duraron mucho tiempo, no me acuerdo exactamente, pero creo que solo dos meses y desde luego no teníamos ninguna partitura, teníamos que aprender todo de memoria. Pero estábamos muy orgullosas en esa ópera y lo hacíamos con muchísimo entusiasmo y también la pudimos cantar el día del estreno el 23 de septiembre de 1943.

(E.P.S.1, p.5)

Figura 56

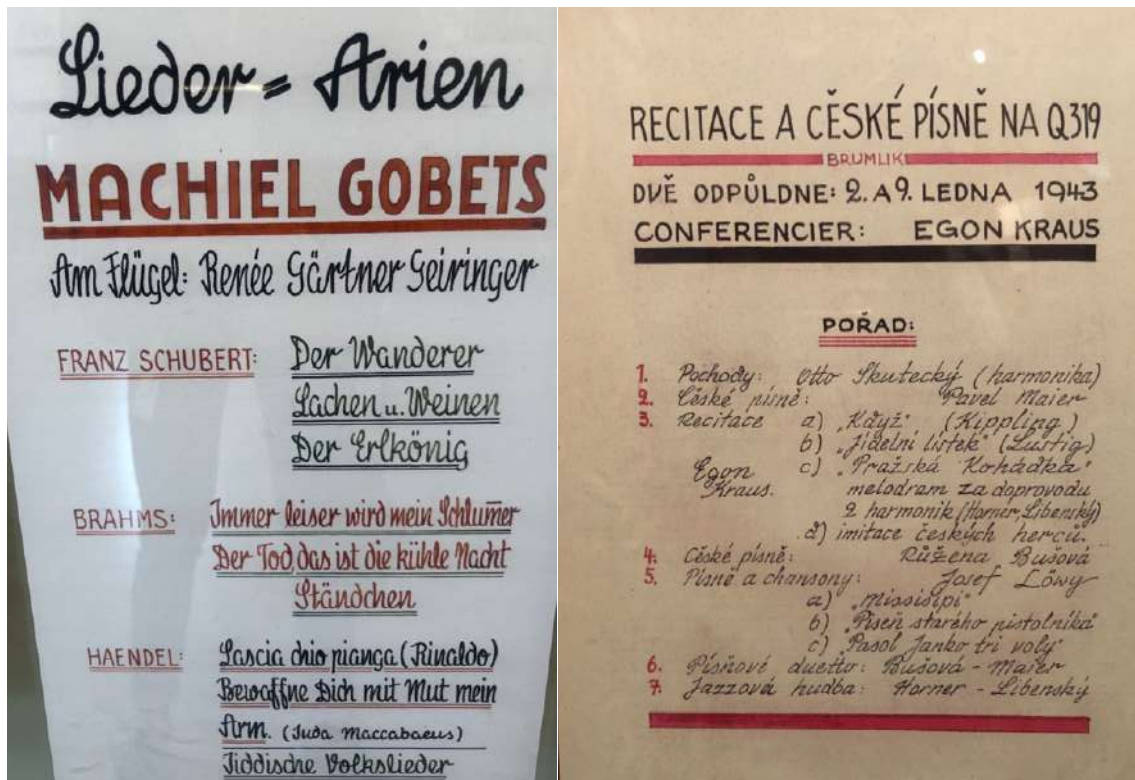
Carteles de los Conciertos



Nota. Carteles encontrados en el museo de Terezín, con fecha de 1942,1943.

Figura 57

Carteles Recitales



Nota. Carteles informativos de los conciertos y actividades culturales y musicales, expuestos en el museo de Terezín.

Es importante recalcar lo que significaba la música para la informante. Sin hacer hincapié en las preguntas relacionadas con la música, ella nos relataba lo que era la experiencia musical y cultural dentro de Terezín. La libertad que sentía al cantar y lo que aprendió gracias a la experiencia de cantar en un coro.

Estudios como el de Narain (2016), constatan la importancia formativa, no solo a nivel musical, sino también social, afectiva, psicológica e inclusiva que pueden desarrollarse a partir de pertenecer a un coro. Villalobos (2018) además añade el desarrollo generado, sobre todo en

jóvenes, con una unión relacionada entre el canto y la mejor de la autoestima. La informante confirmaba de esta forma lo mencionado:

La historia de la ópera es muy sencilla pero para nosotros representaba el poder cantar como una niña normal, un cuento de una vida normal, porque mientras la actuación no teníamos que llevar la estrella de David, la estrella judía, representaba una vida de un cuento normal, una vida de la que estábamos acostumbrados antes de llegar a Terezín y fue un cuento para nosotros, realmente un deseo, porque estando en Terezín, no podíamos ir realmente a comprar un helado, leche, pero mientras actuábamos, era como volver a la vida normal. Y porque Brundibár es un cuento infantil donde al final todo acaba bien y nosotros teníamos la esperanza que todo con nosotros, acabaría bien. Y en ello nos equivocamos, porque muchísimos niños que cantaron en Brundibár no pudieron llegar a un final feliz. (E.P.S.1, p.6)

Figura 58

Representación de Burndibár en Terezín



Nota. Fotografía expuesta en el museo de Terezín. Realizada en 2022.

Figura 59

Representación Brundibár en Terezín para el Film Propagandístico



Nota. Fotografía de una de las representaciones de Brundibár en Terezín, organizada con motivo del rodaje de la película propagandística nazi. Fotografía del museo realizada en 2022.

Según los datos recopilados por Pérez (2015) pasaron por Terezín 140.150 personas, de las cuales 75.500 fueron judíos checoslovacos, 1.150 húngaros, 42.000 alemanes, 5.000 holandeses, 15.000 austriacos, 1.000 polacos y 500 daneses. De todos ellos, aproximadamente 90.000 fueron deportados a otros puntos de la zona Este, falleciendo casi en su totalidad. 33.000 murieron mediante el asesinato, el hambre o las enfermedades dentro de Terezín. 33.000 murieron en el interior del gueto. Aproximadamente 15.000 fueron niños, de los cuales solo sobrevivieron un número entre 120 y 150. Varios de ellos, consiguieron ver en la música y en el arte, lo que mencionaba nuestra informante 1:

No me acuerdo cuánto tiempo estuvimos ensayando al día, sí que me acuerdo perfectamente de que ensayábamos con el piano, pero es que era soñar, era vida. (E.P.S.1, p.7)

Para Gianetti (2004), la expresión mediante el arte es una fuerte vía de canalización de ideas, donde el artista ya sea individual o colectivo, recupera la función y el sentido frente a un desequilibrio social. Podríamos relacionar lo mencionado con los testimonios analizados, guiándonos también por las palabras de la investigadora Pérez (2015), quien habla de Terezín como muestra de una resistencia humana mediante la cultura, reuniendo en parte de su trabajo, varias citas relacionadas con la ópera de la que nos habla nuestra informante 1, señalando que se llegó a representar más de cincuenta veces dentro del gueto y que muchos recuerdan cómo cantar le hacía olvidar donde estaban. Pantouvaki (2018) expone en su estudio, cómo Brundibár pudo ayudar como recordatorio de normalidad para esos niños, siendo una fuente de optimismo, ayuda y resistencia frente a la realidad vivida.

La vida musical de la informante se acrecentó en Terezín. Conoció a grandes músicos y figuras que han sido claves en esta investigación. Hemos hallado los programas musicales, la información sobre los músicos y las partituras escritas en el propio campo, que se han ido mostrando a lo largo del presente estudio. Documentos que apoyan el relato de nuestra informante y aportan información relevante para la investigación, incluso hemos podido corroborar los lugares donde se representaban las obras teatrales y los conciertos, como los realizados por conjuntos de jazz, según se refleja en el documento de archivo 2/205, de marzo de 1944 en Terezín, en el que se narra lo siguiente:

Este conjunto lleva mucho tiempo deleitando los corazones de todos los aficionados al jazz con sus excelentes actuaciones [...] El conjunto actual es el mejor que tenemos actualmente

en el campo de la música jazz. Sus actuaciones no solo son de primer nivel para los estándares de Theresistadt, sino que el grupo podría desempeñarse con éxito en cualquier negocio de la gran ciudad.

Figura 60

Actuación de la Banda “Jazz Band” en el Gueto

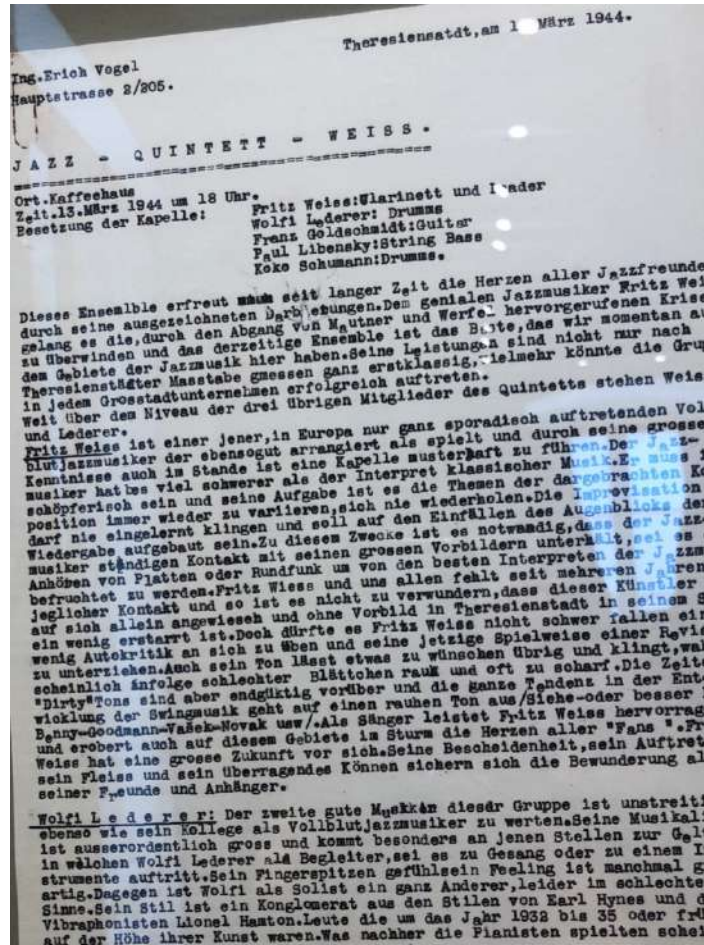


Nota. Fotografía realizada durante el rodaje de la película propagandística rodada en Terezín en 1944. Fotografía de “*Viktor Ullman Foundation*”.

El documento reúne los nombres de Fritz Weiss, violinista, trompetista y líder de la banda de jazz; Wolfi Lederer, acordeonista; Franz Goldschmidt, guitarrista; Oaul Libeneky, contrabajo y Koke Schumann, batería. Nombres que se han hallado en los registros del campo, junto con grandes listas de músicos que pasaron por ese mismo campo.

Figura 61

Quinteto de Jazz Terezín

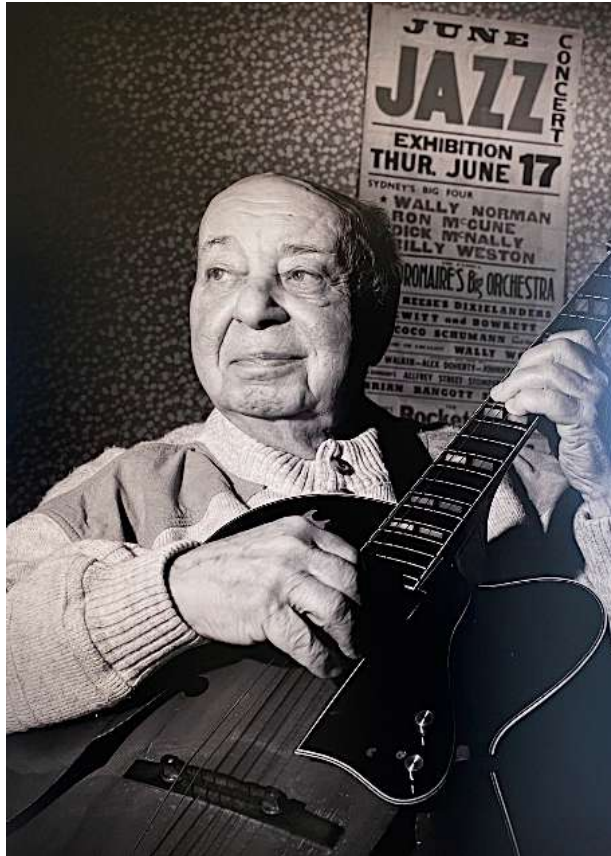


Nota. Documento descripción músicos de jazz en Terezín, programa del concierto del 13 de marzo de 1944 a las 18h. Documento propiedad del museo de Terezín.

El autor Fackler (1994), explica que, a pesar de la prohibición de la música considerada como degenerada, en la que se incluían el jazz, en los campos se generó un extenso movimiento con un importante papel en los conciertos y entretenimiento de los nazis. Así lo corroboran los documentos que hemos podido mostrar en el presente trabajo y las memorias de algunos supervivientes como Schumann (1997), superviviente músico de Terezín y del campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau.

Figura 62

Superviviente de Terezín y Auschwitz Heinz Jakob Schumann, Conocido como Coco Schumann



Nota. Fotografía expuesta en la colección de Mauthausen, realizada en el lugar por la investigadora en 2022.

Algunos nombres de músicos prisioneros de Terezín aparecen en el relato de nuestra informante:

Yo desde luego conozco el nombre de Karel Ančerl. Él sobrevivió a Terezín y a otros campos, emigró en el año 1968, fue un director magnífico, especial, murió en Canadá. Y en cuanto al *Réquiem* de Verdi hay una historia muy especial detrás. Como ya dije en Terezín existía un coro mixto de adultos. El director del coro se llamaba Rafael Schächter y ensayó varias óperas checas en Terezín. También *Las bodas de Fígaro* y creo que fue en

el año 1943 cuando pidió estudiar el *Réquiem* de Verdi, y fue un poco raro, porque réquiem es misa católica para los muertos y Rafael ensayó esta misa católica con su coro en Terezín y yo ya no estaba en Terezín cuando se estrenó el réquiem de Verdi, pero sí que estaba cuando se estaba ensayando, porque una amiga que también estaba en el hogar de las niñas que ensayaba Brundibár ,y hacía el papel de “Aninka”, también estaba ensayando en el *Réquiem* de Verdi con Rafael Schächter. Y recuerdo que por las noches nos estaba cantando algunos trozos, entonces yo iba poco a poco el réquiem de Verdi en Terezín.
(E.P.S.1, p.9)

Figura 63

Karel Ančerl Dirigiendo la Orquesta de Terezín



Nota. Fotografía procedente del film propagandístico "*der fuehrer schenkt den juden eine stadt*" [*the fuehrer gives the Jews a city*]. Fotografía nº 59558, Museo.

De esta informante no se ha podido recoger información sobre música en Auschwitz, no recuerda la llegada de los transportes de tren acompañados de música, ni ser recibida por las orquestas en el campo. Su vida musical se reduce a Terezín. La informante no recuerda la música de manera desagradable, al contrario, en su testimonio expresa lo siguiente:

Mira, no sé, yo creo que en parte sobreviví gracias a la música. Ya he dicho cómo me sentía en Terezín, no puedo decirle más que eso. (E.P.S.1, p.11)

De la informante 2 ya hemos adelantado que sobrevivió al gueto de Cracovia, al campo de concentración de Plaszow y al gueto de Varsovia. Consiguió huir de todos ellos. Es preciso recalcar que es una mujer muy mayor, cansada de hablar de la dureza de su vida y que ya prácticamente no concede entrevistas. Con nosotros hizo una excepción ya que según sus palabras textuales:

Admiro a los músicos muchísimo, yo estudié música, canté en Estados Unidos, le voy a mandar fotos de cuando estuve en Estados Unidos cuando era joven y guapa, tengo ahora 98 años [...] Me gusta hablar contigo porque somos hermanas de música. Contigo sí quiero hablar. (E.O.S.2, pp.1-2)

La mayor parte de la entrevista estuvimos hablando sobre música y recibiendo consejos de una gran cantante de reputada fama internacional. Compartió con nosotros la experiencia de ser la primera mujer que hizo una función en la televisión alemana después de la guerra y no solo eso, cantó en polaco, algo considerado por los nazis como una ofensa durante el Tercer Reich, pero la superviviente señala cómo la culpa de los alemanes se veía reflejada tras la guerra. El estudio de Tello (2018) analiza ese papel, centrando dos claves importantes en la reparación de esa culpabilidad, que son los juicios desarrollados tras el fin de la guerra en Nuremberg y las reparaciones de Israel, ayudando también política, social y económicamente a las víctimas.

Ah, sí, sí, ¿sabes bien tocar? Es muy importante saber tocar bien, orquesta y solista, estar en contacto con músicos y tienes que saber tocar como solista. ¿Sabes qué? Yo hice la primera función de televisión en Alemania, era el 52, un año después (1953) canté en radio e hice la primera función en la televisión alemana, canté en “Opera House” también, me pidieron *La reina de la noche*, de Mozart. Son dos arias tremendas. Ellos tenían unos sentimientos de culpa..., canté en polaco y alemán. (E.O.S.2, p.1)

El relato de su vida se ha podido describir en los epígrafes anteriores. En este punto, hablaremos de cómo salió de Cracovia y se fue a Varsovia por el miedo a ser descubierta y de qué forma la música le ayudó a sobrevivir.

Salí con mi papá de allí y me camuflé como cristiana, nos fuimos a Varsovia, porque tenía miedo de que alguien me pudiera reconocer y canté en todas las iglesias. Pasé cosas horribles, pero tuve mucha suerte, pero dios no me olvidó y me salvó a pasar de esto [...] Perdí todo, solo llevaba lo puesto, algo de música y nada más, la música siempre me acompañó en mis memorias, todo lo que viví durante la guerra [...]. (E.O.S.2, p.2)

La informante recalca cómo ganó dinero gracias a la música y eso favoreció su salvación y supervivencia.

De verdad conocí todas las iglesias de Varsovia y me pagaron mucho cuando canté en Varsovia, por ejemplo, en fiestas como bodas, bautizos y me alegro de haberlo hecho. (E.O.S.2, p.2)

La música es parte de mi vida y gracias a ello soy. Hice un recital en Carnegie Hall, te voy a mandar las fotos de ese recital para que lo veas. (E.O.S.2, p.3)

Los autores Musso & Enz (2015) establecen la unión entre música y empatía, refiriéndose a que puede llegar a establecerse un mayor grado de comprensión respecto a la situación vivida,

cuando se comparte un vínculo en común. Consideramos que es lo que nos sucedió con esta informante, ya que manifestó en varias ocasiones su deseo de hablar de música y de su vida, por el hecho de compartir profesión y dedicación.

Sí, seguro, me parece perfecto, la música es un idioma internacional, como músico me entiendes. Ella comienza a cantar [intercambiamos música y cantamos juntas, Mozart] Cuando no te implicas en la música no hay nada, tienes que ser humano e interpretar. Quiero que me cuentes tus planes, me encanta que seas músico. (E.O.S.2, p.3)

De su hermana, la informante recuerda que se salvó en gran parte también por la música. Mi hermana mayor era cantante y cantó por última vez una canción en polaco, su profesora era alemán, ella se salvó y gracias a la música también se fue a Estados Unidos. (E.O.S.2, p.4)

Un dato muy relevante de la entrevista con esta superviviente fue su conexión con el pianista del gueto de Varsovia, mencionado en la presente investigación, Władysław Szpilman. Ella lo conoció personalmente y recuerda:

Estuve exactamente en el 43 cuando fue, cuando terminaron con el gueto de Varsovia [...], Władysław Szpilman, porque canté en la radio de Varsovia, lo conocía muy bien, era muy simpático, un hombre que tenía muy bonitos sombreros [...] Él tenía una colección de sombreros gigante y carísimos (se ríe). No sé, todos nuestros planes se truncaron, ya sabe...; él fue después de la guerra director de radio, yo tenía muchos contactos y canté en la radio del señor Szpilman, era fantástico músico, pianista y director de orquesta y absolutamente director de radio maravilloso. Es muy conocido por la película, lo conocí y su hermana se llamaba (nombre omitido por protección de datos), él se salvó por ese alemán

que le ayudó al final. Tocaba todo tipo de música para sobrevivir, clásica, popular, pero nada más terminar la guerra fue un músico muy culto, muy reputado. (E.O.S.2, p.4)

Las historias que la informante comparte con nosotros tienen el nexo común de la música y la supervivencia. Además, corrobora la información de la música que se hizo en el gueto. Por otro lado, su amiga y maestra pianista, acompañante durante años, se salvó gracias a la música también. No se pudo ahondar en esta información, porque la informante recalcó que no quería hablar mucho de estos sucesos, a pesar de ser historias de salvación, le hacía remover el pasado. Hoy en día sigue sufriendo las secuelas de los hechos acontecidos.

Sí, sí conozco muchas historias, una amiga maestra mía se salvó gracias a las *Sonatas* de Beethoven, no quiero recordar mucho, pero tuvo conversaciones con un SS y gracias a hablar de música pudo salvarse, sí, sí, seguro. La música ayudaba muchísimo ¿Sabes que en el gueto se hicieron conciertos? En el principio hacían muchísimos conciertos, pero con la liquidación se acabó, mataron a mucha gente.

Yo no di conciertos en el gueto. Es que todo es muy duro, mucho. Eh...eh [pausa en la conversación] La música era una salvación, absolutamente, una salvación. Tocamos música para sobrevivir. Sobrevivir la guerra.

Mira, te cuento; después de la guerra tenía una acompañante pianista y a ella alguien la denunció, ella se presentó en la Gestapo, se presentó con unas partituras de las *Sonatas* de Beethoven y tuvo suerte que este alemán era también pianista y le preguntó ¿qué tienes ahí?, y ella dijo, música, soy pianista, ¿y para que vino aquí? Le dijo, váyase a la casa. Tuvo suerte, el de la Gestapo le salvó por eso. (E.O.S.2, p.5)

Los últimos minutos de entrevista marcaron en nosotros una emoción indescriptible, al ver en su mirada lo que era la música para ella, al describir de una forma tan explícita lo que significó ésta en su vida, ratificando nuestros objetivos y pregunta de investigación, una vez más.

Creo que la música me dio fuerza para sobrevivir. Todavía me queda la música, no me falta mucho para morir, así que no me falta nada si tengo música.

Durante la guerra tenía otro apellido, compré un certificado de nacimiento que ponía que era dos años mayor de lo que soy y después de la guerra estudié con ese nombre. Me dieron los papeles de una chica que murió, después de la guerra tenía tanto miedo que no decía que era judía, nadie sabía y después de la guerra estudié secundaria y preparatoria, porque durante la guerra no había escuelas y terminé en la academia de música y canté *Réquiem* de Mozart, solo de soprano.

Música es vida, es todo. Somos hermanas por arte, somos hermanas de música [...] La vida es maravillosa. Tomé la mejor parte en la vida y trato de borrar de mi mente los trágicos momentos de la vida y nada más quedarse con momentos buenos, positivos, mira la edad que tengo, eso es un milagro, eso es lo bueno de la vida. (E.O.S.2, p.6)

El informante 3 nos concedió la entrevista a la edad de 97 años. Hemos de reconocer el mérito que tiene su historia de vida y su forma de compartir la música hoy en día. En la actualidad sigue tocando piano y percusión, dice que le debe la vida a la música, que gracias a ella ha llegado donde está hoy. Su primer contacto haciendo música, sorprendentemente, fue dentro del campo de Plaszow, en Cracovia, aunque ha de subrayarse que el superviviente provenía de una familia de músicos, antes de la guerra.

¡Mira tengo 97 años! 46.450 este es mi número en Mauthausen. (E.O.S.3, p.5)

Cuando me enviaron a Plaszow, todas las noches nos quedábamos en los barracones y cantábamos, todo el mundo cantaba. Teníamos un cantor, ¿sabe lo que es eso? Un hombre grande, un judío que canta en las sinagogas, ¿sabes? Como un... No sé cómo explicártelo. En fin, él cantaba y todo el mundo cantaba allí, pero yo no era cantante, así que se me ocurrió que tenía que darle el ritmo, así que un segundo... así que lo que pasó es que tenía dos cucharas. ¿Ves las cucharas? [Empieza a cantar y tocar la percusión].

Esto es una réplica, lo recogí en Israel. Encima de esas cucharas que tenía, comí mi comida en el campo de concentración. Y así aprendí un poco de ritmo y eso me ayudó a sobrevivir. Sobrevivimos de muchas maneras. Si tuviera que contarte sobre mis `sobrevivencias' [...]. (E.O.S.3, p.2)

En mi corazón yo era músico, ya sabes, vengo de una familia de músicos. Mi padre era músico, así que me dijo que me faltaba algo, y yo tenía un amigo con el que iba a la escuela. Un hombre que no era judío y que también trabajaba allí. Le llamé y le dije: "Stanislav", que es polaco, y le dije... ¿Me harías el favor de traerme unas cucharas? Estaba comiendo con esa cuchara de madera, y me trajo dos cucharas, me hice muy rico ¡tenía dos cucharas! con una comía y no se la daba a nadie. Entonces tuve una idea, estábamos sentados en un barracón y cantando cogí la cuchara, le di la vuelta y me puse a cantar y tocar, eso es todo. (E.O.S.3, p.7)

El informante presume de sus cucharas durante la entrevista, nos ofrece un concierto privado donde toca el piano y la batería. Es indescriptible la fuerza y la energía pese a su edad. En momentos de la entrevista hay veces que perdemos la conexión de la llamada porque se entretiene con la música y nos ignora.

Figura 64

Las cucharas del superviviente

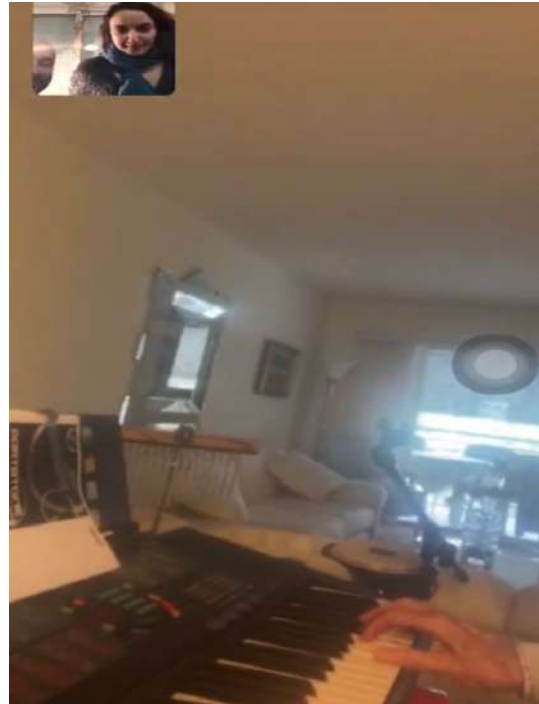


Nota. Fotografía facilitada por el superviviente, obtenida del documental WJC This Holocaust survivor is a man on a mission At 93 years old.

Durante la realización de la entrevista, nos muestra muchos de los instrumentos que tiene en su casa, haciendo hincapié en que toca todos ellos. Un nexo en común con la informante 2, fue esa empatía mostrada y esas ganas de compartir con nosotros la música, por el hecho de ser músicos también. Además, el hermano de la investigadora pudo entablar una conversación en su idioma natal, el polaco, situación que le otorgó al superviviente la posibilidad de expresarse en su lengua materna. En este proceso, pudimos observar lo que revelan estudios como el de Adrián (2002), que muestra la relación entre el lenguaje, la interacción afectiva y emocional aprendida en la infancia. En el informante se pudo observar la lucidez a la hora de hablar en polaco, pese a ser un idioma que no practica en su día a día y no es el idioma del país donde reside en la actualidad.

Figura 65

El Superviviente Tocando el Teclado



Nota. Fotografía realizada de la grabación de video de la entrevista en 2022. El superviviente tocando su teclado.

Figura 66

La Batería del Superviviente



Nota. El superviviente tocando la batería, imagen capturada de la grabación de video.

Hoy en día la música sigue siendo su vía de escape, porque tiene recuerdos terribles asociados a los tres campos por los que pasó. Plaszow, un campo de trabajo de Oscar Schindler y el campo de concentración de Mauthausen.

Sí, tocaba para mí. Toqué para los judíos que cantaban, pero de alguna manera lo conseguí. Mi amigo me trajo las cucharas y lo recuerdo, lo aprecio mucho. Las perdí en Mauthausen porque me lo quitaron todo. A los años me regalaron unas cucharas muy parecidas a las que yo tenía. En casa tengo muchas colecciones de cucharas de plata, de madera, y una vez me hicieron una entrevista me regalaron unas cucharas y los muchachos estaban cantando la canción que se compuso en el campo de concentración, una canción de Duvid Bardiker. (E.O.S.3, p.10)

No se ha encontrado información referente a esta canción ni a la persona que menciona en el relato. Podemos entender que muchas veces no se llamaban por los nombres de registro, sino por apodos o nombres que, por miedo a revelar la identidad real, no se conocían. También ciertos recuerdos se desvanecen debido al trauma y los años transcurridos. Sin embargo, su conversación es inspiradora y relevadora. Él mismo reconoce:

[...] Visualizo mi pasado, lo visualizo de verdad y ¿sabes?, estoy pensando muchas cosas, ya sabes, estoy visualizando a mi abuela que fue asesinada enfrente de mí, en mis ojos, no pudo subirse al camión, estaba paralizada y le dispararon, lo vi con mis ojos. Podría contarte todo lo que pasé, créeme lo haría, pero pasarías conmigo meses. Desafortunadamente estoy con cabeza y recuerdo todo a la perfección, aunque es muy extraño, yo no, yo no, yo no me acuerdo de lo que comía en el desayuno, pero recuerdo perfectamente lo que hice hace 80 años. (E.O.S.3, p.11)

¡Ay querida!, no hay un solo recuerdo, todos los recuerdos fueron malos durante la guerra.

Todos malos, sin comida, sin padres, solo tenía dos cucharas. (E.O.S.3, p.4)

Mi motivación era que quería vivir, quería sobrevivir, el único que tiene la respuesta es Dios, Dios sabe. Nadie sabe cómo sobrevivir.

Hay supervivientes en todas partes, cada uno tiene sus propias historias, y son suyas, es la forma en que cada uno las vive. Ganamos. (E.O.S.3, pp.4-5)

Sobrevivió haciendo percusión y la música le ayudó tras el fin de la guerra también, tras la liberación recuerda lo siguiente:

Físicamente estaba destrozado en 1945, pero en Italia vivíamos en casas particulares que nos daban comida y nos recuperamos bien. Mentalmente estaba perfecto ¿sabes por qué?, porque ¿sabes?, una semana después de estar en el campo de concentración, un camión llegó y trajo un piano y un conjunto de tambores y nos dieron unas salas que el pueblo italiano nos ofreció, así que era reunirse allí todas las noches, chicos, niñas, jóvenes, casados, porque no había hijos todavía, ya sabes, porque fue justo después de la guerra, así que pasamos un tiempo solos y finalmente el comandante, ese oficial inglés que preguntó que quién quería tocar el piano, y había un señor allí con su esposa que sobrevivió, de Yugoslavia y se ofreció como voluntario, y nadie quería ofrecerse como voluntario para tocar la batería. Me ofrecí como voluntario, así que, tocando la batería, me lo pasé bien. Tenía que practicar, tenía que ir de noche, había baile. (E.O.S.3, p.10)

En la actualidad tiene una labor educativa y musical que le permiten divulgar su historia y la música por todo el mundo, considerando la música como su salvación. En el grupo instrumental con el que toca hay varios supervivientes músicos del Holocausto, que al igual que a nuestro informante, la música les salvó la vida.

El informante 5 ha supuesto obtener el testimonio de un miembro de la orquesta de Auschwitz I. Un hallazgo esencial para nuestra investigación, para entender el funcionamiento de la misma y corroborar la información, cotejándola con la encontrada durante el vaciado bibliográfico. Pudimos hablar con su nieto, quien nos ha facilitado documentos gráficos, históricos y documentales que hacen constatar la presencia de su abuelo en todos los lugares que nos detalla.

Figura 67

Banda Militar



Nota. Fotografía facilitada por el nieto del superviviente donde se muestra el conjunto instrumental que relata en su entrevista.

Figura 68

Cartas y Sellos Originales



Nota. Documentos mostrados por el informante

Figura 69

Objeto Personal



Nota. Objeto de gran valor personal del superviviente 5, donde una vez más se muestra el instrumento que le salvó la vida.

El superviviente fue capturado por pertenecer al grupo de resistencia polaca Armia Krajowa, también denominada AK. Apresado, torturado y encarcelado en los cuarteles de la Gestapo, fue enviado a Auschwitz.

Tras este periodo, dos meses en Montelupo, fue sentenciado por conspiración contra el Reich alemán y fue transportado a Auschwitz-Birkenau, era agosto de 1943. En el momento de llegar al campo, desde la ventana de un barracón, el director de la orquesta de Auschwitz lo vio y reconoció a mi abuelo del ejército donde estuvieron juntos en la 73 de caballería en Katowice. Ahí tocaban juntos en la orquesta. (E.P.DS.5, p.2)

Este testimonio ya nos deja constancia de la existencia de la orquesta y de la labor de estar en la puerta principal de Auschwitz I, allí es donde reconoció al superviviente. En el epígrafe 4.4 hemos podido mencionar cómo fue su captura. Él era trompetista y la Gestapo supo de su condición de músico. Llegó a Auschwitz en unas condiciones realmente dolorosas, tal y como lo describe su nieto: con la mandíbula y las costillas rotas, consecuencias de dos meses en prisión bajo un régimen de tortura. A pesar de las duras condiciones en las que llegó al campo, el director de la orquesta le salvó la vida. En este testimonio hacemos constar lo que hemos desarrollado a lo largo de la investigación, pertenecer a la orquesta suponía una posibilidad de supervivencia.

El director lo reconoció, pero no sabía en las condiciones que estaba mi abuelo, pero él informó que mi abuelo era un trompetista que él conocía (omitimos el nombre) y que lo quería tener en su orquesta. De diferentes maneras la gente se salvó de morir o de ser disparado, así fue esto para él, una oportunidad de sobrevivir. Fue aceptado en la orquesta, pero no tenía fuerzas para tocar, tenía el hombro roto, los pulmones destrozados, costillas rotas y la mandíbula rota, así que cuando cogió la trompeta con la mano, totalmente rota, no podía sacar ningún sonido. Este colega, el director, le dijo, no te preocupes, haz como

que tocas, esto es lo más importante, e irás volviendo a ser tú, es importante ir en esta dirección para sobrevivir. Podemos decir que casi durante un año mi abuelo sobrevivía en Auschwitz, en este periodo cayó en el peor lugar en el que podía estar, el bloque 11 el bloque de la muerte. Por la ventana veía la pared donde disparaban a los prisioneros de ese bloque. Consiguió sobrevivir, y un día llegaron órdenes de arriba de que una parte de los prisioneros fuese transportada al campo de Flossenbürg en Alemania. (E.P.DS.5, pp.2-3)

Cuando investigamos acerca del Bloque 11, uno de los directores de los archivos de Auschwitz, nos enviaba a través de un correo electrónico la siguiente información que confirma la declaración de nuestro informante:

Era un edificio en Auschwitz I. Allí se encarcelaron presos, mujeres y hombres que tenían relación con la resistencia, movimientos militares, contactos con la población civil o que intentaban escapar del campo. Era un lugar donde algunos prisioneros estaban destinados a morir de hambre en las celdas, donde se realizaban numerosas torturas y desde el bloque se podían ver las ejecuciones y torturas que se hacían en el patio³⁵.

³⁵ Correo electrónico recibido el día 19 de febrero de 2020.

Figura 70

Patio y Muro de Ejecuciones en la Actualidad



Nota. Fotografía realizada en 2019 donde se puede ver el muro de las ejecuciones y a los lados, el bloque con las ventanas que en la actualidad están tapiadas.

Su abuelo fue liberado del campo de concentración en Alemania en 1945. Logró escapar de allí gracias a la resistencia. Su nieto compartió momentos con nosotros que no ha querido que sean reflejados en esta investigación por ser demasiado duros y personales para el entrevistado. Sin embargo, ha corroborado que la música le hizo sobrevivir a Auschwitz.

Entre estos prisioneros estuvo mi abuelo. En ese momento ya había vuelto lo suficiente en sí para sobrevivir, allí le esperaban lo que se llama el sueño de los prisioneros. En 1945 los campos de concentración se llevaron a Alemania, en este tiempo mi abuelo fue llevado a las marchas de la muerte, junto a unos amigos que conoció ahí y a otros que conocía de la organización Armia Krajowa, y consiguieron escapar. Esas balas de los rifles no consiguieron darle y así sobrevivieron. Él siempre recordó Auschwitz hasta el final de su vida. No está en disposición la gente de imaginarse aquello que él vio y cómo la gente

puede hacer a otra gente cosas horribles. En este caso, esa música le salvó la vida, música que él amó toda su vida. Fue trompetista, después de la guerra fue profesor en Basztowa (escuela de música) durante muchos años. Hasta su jubilación, fue un pedagogo, muchos trompetistas salieron de esta academia de música.

Siempre iba por la vida con una sonrisa y con la felicidad de que esa música le salvó la vida. Esa trompeta, ese conjunto y esa orquesta en esa situación tan trágica le dio para vivir más. (E.P.DS.5, p.3)

Figura 71

Superviviente Tocando su Trompeta



Nota. Fotografía facilitada por el nieto del superviviente. (E.P.DS.5)

Al hablar del sentimiento de cómo era ser músico en Auschwitz, su nieto comparte estas emociones de su abuelo:

Seguro que sí, a cada uno de estos presos, torturados, golpeados y exhaustos, también les fue muy difícil porque veían que muchos de esos compañeros que salían no siempre

regresaban y esto fue muy triste y trágico. Hasta el final de sus días mi abuelo siempre decía: la gente no puede imaginarse lo que ocurrió ahí. (E.P.DS.5, p.3)

Cuando formulamos la cuestión referente a la música, quisimos inquirir en cómo de alguna forma, la orquesta intentaba ayudar a los compañeros que no se encontraban en la misma situación “privilegiada” de los músicos. Para ayudarles, “camuflaban” obras que estaban prohibidas por las SS, dentro de las piezas del repertorio estándar. De esa forma, mostraban esa resistencia y apoyo a los compañeros, a riesgo de desobedecer las órdenes de las SS.

Sí, recuerdo que mi abuelo me contaba que en esos casos incluso mezclaban dentro de esas obras algo polaco para subir el ánimo. (E.P.DS.5, p.4)

Sí, podían morir todos y ser disparados en el acto, pero ese orgullo que tienen los polacos de que están ahí y mañana pueden no estar, pero su patria se mantiene. (E.P.DS.5, p.4)

Mi abuelo tenía muchos amigos judíos, ayudó a los judíos en Auschwitz, en AK había muchos judíos y juntos lucharon por Polonia, allí no había que si tú eres judío... sino todos polacos. Ellos amaban este país, no era importante quiénes eran, pero era su país y su patria. (E.P.DS.5, p.5)

De acuerdo con el estudio de Helguero (2013) en el que ofrece la visión que ya se ha podido reafirmar anteriormente con el análisis de la informante 1, vemos una muestra más de esa resistencia mostrada en forma de música. “Con estas acciones demostraron que, a pesar de vivir bajo una situación de ocupación extremadamente dura e inhumana, era posible ejercer resistencia ante la violencia permanente a la que se hallaban sometidos” (Helguero, 2013, p.106).

A pesar de la dureza de su vida, su nieto recuerda con gran cariño a su abuelo, siempre con una sonrisa y ayudando a los demás. Incluso cuando le preguntamos qué fue de esa trompeta que le salvó la vida, nos transmitió la siguiente información:

[...] cuando mi abuelo murió con 86 años, incluso después de dos años de dura enfermedad que lo tuvo en la cama, siempre mantuvo la sonrisa. Incluso después de esa tragedia que tuvo toda la vida, ese trauma...siempre una sonrisa, siempre abierto a la gente, amaba enseñar, mostrar sus conocimientos como pedagogo, como profesor y así fue como persona. (E.P.DS.5, p.6)

Mi abuelo le regaló su trompeta a un alumno, era un alumno muy pobre y cuando mi abuelito dejó de tocar, regaló su trompeta y se quedó solo la boquilla, la tenemos en casa. (E.P.DS.5, p.6)

¿Regresó a Auschwitz tras la guerra?

Estuvo solo una vez, porque decía que no tenía fuerzas para revivir todo aquello otra vez y le costó mucha energía psíquica, todo aquello volvió. El olor, las imágenes, la situación, los recuerdos, todo volvió, incluso todo lo sintió. Él dijo que estuvo una vez ahí, no conmigo, con mi padre y con un compañero de AK, el capitán Kwiatkowski. Volvió ahí y dijo que una segunda vez no volvería. (E.P.DS.5, pp.6-7)

El superviviente Primo Levi escribía una frase que consideramos resume explícitamente lo que nuestros informantes comparten. La dificultad que conlleva tratar de comprender aquello que se aleja del límite de la comprensión, donde la dificultad de expresar con palabras los inexplicables hechos acontecidos en campos de concentración y exterminio, dejan muchas veces sin palabras a los testigos directos. Levi (1987) escribió: “Nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la de la destrucción de un hombre” (p.39).

Quizás es por ello por lo que insistimos en la música, puesto que mediante la música se conseguía hablar sin palabras dentro de Auschwitz.

Mas allá de si la música salvó o no salvó vidas, tú eres músico y sabes que cuando tocas te transportas a otro mundo, pues es más para alguien que tiene la posibilidad de tocar en aquella situación, podía ir más allá de esos muros, él pudo salir de esos muros por la música. (E.P.DS.5, p.6)

La informante 10, nos trasmitía la historia de su bisabuelo y nos aportaba el diario personal del superviviente, de donde hemos podido extraer gran cantidad de información. Le preguntamos de dónde procedía el diario y qué representaba. Es importante mencionar que conocimos a la informante a través de compartir un puesto de trabajo relacionado con la música. Al hacerle la pregunta de si veía relación en su profesión con la de su bisabuelo nos afirmó lo que a continuación se transcribe:

Leí el diario en cuanto tuve el conocimiento de su existencia. Fue su hijo mayor, Leszek, quien lo transcribió a máquina del manuscrito original y una vez transcrito se hicieron varias copias. Mi padre me regaló una de ellas. Después lo volví a releer en alguna ocasión más [...] Me parece un documento muy valioso sobre todo para mi familia, pero también un reflejo muy fiel y directo de un momento histórico tan importante como fue el principio de la II Guerra Mundial (E.P.DS.10, p.2).

Nunca me había planteado esa pregunta, sobre todo porque nunca conocí a mi bisabuelo. Pero a raíz de estas preguntas, buscando respuestas, hablé con la hermana de mi padre para preguntarle sobre el tema y su respuesta fue que mi abuelo tocaba cualquier instrumento que encontraba por el camino y que tanto en la casa de ellos, como también de toda la familia (las hermanas del bisabuelo, luego también en las de sus hijos), siempre había un piano. Así que seguramente el hecho de que mi padre estudiara piano tuvo que ver con la

afición de su abuelo. No es una relación muy directa, pero me alegra ver, a través de ese diario, una continuidad en la tradición musical en mi familia. (E.P.DS.10, p.2)

La informante resume la supervivencia de su abuelo gracias a la música y ofrece la siguiente explicación:

Para finalizar un poco con la historia de mi abuelo, puedo añadir que salió del campo alemán a principios de febrero del año 1940, gracias a las peticiones de mi bisabuela Wanda y a la ayuda de un funcionario de algún ministerio polaco que antes de la guerra visitaba el sitio donde vivía mi abuelo y entabló cierta amistad con él. Después, esa persona resultó ser un infiltrado alemán, "gracias" a lo cual pudo intervenir para que mi abuelo fuera liberado, dado su delicado estado de salud. Los problemas con la pierna que menciona en el diario se debían a una fractura complicada que no se había curado todavía en el momento de estallar la guerra. Según lo que me contaron mi abuela y mi tía, el bisabuelo Karol fue una persona muy sociable que siempre conseguía ser el centro de atención y de la diversión entre las personas de las que se rodeaba. El puesto de trabajo que ostentaba antes de la guerra, Inspector- jefe de aduanas, fue un puesto importante que le hacía ser una persona muy respetada en su entorno. (E.P.DS.10, pp.3-4)

Después de analizar el diario, debemos detenernos en momentos claves en la vida en el campo del superviviente. Una información realmente importante es que en el diario se adjunta música, partituras escritas en el campo, documentación escaneada de gran valor documental, tanto desde el punto de vista musical como investigativo. Al principio, tras su cautiverio y traslado al campo, tenían algo más de libertad. Las condiciones en las que vivió nuestro superviviente distan mucho de las vividas en Auschwitz o en otros campos. La condición de prisionero de guerra era muy diferente a la del resto de presos durante toda la Segunda Guerra Mundial. Uno de los

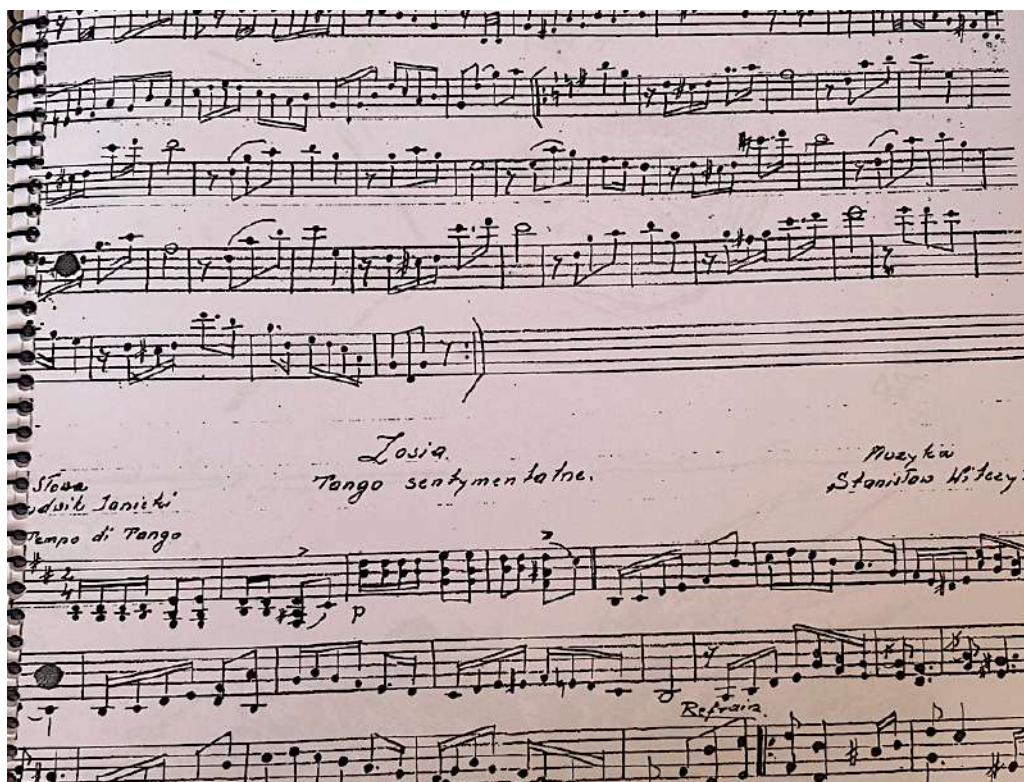
principales hechos fue permitirle escribir un diario dentro del campo. A pesar de ello, el diario describe el hambre, las penurias, la muerte y el dolor vivido.

La fiebre llega a 40, el dolor es indescriptible, los nervios ya no resisten [...]

Para ocupar el tiempo cuando no estaban trabajando, el superviviente decide formar un coro. Hoy se me ocurrió hacer algo. Decidí crear un pequeño coro. Me hice con papel, mañana compondré algunas canciones. (DP. S, p.33)

Figura 72

Partituras Dentro del Diario



Nota. Música hallada en el diario del superviviente.

Practiqué canto hoy, empecé con “Pod Twa Obrone”, como una canción más fácil. Algunas de las voces son bastante buenas, pero como no todos habían cantado en un coro, fue bastante difícil organizarlo todo. (DP. S, p.34)

Paulatinamente las condiciones se vuelven más duras y hay un periodo de tiempo en el que se prohíbe completamente la música. A partir de ahora, aplican rigores aún más estrictos. Por ejemplo, está prohibido cantar. Un coro prometedor se ha derrumbado. No podemos hablar alto, ni hacer muchas cosas. (DP. S, p.36)

El día 17 de octubre del año 1939, la Oberschwester permite un ensayo de canto. [...], por fin nos conceden el permiso del órgano, lo traen, me pongo a trabajar, las canciones fluyen suavemente, lágrimas en los ojos [...]. La Oberschwester asiente con satisfacción, ¡una verdadera alegría! (DP. S, p.36)

En el campo donde estuvo, también había recompensas para los que cantaban en el coro. Hoy cantamos mejor que otros días. Ayer por la noche los guardias que nos custodian premiaron a los pequeños cantores con un paquete de buenos cigarrillos. (DP. S, pp.42-43)

A diferencia del resto de campos, no les tatuaron los números, pero formaron parte de la deshumanización, siendo tan solo números, no personas con nombre y apellidos.

Hoy hemos sido numerados. Todos recibieron una placa con un número y debían llevarlo colgado de cuello. Segunda sorpresa. El dinero ha sido confiscado. Empiezo a tener miedo de continuar plasmando mis pensamientos en papel. (DP. S, p.45)

La música continua, incluso recuerda grandes figuras de la ópera dentro del campo.

Aquí contamos con un excelente cantante de ópera de Varsovia, el alférez Czerny. Cantó una vez aquí y desde la sede central del Lager, se lo llevaron para cantar frente a un micrófono el viernes. (DP. S, p.54)

Durante toda la estancia del informante en el campo sufrió muchísimo, constantemente refiere a un dolor de la pierna muy agudo, que su bisnieta ya ha aclarado que se debía a una fractura mal curada. Es realmente angustioso leer en las condiciones de vida que estaba, fue transportado en

varias ocasiones, pasando por distintos campos para oficiales prisioneros de guerra alemanes, pasando frío, hambre, con dolores indescriptibles, con la sensación constante de que quizás ese podría ser su último viaje.

No puedo moverme. Pierna congelada e hinchada como un tonel, dolor en el pequeño, aumentos de la tos, fiebre muy alta. Me llevaron al hospital de aquí [...] Estoy casi bien ahora. Después del último transporte, tengo que recordar con una sonrisa en el rostro [...] La gente se desmaya, hay mucha debilidad. (DP. S, pp.50-60)

Las palabras dedicadas a la música marcan ese punto de inflexión en nuestra investigación. Cómo la música servía de consuelo, las emociones que emergían al sentir las melodías, el poder de la música en situaciones extremas.

2.000, en realidad casi 3.000 campesinos con emoción en sus almas tocan “Kiedy ranne” y luego “Serdeczna Matko”. Un gran coro de cuatro voces bellamente armonizado baja la batuta del capitán Kanas, director de orquesta del 73 regimiento de Katowice, interpreta tres hermosas canciones con texto apropiado. Al final, “Boze cos Polske” revientan las paredes del garaje. Muchos soldados viejos se limpian los ojos con pañuelos. Uno se desmaya y lo llevan a la enfermería. La canción fue amada, aunque hoy se respira tristeza y denuncia. ¡Canciones poderosas! corazones templados de soldados duros, se derriten entre las lágrimas del exilio. (DP. S, p.61)

En el campo, permitieron celebrar misa, que fueron acompañadas de música en prácticamente todas las ocasiones, incluso en celebraciones especiales, como navidad. El informante recuerda cómo la música era aún más especial en esa época del año.

A las 10:00 a.m. Santa Misa celebrada por el párroco de Murnau. Un coro de unos 200 oficiales canta canciones de adviento y una composición latina extremadamente compleja

y hermosa del capitán Kanas. El sacerdote realiza el servicio con extrema lentitud, reza y escucha el concierto. Después de Agnus Dei, una poderosa canción se eleva hasta el techo del cielo [...] En el silencio de la noche le siguen los cantos son interpretados por el coro. (DP. S, p.61)

Además de un coro, el informante detalla los conciertos de la orquesta, habla de una interpretación con escenografía que se hizo dentro del campo, que le trasporta a otro lugar, un nexo común que comparte con la informante 1, en la representación de Brundibár.

Escuché el coro de cuatro cantantes destacados que nos cantaron una serie de melodías dulces, tiernas, con textos ocasionales. La puesta en escena fue hermosa. En el año 1939 apareció el escenario, suspendido en cuatro pilares angulares. Una hermosa composición de canales, interpretada por una orquesta, en lugar de palabras, nos dio fragmentos individuales de ese año. Sentí las expresiones de despreocupación polaca, trabajo tranquilo y tranquilidad que manan de estos tonos. En esta melodía sentí las nubes amontonándose en el escenario político, la guerra, el estruendo de los cañones, la sangre humana, la miseria de la sociedad. Después de interpretar esta parte, la orquesta se lanza al galope de la canción: “Oto dzien dzis ktorym i chwaly”. La corneta se convierte en una fanfarria triunfal, el poste del que cuelga en 1939 segunde en el sótano del escenario, el telón revela el “Castillo de Wawel” bellamente diseñado [...], cae el telón termina la bella puesta en escena. Los oficiales alemanes están presentes. Los polacos rugen, gritan, aplauden, bises, silban obligando a repetir la escena. Los deseos se cumplen. La orquesta sigue actuando. (DP. S, p.71)

Para muchos supervivientes la entrada en el campo tal y como afirma González (2015) suponía en algunos casos la destrucción de la identidad del individuo, con la pérdida de la fe, los

lazos familiares, sociales y la lucha por la vida. En el caso de este informante tras la lectura de su diario y la entrevista con uno de sus familiares, observamos lo contrario, cómo sus pilares básicos fueron la familia, la fe y la música.

Me impacta ver que para mi bisabuelo había varios pilares que le sostenían en ese tiempo tan difícil: la fe, la familia y... la música. (E.P.DS.10, p.2)

La historia relacionada con el informante 11 ha tenido mucho impacto en nuestra investigación, tanto a nivel profesional como personal. En uno de los últimos viajes a Polonia, encontramos información en una biblioteca del barrio judío de Cracovia, sobre la figura que representaba en esta ciudad el músico que vamos a describir a continuación. Su historia nos ha conmovido, ya que intentamos obtener una entrevista personal con él y no fue posible, puesto que a los pocos días de intentar contactar con él, falleció. Solo obtuvimos una llamada de un familiar que nos dijo que no era posible ya que se encontraba muy enfermo. Conocimos su entorno, la gente que le rodeaba, los lugares a los que iba, el piano donde ensayaba, donde pudimos grabar y tocar con el permiso de la sala. Fue de una gran emoción tocar en su piano, además de descubrir gran información sobre su vida.

Figura 73

El Piano del Superviviente



Nota. Piano de la marca Koch & Korselt perteneciente al superviviente (descrito en E.O.DS.11) donde solía tocar. Fotografía año 2019.

Figura 74

Sala de Recuerdos del Superviviente



Nota. Fotografías, carteles, documentos expuestos del superviviente.

Estuvimos intentando contactar con sus familiares durante meses, después de respetar una gran temporada de luto, porque entendimos a la perfección que no quisieran conceder entrevistas tras la pérdida de un ser querido. Finalmente, en 2022, conseguimos el contacto de su hija, quien nos facilitó todo tipo de detalles sobre la vida de su padre durante la Segunda Guerra Mundial, su supervivencia gracias a la música y su lucha por vivir.

Yo solo puedo decir que tengo muchas diferentes informaciones sobre mi padre, porque él vivió 100 años. Aunque él vivió 100 años, a esa edad todavía tenía toda su capacidad mental. (E.O.DS.10, p.2)

Como se ha podido describir en epígrafes anteriores, la vida del superviviente estuvo marcada desde el principio por la música. Creció en el seno de una familia completamente dedicada

a este arte. La informante describe cómo la música le salvó la vida en más de una ocasión. La primera de ellas fue cuando los nazis invadieron su ciudad, Prezmyslany y tuvo que huir. Ella nos lee un fragmento escrito por su padre directamente. Nos impacta ver el título del pequeño artículo, cuya traducción es: La música salva vidas.

La primera cosa en mi vida ocurrió una historia de que huimos de los alemanes hacia Rusia. Huimos de hecho con nuestros instrumentos. Y llegamos a un pueblo llamado Zmerynka. Nos escondimos en unas tumbas. Un día estábamos tumbados en las tumbas, no tenía miedo. En Prezmyslany tenía miedo de los cementerios y aquí la vida era tan dura que la gente tenía que vivir. Los alemanes llegan al final a Zmerynka y se encuentran con la familia [información omitida por protección de datos]. Tenían en sus manos las carabinas y estaban a punto de disparar cuando mi padre preguntó si podían tocar una última canción. Toco el violín tan bonito que esa música nos salvó, nos salvó la vida. Las armas caían hacia abajo, esto fue con Ostatnia Niedziela. Vivimos gracias a ese tango de la muerte. (E.O.DS.10, p.2)

También, en el relato del informante 11, éste fue llevado al campo de concentración de Kurowice, donde igualmente vivió gracias a la música.

Fue llevado junto a su madre y su hermano del Gueto, al campo de trabajo de Kurowice. El joven tenía entonces 18 años [...] Tocó con su hermano en una orquesta de cinco miembros. Mamá trabajó en la cocina. La música en un lugar de muerte es el único elemento que da algo de bien en aquel lugar. Esperanza para la supervivencia. (E.O.DS.10, p.9)

Algo que caracterizaba a este campo es que una de las funciones principales, a diferencia de otros campos, era que la música sí acompañaba las ejecuciones. Al igual que en Auschwitz acompañaba la entrada y salida de los prisioneros cuando iban a realizar los trabajos forzados.

La música acompaña la muerte, se toca cuando alguien muere. Ahora mi padre citó: Tocábamos en todas partes, tocábamos durante las ejecuciones. Tocábamos el tango de la muerte. Era el tango “Ostatnia Niedziela”. Cuando tocábamos directamente veían qué ocurría, porque nunca podíamos ver qué domingo iba a ser el último. Y por eso elegimos esta obra. Tocábamos cuando la gente iba a trabajar y volvía, de trabajar cuando alguien moría y nos pedía por favor que tocásemos. (E.O.DS.10, pp.9-10)

Dentro del campo de Kurowice, la música le vuelve a salvar la vida al padre de nuestra informante, quien detalla cómo sucedió:

Un día concreto el Lagerführer le dice a [nombre omitido por protección de datos] que le enseñe durante una semana a tocar un acordeón, marca Hofmann, el vals de Strauss. Si me enseñas a tocar, vas a tener conmigo en el campo una vida buena. Si no me enseñas, vas a tener una muerte como nadie ha muerto en el campo. Todos los días durante cuatro o cinco horas se dedicaban a ello, no todo el mundo tiene talento para la música. El SS reúne el valor y el alemán toca el Vals. No puedo decir que esto fuera música, todos estaban borrachos y aun así hubo bravo. Leopold recibe una patada, esto significa que va a sobrevivir. Los colegas dicen que recibió una nueva vida. Ese día, nació de nuevo. A él le decían que había esquivado la muerte, según los alemanes. (E.O.DS.10, p.10)

A pesar de haberle salvado la vida, el superviviente es sometido a unas terribles torturas que demuestran lo que otros informantes contrastaban, la deshumanización y el uso de la música

también como burla y tortura, que ha sido explicada en la presente investigación dentro del marco teórico en el capítulo 1 y será ampliada en el capítulo 5.

Rápidamente el Kapo informa a una polaca que los alemanes prohíben darle comida durante unos días. No puede incluso lavarse, para que accidentalmente no se lleve a la boca el agua. Así pasan los días. El viernes, sábado, domingo. Tres días de hambre y pesa en ese momento 32 kilos. Tres días sin una gota de agua. Sin un pedazo de pan. Llega el domingo y los alemanes dan un gran banquete. En la mesa, se encuentra entre la comida mucho alcohol. Cada uno tiene que desnudarse subirse a la mesa y tocar. Le parece que esa noche nunca va a acabar. El tiempo pasa endiabladamente despacio. Cada nota dura como una hora. Él toca y las SS tienen en su cara una sonrisa completamente de borrachos. Le lanzan trozos de comida con mayonesa untada, le obligan a tocar. El superviviente piensa para sí mismo: Todo pasa, después de cada diciembre llega un mayo bonito. [continúan escenas dolorosas y demasiado confusas en la traducción, obviadas]. Está sediento y hambriento. Él no puede tocar nada, después de esto. Finalmente, por la mañana algo de lo que puede, come. (E.O.DS.10, pp.10-11)

Tras estas torturas continúan otras que se han obviado por ser excesivamente crueles. La informante describe cómo se vuelve a salvar de las torturas de una mujer sádica de las SS que estaba en el campo, gracias de nuevo a la música.

No permite esto el Lagerfuhrer. Le da a entender que el joven músico es aún necesario, no puede morir porque tiene que tocar. Al día siguiente recibe un bocadillo. Ahora siente que no sabe el porqué, pero vive gracias a la música. Todo esto está escrito. Fueron tiempos horribles. (E.O.DS.10, p.11)

Tras estas experiencias indescriptibles, el superviviente consigue huir del campo con la ayuda de la nombrada resistencia polaca Armia Krajowa. Es curioso cómo nunca se separó de su instrumento musical, ese que le salvó la vida en varias ocasiones.

En julio de 1944 se alistó en el ejército polaco y con un acordeón y un fusil recorrió todo el camino del combate. En 1946 llegó a Cracovia. (I.S.E.1, p.1)

Toda su familia fue asesinada, pese a esto, fue un hombre amable, querido y que ayudó a favorecer la cultura y la música. Hasta el día de su muerte estuvo acompañado por la música.

Nosotras las chicas muy bajo, empezamos a cantar. Cada vez más alto, le cantamos (canción que no se ha podido traducir). Él estaba echado como yéndose. Pensamos que los médicos y las enfermeras nos iban a hacer callar. No. Incluso los otros enfermos que estaban en esa sala pueden ser que para ellos fuera más fácil quizá no morir, pero sin dejar escapar el dolor cantamos diferentes canciones. Cantamos una de las que compuso mi padre porque una colega la canta, Y al final, bueno al principio, cantamos una canción que se llamaba “o wym taty”. Papá tenía los ojos cerrados, pero veías por la expresión de la cara, por el rostro, que le resultaba agradable. Él tocó para la gente del campo de concentración. Él vivió con música durante toda su vida y queríamos que se fuese también con música. Y esto es, puedo decir, mi maravilloso recuerdo de quién fue en vida. Todos lo sentimos, cómo moría con la música. (E.O.DS.10, p.11)

4.5 Todos Recuerdan Música

Tal y cómo se ha podido desarrollar durante la presente investigación, hemos distinguido dentro de las historias de vida las personas que fueron músicos de las que no. Sin embargo, en todas las entrevistas realizadas encontramos alguna mención a la música. Para todo ellos ésta

significó algo en sus vidas. Hemos considerado importante la visión de los no músicos y de qué forma la música fue también parte de sus vidas.

Una de las historias más heroicas y conmovedoras que nos hemos encontrado a lo largo de la investigación, ha sido la facilitada por el informante 9. Investigador, historiador y activista por los derechos humanos, con una larga trayectoria en la investigación de las historias del Holocausto. Realizador de documentales e investigaciones que han recogido más de cien entrevistas a supervivientes y descendientes de ellos. Este informante ha compartido con nosotros diversas historias que podemos confirmar y que hemos considerado importantes ya que incluso nuestra informante 1, tuvo relación directa con una de las personas que nos relata el informante 9. Nuestro entrevistado nos ha puesto en el contexto de la experiencia vivida en Terezín y en Auschwitz, bajo los testimonios que ha podido investigar, basados en el estudio del ya mencionado en la presente investigación Fredy Hirsch. Fredy Hirsch arriesgó su vida en numerosas ocasiones para intentar salvar la vida de cientos de niños.

Figura 75

Fredy Hirsch



Nota. Fotografía expuesta en el museo estatal de Praga.

Nuestro informante nos aporta la siguiente información reseñable en nuestra investigación referente al campo de Terezín y el desarrollo de la vida allí, así como la continuación de la labor de Fredy tras el transporte a Auschwitz.

Perdón que te interrumpa, pero precisamente el tema del documental es ese. Era un campo muy extraño. Por un lado, las condiciones de vida eran terribles, pero por otro lado había un estallido, también permitido por los nazis porque quería que fuera un campo modelo para enseñarle al mundo que no trataban tan mal a la gente, pero las condiciones eran terribles y ahí se desarrolló una explosión de música, porque también deportaron allí, a pura gente culta, músicos, poetas, se daban unas cosas inauditas, música, teatro, conciertos, todo escondido. Después este grupo, hay una deportación en septiembre del 43, hay una deportación de 5.000 judíos, familias completas, niños, jóvenes, adultos, los deportan a Auschwitz. Llegados a Auschwitz, lo extraño del asunto es que no los rapan, pero sí los tatúan, pero no lo rapan, los dejan con su ropa original, o sea los meten al campo BIIb, que era como una sección del campo y los dejan vivir en familia. Los niños, en primer lugar, no matan a los niños, porque llegando a Auschwitz mataban a los niños y a los mayores y los meten a todos en este campo familiar, el campo familiar BIIb y viven las mamás con sus niños y en las barracas de enfrente viven los padres. Hay un hombre increíble, un judío alemán que se llama, se llamaba Fredy Hirsch, que es como el héroe de la historia y que, desde Praga, desde que él llegó a Checoslovaquia, se volvió el líder del movimiento juvenil de maccabee y desde allí estuvo ayudando a los niños de manera increíble. Es toda una historia larga, habría que ver el documental para que siguieras toda la historia de Fredy. Fredy logra obtener un espacio en Auschwitz, en el campo familiar BIIb. Les pidió a Mengele y a los altos cargos nazis les pide hacer una barraca, para que los niños no estén

ahí corriendo y molestando y jugando, sino que en él los va a cuidar. Entonces logra meter a los niños en esta barraca 31y allí hace un kínder, una escuela, una escuelita para niños. Los mismos reclusos checoslovacos le ayudan a Fredy, los recluta como maestros y les enseñan. Todo es informal porque no hay un programa de estudios, pero les enseñan música, literatura, poesía, geografía; enseñan de todo a estos niños [...]. (E.O.NS.9, pp.2-3)

Fredy Hirsch era uno de los encargados de la educación semi-legal de estos niños, por lo que trató de mejorar las condiciones de vida en lo que podía. Insistía en que los pequeños debían de ejercitarse todos los días y que había que poner especial atención en su higiene en beneficio de su condición, no solo física sino también psicológica. Ésas constituían la única esperanza de sobrevivir bajo esas condiciones. (DP. E, p.4)

La vida cultural y musical que se desarrolló en Terezín y en Auschwitz, en gran parte es gracias a Fredy, hecho que se observa en el testimonio de muchos de los supervivientes. Nuestro informante destaca una historia en particular, una entrevista que pudo hacerle a una música superviviente gracias a esta persona. Zuzana compartió ensayos de la ópera Brundibár con nuestra informante 1, pero no pudo participar en el estreno de la obra porque fue enviada a Auschwitz.

Sí, mira, hay algunos de ellos, por ejemplo, Zuzana Ruzickvá, es una gran pianista. Fue la primera mujer después de la guerra ya que se hizo pianista y que grabó todos los conciertos de Bach para clavecín. Entonces, por ejemplo, está esta mujer que se convirtió en una gran, gran música y aparece en el documental. De hecho, a ella, nosotros la entrevistamos en su casa de campo, ya estaba muy mayor, en su casa de campo, cerca de Praga, como a una hora y media. Es una historia fantástica la de Zuzana, los nazis la enviaron a Terezín, Zuzana fue parte en los ensayos de la ópera infantil Brundibár, de Hans Krása, uno de los

compositores prisioneros en el gueto, pero no pudo actuar en el estreno, fue deportada a, al campo de Auschwitz en el 43, luego su historia es increíble, pero ya te enviaré información.

(E.O.NS.9, p.4)

Figura 76

Cartel Sobre Brundibár



Nota. Cartel expuesto en el museo de Terezín, Fotografía 2022.

La influencia de Fredy Hirsch en relación con la música, la disciplina y el arte, marcó la supervivencia de muchos niños, aunque él no fue músico de profesión, si logró influir en la vida de esos niños hacia esta materia. Cuando le preguntamos al informante si la vida artística y musical que desarrollaron los supervivientes tras la guerra estuvo influenciada por la figura de Fredy, respondía con un rotundo: totalmente.

Aharony (2021) atribuye a Hirsch una de las mayores labores educativas y sociales dentro de Terezín y de Auschwitz. Además de la salvación de muchas vidas judías, junto con una misión encomiable de iluminar los últimos meses de vida de cientos de niños condenados.

La música estuvo presente en Terezín y en Auschwitz junto a las representaciones teatrales. El informante nos habla de la puesta en escena de “Blancanieves y los siete enanitos” y de las historias que sigue recibiendo hoy en día de las personas que sobrevivieron gracias a Fredy Hirsch.

Llega mucha información, nos llega gente que hemos, por ejemplo, nos presentamos en Australia y en Australia había dos personas que habían estado con Fredy y lo presentamos en San Diego y conocimos a una señora que Fredy le salvó la vida en Terezín. Nos sigue llegando información de un grupo de Venezuela, de hijos de sobrevivientes del campo familiar. La verdad es que sí que el documental va a llenarte un poquito más de la historia, por ejemplo, uno de los sobrevivientes es Dina Babbitt, por eso hablamos de Blancanieves, porque Blancanieves sigue a Dina durante todo el todo el documental. En Auschwitz Birkenau logran montar junto con Freddy en enero del 44 una obra de “Blancanieves y los siete enanos” con Fredy como director y Dina como ayudante de vestuario, con música. Te voy a mandar también un artículo, un ensayo que escribí sobre la vida de Dina que está ella. Después se convirtió en animadora en Los Ángeles, en California. (E.O.NS.9, pp.5-6)

Si seguimos con el análisis, la música cobró un papel fundamental en la vida de la informante 4. En su infancia la música le enseñó a conocer el judeoespañol y su madre le enseñaba canciones que hoy en día recuerda. En Auschwitz, la música le daba esperanza. Recordar y cantar esas canciones le aportaba sensación de que aún había posibilidad de salir de allí.

Había algo de esperanza en Auschwitz, y en parte era gracias a la música, entre otras cosas los cantos sefardíes. (La informante nos canta con 94 años la canción entera de Adio Kerida, canción sefardí). (E.P.S.4, p.5)

El informante 6 relata su relación con la música. De nuevo aparece la palabra esperanza, sensación de supervivencia al oír y sentir música. También aporta un dato importante, cantaba todos los días en el campo. Algunos investigadores hablan de la música y la expresión de la música “como un recurso de superación” (Morante, 2001, p.74) además de un medio para ayudar a la persona a restaurar un estado de bienestar. Incluso en estudios recientes como el realizado por De Castilla (2022), se ha podido ver la relación entre cantar y la sensación de seguridad, calma, autoeficacia, conexión social y esperanza. Algunas de esas palabras las incluye el superviviente:

Pero nosotros, por ejemplo, en grupo, todos los días cuando estábamos en ese lugar, cantábamos canciones religiosas. Esto todo nos calmaba y nos daba esa esperanza de pensar que saldríamos de ahí con vida porque desde el principio, muchos, sobre todo los Kapos, nos decían: “a casa, ¿libre? mirad esas chimeneas...; de aquí solo se sale libre por esas chimeneas, por la puerta no se sale, no hay esa posibilidad” y aun así salimos. (E.P.S.6, p.5)

El superviviente recuerda una de las canciones que se cantaban a diario, relacionadas con la fe y la religión. Las emociones eran mayores aun cuando se entonaban en épocas del año como navidad. Es importante recalcar el detalle de que las SS permitieron esta música y la actividad que desarrollaba el grupo vocal de niños que estaba ubicado y asociado al campo de hombres de Birkenau.

Sí, esto es una canción nocturna de Katowice. “Todos nuestros asuntos diarios”, dice el primer verso: “aceptar el bien de Dios” [...]

Sí, esto era para nosotros muy importante, cuando era navidad cantábamos villancicos y las SS no nos molestaban, venían, miraban, escuchaban y se iban ¿verdad? Ellos también celebraban esas fiestas, de hecho, llegó la popular canción "Noche de paz" a Polonia a través de Alemania. [Puede que en ese lugar en aquella época aún no era tan popular, nosotros cantábamos nuestros villancicos polacos, "Bóg sie rodzi" [...] y así era aquello. (E.P.S. pp. 5-6)

El informante ha aportado detalles y corroborado la presencia de las orquestas en Auschwitz, confirmando la labor principal de la orquesta de tocar para la salida y entrada de los prisioneros del campo.

Aquí hubo una orquesta de mujeres, organizada, la cual escuchábamos todos los días cuando salían y volvían las mujeres de trabajar, esa orquesta debía tocar. [...] Fue dirigida también por una persona que tenía educación musical, austriaca. (E.P.S.p.6)

Figura 77

Lugar Donde el Informante Narra que Escuchaba a la Orquesta



Nota. Uno de los emplazamientos donde tocaba la orquesta, fotografía 2019.

Cuando le preguntamos si era Alma Rosé la directora nos confirmó que sí, además, compartió con nosotros que la orquesta ofrecía de vez en cuando conciertos para los prisioneros, trasmitiéndonos lo que significó la música para él.

Sí, era ella. Escuchábamos cómo la orquesta “Daba conciertos a los presos”.

Creo que lo que más nos ayudaba era lo que intentábamos cantar nosotros mismos. Algo que nos impresionaba en los primeros meses, agosto-septiembre de 1944. Había unos 2.000 prisioneros del ejército rojo y ellos, después de trabajar, cuando había un poco de tiempo libre, salían de sus barracones y cantaban sus canciones de guerra rusa. Los rusos cantan muy bonito y esto fue de verdad una sensación de que estábamos cerca de ellos y que podíamos escuchar cómo cantaban. Esto fue una gran experiencia. Tuvimos la sensación de que saldríamos por la puerta y no por la chimenea. (E.P.S.p.6)

El informante 8, además de concedernos su testimonio, otorgarnos una entrevista y hacerle unas grabaciones de video, estuvo presente en un concierto que pudimos hacer expresamente dirigido hacia su persona. Tras la actuación, compartía esto con nosotros:

Ha sido muy emocionante, he llorado porque me he emocionado como cuando cantábamos y bueno, tú lo has hecho muy bonito, tienes una voz preciosa, pero me has recordado las canciones que nosotros cantábamos, nosotros no éramos cantantes, pero cantábamos y yo cantaba con mi madre esas canciones y eso me daba paz y me gustaba mucho. Hubo una parte que cantaste que me trasladó completamente al campo. Con las mismas palabras que nosotros hablábamos en ladino, con la misma entonación igual, igual. (E.P.S.8, p.6)

Todos los informantes siguen asociando música, consuelo y esperanza. La informante 13 que vivió su infancia, como se ha podido detallar anteriormente, encerrada en un armario nos recalca que:

[...], me encanta la música, cuando estaba escondida, pensaba en canciones y la música me encanta hoy en día. ¿Conoces la música Yiddish? [...]. La música puede salvar el mundo, a mí me da vida. (E.P.S.13, p.4)

Uno de los puntos más complicados de análisis que nos hemos encontrado en este núcleo, ha sido el testimonio aportado por la informante 12, cuando habla de las pinturas y las memorias de su madre. Su madre, como medio de expresión a toda la tragedia vivida, publicó un libro con las pinturas de los hechos que marcaron su paso por Auschwitz. En una de esas pinturas representa una escena que su hija describe de esta forma:

Sí hay un hay una pintura, una de sus pinturas que hubo un concierto de entre los prisioneros, organizaron un concierto y en el momento que terminaron el concierto les cortaron las manos [...] Sí, eso recuerda mi mamá en una de sus pinturas. Aquí en Méjico aprovechan y van a muchos conciertos, ellos son muy melómanos. En un concierto, de repente tocaron la misma pieza y se desbarató ahí, en el concierto. (E.O.DS.12, p.5)

La informante no supo aclararnos más sobre estos hechos. Durante este estudio no se ha encontrado nada sobre esta información. Preguntamos mediante correo electrónico a los archivos de Auschwitz sobre ello y la respuesta que obtuvimos fue la siguiente:

In reply to your question, I would like to say that I have never heard about cutting (or cutting off) hands of the musicians (members of orchestras) in Auschwitz camp complex. I have never found any mentions in various accounts and memoires³⁶.

Dentro de los archivos analizados dentro del campo tampoco obtuvimos respuestas de este acontecimiento. Sin embargo, recopilamos información que ha servido como fuente documental

³⁶ Correo electrónico recibido el 31 de marzo de 2023, palabras del Doctor Jacek Lachendro, miembro de los archivos de Auschwitz y especialista de los estudios en relación con la música dentro del campo.

imprescindible para el desarrollo de la tesis. Es por esta razón que pasamos a analizar la información en el próximo capítulo de los datos que nos ofrecen los documentos de archivo.

4.6 Los Valores y el Sentido de la Educación

Tal y como se ha descrito en la metodología de la presente investigación, nuestra intención principal era dotar de un carácter educativo y social al presente estudio, con la finalidad de que, a través de todos los documentos obtenidos, y bajo el relato de los supervivientes, se mostrase este propósito. En el último núcleo del análisis intentamos descubrir los sentimientos de los informantes en relación con lo vivido, si mantenían odio, cómo conseguían hablar y comunicar las duras experiencias vividas, cómo fue su vida tras el fin de la guerra y, lo más importante, buscábamos la aprobación de lo que estábamos haciendo, es decir, si consideraban importante la labor de investigación y educativa que se pretende con este estudio. Intentamos mostrarles el proyecto desde esta visión y todos coincidieron en lo mismo: manifiestan no tener odio ni rencor. Han sufrido en la vida y, a pesar de todo, la mayoría dice que no se debe odiar y que la vida tiene cosas maravillosas que debemos aprender todos los días.

Seguramente sería contar a los más jóvenes todo lo que han escuchado hoy de mí o de otras fuentes que han podido escuchar. Porque los que vivimos esto, en nuestra piel, somos ya pocos y pronto no quedará ninguno. Permítanme decirles una pequeña historia: en otoño del año pasado me invitaron a Múnich para una representación de Brundibár y después de la representación escolar, los niños de unos diez años querían hablar conmigo. Una niña me preguntó algo, no me acuerdo exactamente qué, y yo le respondí, y la profesora que estaba a su lado le dijo: ahora eres tú la memoria viva y la que podrá contar esto a tus nietos y nietas, ahora eres tú esa memoria. (E.P.S.1, p. 8)

Estudiar, estudiar y estudiar y sentirse orgullosos de su país. Aprovechen su país, todo lo que pueda. Que estudien mucho y que disfruten de los amigos y valoren la vida de la gente. La vida es maravillosa. Tomé la mejor parte en la vida y trato de borrar de mi mente los trágicos momentos de la vida y nada más quedarse con momentos buenos, positivos, mira la edad que tengo, eso es un milagro, eso es lo bueno de la vida. También eso, tengan disciplina, hay talento, pero falta disciplina o no entiendes que los países le necesitan. Aprender arte nos hace más humanos. (E.O.S.2, pp.6-7)

Sigue con esta cosa, sigue con el trabajo y estudiando mucho, tienes que seguir así, no me queda mucho y a ti toda la vida, vamos. Ya sabes que estoy aquí si me necesitas. [...] me alegro tanto de que no seas judía y entiendas cómo sufrimos y lo que pasamos, yo creo que no se repetirá, pero hay que saber, hay que aprender y nunca olvidar, ser conscientes, sí. (E.O.S.2, pp.6-7)

Cada entrevista nos motivaba aún más, si cabe, para seguir con la investigación y con nuestro proyecto de llevar a todas partes, las historias de los supervivientes, darles voz y contar con su apoyo.

Quiero decir algo para las próximas generaciones, que estudien, estudien, no hagan nada más que estudiar. Si eres educado, si estudias mucho irás a lugares. Tengan educación, tengan universidad, tengan un alto aprendizaje. En mi vida interrumpieron mi aprendizaje, interrumpieron mi adolescencia, pero voy a seguir peleando y peleando contra el antisemitismo, contra las injusticias, contra las personas que odian. Todos somos iguales, así que esto es lo que hay que hacer, estoy muy admirado por tu proyecto y compartimos música, ojalá algún día podamos tocar juntos. (E.O.S.3, p.12)

En cualquier caso, esta gente que sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial nunca le hacía daño al prójimo, lo respetaba y hacían todo por el otro; y cuando mi abuelo murió con 86 años, incluso después de dos años de dura enfermedad que lo tuvo en la cama..., siempre mantuvo la sonrisa. Incluso después de esa tragedia que tuvo toda la vida, ese trauma..., siempre una sonrisa, siempre abierto a la gente, amaba enseñar, mostrar sus conocimientos como pedagogo, como profesor y así fue como persona. (E.P.DS.5, p.6)

Eso es lo que deben hacer, cuéntenlo, hablen de esto. (E.P.S.6, p.8)

Con la educación, porque el mal viene de la ignorancia [...]. Es muy necesario señorita, gracias por ser así de joven de entusiasta y poner historia y música, nunca olvidar, nunca. La revolución tiene que nacer en uno mismo, eso cambia las cosas. Antes creían en la revolución, ahora creo en cada uno. (E.P.S.7, p.4)

Los supervivientes de la Shoah, que están aún en condiciones de dar testimonio y de transmitir su historia, como lo hago hoy yo, desempeñan un papel primordial en el deber de la memoria y en el acto de honrar a las víctimas de exterminio. Luego serán ustedes. (E.P.S.8, p.1)

Ahora te mando todo y te recomiendo que sigas buscando e investigando. (E.O.NS.9, p.6)

Creo que es primordial la memoria de las víctimas: tanto las que no han sobrevivido como las que sí lo consiguieron, porque de ellas podemos aprender "de primera mano" las huellas que deja una guerra en un ser humano. Hay una cita de una escritora polaca, Zofia Nałkowska, que siempre me impacta mucho: "Ludzie ludziod zgotowali ten los", lo cual se puede traducir como "Son los seres humanos los que han hecho esto a otros seres humanos". Esta cita (muy difícil de traducir con todo su peso) nos recuerda que, aunque el hombre sea capaz de hacer cosas grandiosas, también puede llegar a ir por un camino muy

equivocado y hacer auténticas barbaridades a los demás. Esto nos lleva a preguntarnos dónde está el límite de la dignidad humana. Seguramente durante la II Guerra Mundial ese límite se vio traspasado. La memoria nos puede enseñar a las siguientes generaciones de lo que es capaz el hombre, tanto en lo bueno como en lo malo. Creo que únicamente a través de la concienciación sobre los errores del pasado que podemos evitar los errores del futuro. (E.P.DS.10, p.3)

Antes todos hablaban con todos, no había odio. Todo cambió por ese nazismo. Si queréis llevarlo para que la gente entienda, no tiene por qué haber amor, pero sí respeto por el otro. Esto es muy importante, por eso os he contado esta historia, “El pueblo de gente con corazón” [...]. Vosotros también estáis en mi corazón y me alegro mucho de que hayamos podido contactar. Os deseo lo mejor, tengo la esperanza de que todo le vaya muy bien y podamos leer pronto su trabajo. (E.O.DS.11, p.14)

Pues no sé, no sé, no sé qué te podría decir de lo difícil que es crecer como hija de, pero porque los míos, mi padre es muy luchador es muy entusiasta. Soy muy amante de la vida entonces, si había mucha tristeza en la casa de mi madre, toda la vida; pero cocinaba delicioso, trabajo y sus pinturas por 20 años estuvo pintándolas. Viajaron, tuvieron amigos, hicieron una familia, han trabajado para ayudar a las organizaciones. Mi tía, la hermana de mi mamá, toda su vida se la dio a las organizaciones feministas de todos, los de todas las necesidades sociales, ha participado en absolutamente todas las posibles, entonces sí hicieron una resiliencia impresionante; y nosotros, como hijos, bueno pues sí, sí, se percibe el dolor por debajo de la vida, también es eso. Por eso hay que seguir. (E.O.DS, p.9)

La última informante que respondía a nuestra pregunta de si consideraba importante el trabajo de investigación que se estaba realizando, concluía lo siguiente tras su entrevista:

Esencial, esencial, se lo digo en mayúsculas, sigan hablándole al mundo, como yo haré hasta que no pueda más. (E.P.S.13, p.5)

Al concluir con la realización de todas las entrevistas con nuestros informantes, nos mostraron su emoción recalando la importancia de contar la historia y no olvidarla. La revisión de su pasado, la confianza depositada en ellos y, lo más importante, seguir dándoles voz.

Capítulo 5: Las Partituras y Documentos Encontrados

Una vez finalizado el análisis de las entrevistas realizadas a nuestros informantes, procedía seguir con el cumplimiento de uno de los objetivos específicos de la investigación. Es en este capítulo donde buscamos lo siguiente:

Establecer la relación entre el músico, la composición, la intención política e ideológica nazi, mediante el análisis de las partituras encontradas en los guetos y campos de concentración, más en concreto en el campo de exterminio de Auschwitz. También queríamos comprobar que la música se constituyó en estos lugares como medio de resistencia y rebelión para determinadas personas que estuvieron allí recluidas.

“La necesidad de sentir, comprender y expresar la música ha sido una constante a lo largo de la historia de la humanidad” (Toro Egea, 2010, p.14), por eso este punto de análisis ha supuesto un emotivo trabajo. Ser músico y tener la oportunidad de observar y estudiar algunas de las obras compuestas en los guetos y campos de concentración y exterminio, nos hace relacionar de una manera más directa y amplia lo que se quiere expresar con la música, tratando de entender los detalles y el significado de las obras compuestas dentro del difícil contexto histórico descrito a lo largo de la presente investigación. Durante nuestro estudio se ha pretendido entender las obras musicales, el porqué de ellas y el trasfondo que tienen. Es decir, el sentido en el momento de su composición, el uso y la finalidad que tuvieron durante sus interpretaciones dentro de los guetos y campos nazis. Más en concreto, para este análisis se han escogido tres partituras que engloban el recorrido cronológico que se ha podido hacer dentro de la recopilación de la música escrita en guetos, campos de concentración y, en concreto, en el campo de exterminio de Auschwitz.

El presente capítulo no tiene como objetivo llevar a cabo un estudio de corte musicológico, sino más bien realizar un acercamiento, a través de las partituras halladas en estos lugares, no solo

musical, sino también histórico, descriptivo, propagandístico, funcional y explicativo, para el público en general, sin tener la necesidad de tener grandes conocimientos musicales. Compartimos con (Gallegos, 2016), que las partituras son un fuente inagotable de indagación por su valor documental y patrimonial. Más aun tratándose de la música que los nazis, en cierto modo, quisieron destruir mediante esa aniquilación del contrario en términos culturales, sociales e ideológicos que indica Pérez (2001).

Precisamente esa música que los nazis englobaron dentro de la categoría de “música degenerada” que, como describen los autores Glocer & Kelz (2015), va desde Mendelssohn hasta Schoenberg, en la que se incluía la música compuesta por los judíos, adversarios políticos y las minorías, son las que hemos podido estudiar a lo largo de la investigación y con más detalle en el presente capítulo. Por tanto, al hacer esta selección tratamos de explicar, entre otras cuestiones, el porqué del origen de la obra y exponer el valor documental y visual de las piezas.

La primera de las obras, un pequeño fragmento de la ópera *Brundibár* que ya ha sido explicada en el desarrollo del presente trabajo, se ha escogido debido a la importancia que tuvo dentro del gueto de Terezín, además de por ser nuestra informante 1, una de las niñas que participó en la interpretación de la obra durante su desarrollo en el gueto. El valor de esta partitura recae no solo en la composición, sino en los autores de la música y el libreto, Hans Krasa y Adolf Hoffmeister. Una música y un texto que, de acuerdo con el autor Martinec (2019), buscan la transmisión de un poderoso mensaje donde conectar a los intérpretes y oyentes con la intención de derrotar a la tiranía mediante el uso de la música, en contraposición a la violencia y las armas.

La segunda, *la marcha de Auschwitz*, ha sido seleccionada por ser de las pocas obras escritas por un prisionero del Campo que se han conservado después de la guerra y a la que tuvimos acceso con una copia de la partitura original dentro de los archivos. Pudimos acceder también a un

Lied, una canción lírica breve cuya letra es un poema al que se le ha puesto música, una pieza típica de los países germánicos y propia del romanticismo. En el archivo AMPA-B, vol.76, p.208, pudimos leer la importancia que tuvo la mencionada marcha, la cual fue sacada de contrabando del campo de Auschwitz por un prisionero que fue liberado y entregada a su compositor original. Además, se ha escogido por su importante papel dentro del repertorio habitual de la orquesta del campo, puesto que los prisioneros se encargaron de interpretarla en numerosas ocasiones durante la existencia de la formación musical dentro de Auschwitz, para la entrada y salida de los prisioneros (Lachendro, 2015).

La tercera obra ha sido el análisis de una de las marchas de Mauthausen, *Marcha de Gusen Appell Marsz-Foxrott*, que nos ha servido para compararla con la marcha compuesta en Auschwitz. La razón de su elección es para comprobar las distintas formas de composición, instrumentación y sentido que tuvieron estas obras escritas durante el mismo periodo, en países diferentes y para, de algún modo, observar las diferencias y similitudes históricas y musicales en los lugares mencionados.

5.1 Análisis de Brundibár en Terezín

Hans Krasa nació en Praga en el año 1899. Estudió piano y violín desde que era niño y, posteriormente, en la Academia Alemana de Música de Praga, cursó composición. Según indica Martens (2000), además de los documentos expuestos en el museo de Terezín, debutó como compositor y fue aclamado por su trabajo de las *Cuatro estaciones orquestales Op.1 en 1921*. Compuso *Brundibár* en 1942, antes de ser enviado a Theresienstadt el 10 de agosto de ese mismo año. Allí, en Terezín, fue el director musical del campo y volvió a rescribir *Brundibár*, que se llegó a representar hasta 55 veces en este mismo lugar. El 16 de octubre de 1944 fue deportado a Auschwitz, donde fue asesinado tras su llegada.

Brundibár es una ópera breve, con una duración aproximada de unos cincuenta minutos. El argumento está basado en dos hermanos, Aninka y Pepicek, que necesitan comprar leche para su madre enferma, pero no tienen dinero. Intentan imitar al personaje de Brundibár, que es un organillero que toca en el pueblo. Con la ayuda de unos animales y los niños del pueblo, cantan una canción y consiguen el dinero necesario para comprar la leche, pero el personaje malvado de Brundibár se lo roba. Los niños, ayudados por sus nuevos amigos, logran alcanzarlo, recuperar el dinero y echar al villano de la historia. Finalmente, la ópera termina entonando un alegre himno de victoria.

En el campo se hicieron adaptaciones de las partituras ya escritas previamente, para orquestarlas con los instrumentos que estaban disponibles (Toltz, 2004). Su estreno tuvo lugar el día el 23 de septiembre de 1943 en el vestíbulo de los barracones en la zona “Magdeburg”.

Figura 79

Zona de los Barracones “Magdeburg”



Nota. Fotografía realizada por la investigadora en 2022.

Figura 80

Sala de Teatro en Terezín



Nota. Lugar destinado a las representaciones teatrales.

Figura 81

Dibujo de un Concierto en los Barracones de Magdeburg

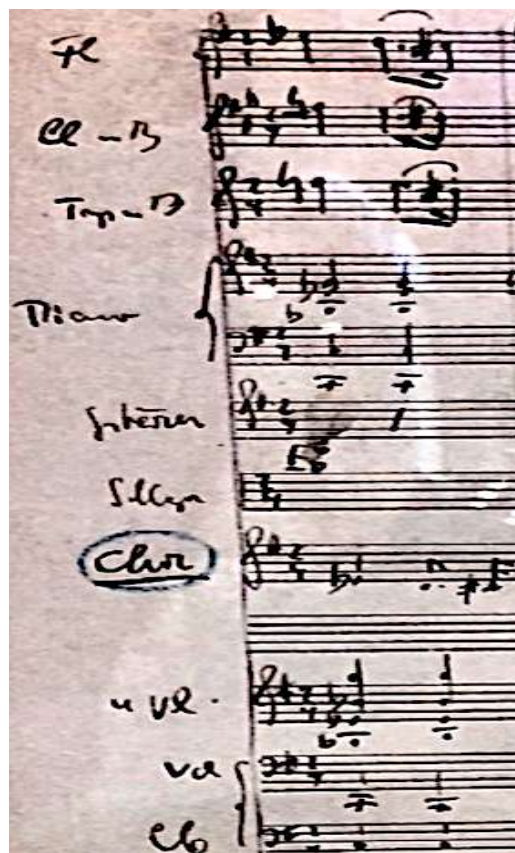


Nota. Dibujo expuesto en el museo de Terezín, perteneciente al artista Karel Fleischmann, prisionero de Terezín, asesinado en Auschwitz.

Si entramos en los detalles de la partitura encontrada, vemos la descripción de los instrumentos utilizados. La orquestación es peculiar y desafiante, veremos por qué tras visionar la figura 82. Armónicamente no encontramos grandes disonancias. Observamos el uso de elementos populares folclóricos usados de forma rítmica y sutil dentro de algunos fragmentos de la obra. El vals está presente en el solo del organillero y en una de las melodías que los niños interpretan cuando en el argumento, están tratando de conseguir dinero para comprar leche. El organillo aparece como el instrumento que acompaña al protagonista Brundibár, normalmente con partitura para solista.

Figura 82

Instrumentación de este Fragmento de la Ópera



Nota. Fragmento seleccionado de la partitura de *Brundibár*, propiedad museo de Terezn.

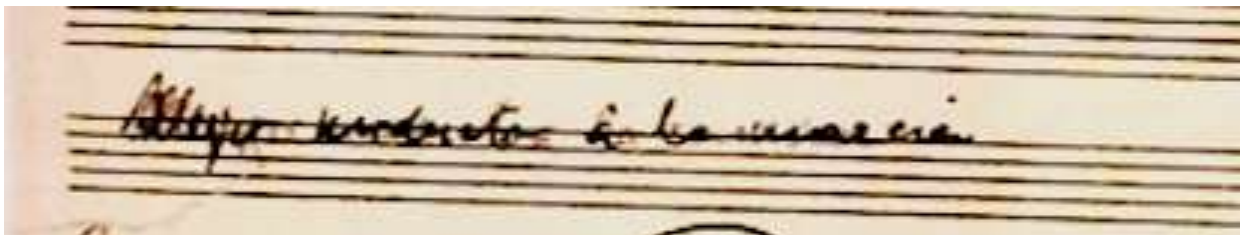
Por orden de aparición, encontramos los siguientes instrumentos: Flauta, Clarinete en Si, Trompeta en Si, Piano, Guitarra, Percusión, Coro, Violín, Viola, Violonchelo. Es en este ejemplo donde se puede ver la adaptación del compositor a los instrumentos con los que podía contar en el gueto. Karas (1985) describe cómo los prisioneros solo podían llevar una cierta cantidad de kilogramos de pertenencias cuando eran trasladados a los guetos y los campos. Normalmente los músicos no se desprendían de sus instrumentos y los llevaban consigo. Sin embargo, Contreras (2021) recalca que en el inicio estaba prohibido tener instrumentos y hacer música en el gueto. Entendemos que la dificultad por encontrar instrumentos y músicos en una situación tan compleja como la vivida en Terezín, influiría en la elección de esta orquestación. El músico prisionero de Auschwitz, Simon Laks, hacía referencia a cómo debían adaptarse a la formación con la que contaban en el campo, al igual que en Terezín.

La repentina desaparición de uno o más músicos provocaba un vacío en las cuerdas, y más de un vez en los solistas [...], aplicábamos un técnica que consistía en interpretar cualquier pieza con un número cualquier de componentes, independientemente de la presencia o ausencia de uno o unos cuantos músicos. (Laks, 2008, pp.54,55)

En la siguiente figura vemos la descripción del tempo que debe ejecutarse este movimiento, el autor quiere que sea *Allegro moderato a la Marcia*.

Figura 83

Allegro Moderato a la Marcia

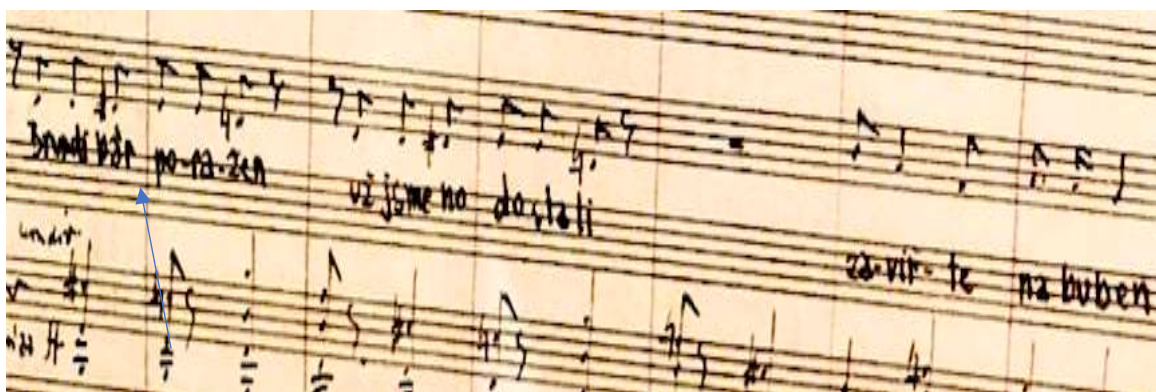


El coro lleva la letra escrita en la partitura. El libreto es de Adolf Hoffmeister, quien fue un afamado caricaturista checo, poeta, publicista y escritor de varios libros al que Clybor (2012) califica de un influyente miembro de la vanguardia de entreguerras.

En el siguiente ejemplo, podemos leer en la primera palabra del texto, el nombre de Brundibár. Además, el autor hace énfasis en la palabra y lo consigue musicalmente a través de las notas Re para “Brun” otro Re para “di” y el Re# para “bár”. La intensidad musical va creciendo a medida que se va pronunciando la palabra, manteniendo el Re para las dos primeras sílabas y el Re# para crear tensión junto con el acento de la sílaba “bár” y destacar, a través del texto y de la música, el nombre. Los humanistas, tal y como señala Sage (1956), ya coincidían que, con el desarrollo del arte operístico, el texto cobra gran importancia y queda estrechamente unido a la música. El propio Nietzsche (2016), basándose en palabras de Schopenhauer, expone que, aunque la música pura no necesita ningún aporte que complemente a los sonidos, sí debe ir acompañada de la palabra y si se le añade una acción plástica, el intelecto enlaza la imagen, la palabra y el sonido como un ejemplo que facilita la comprensión total de la obra.

Figura 84

Letra de Brundibár



Brundibár precisamente reunía esas tres características a la hora de la representación: una orquesta, un coro infantil, un texto cantado y una representación escenográfica. Un conjunto que facilitaría su exposición como medio propagandístico para exhibirse dentro y fuera de los muros de Terezín (Rovit, 2000). Pero más aún en dos ocasiones: en la creación del documental para convencer al exterior que las condiciones en las que vivían los judíos no eran malas y en la visita de la Cruz Roja Danesa e Internacional a este campo el 23 de junio de 1944 (Zurita, 2015).

Figura 85

Grabación Documental Propagandístico en Terezín



Nota. Fotografía del rodaje de la película propagandística nazi sobre Terezín de 1942, recogida en Karel Margry, “*The First Theresienstadt Film (1942)*”, *Historical Journal of Film, Radio & Television*, 1999, 19-3, p. 323.

Con el uso de las voces infantiles, las representaciones orquestales y las interpretaciones teatrales se pretendió convencer a la organización internacional de que estaban acudiendo a un concierto normal, con una composición de un prisionero del campo y con intérpretes de todas las

edades³⁸. Así se demuestra con el informe favorable emitido por la Cruz Roja tras la visita al gueto. De este modo lo afirman autores como Morales (2013) y Plato et al. (2001), que además explican cómo durante las horas de la visita, los observadores internacionales asistieron a la representación del *Réquiem* de Verdi, caminaron por frondosos jardines, por supuestos comercios, calles limpias y cuidadas. Una enorme farsa para convencer que la vida en Terezín se desarrollaba con normalidad. La visita concluyó con la representación dirigida por su autor, Hans Krasa, en el teatro local, lugar que se puede ver en la figura 80.

Figura 86

Estreno de Brundibár Terezín



Nota. Fotografía obtenida de la visita al gueto en 2022.

³⁸ Información escrita en el diario de tesis, extraída del documental original que los nazis hicieron en el gueto y que pudimos ver en la visita realizada en Terezín.

Como se ha podido adelantar con anterioridad, esta ópera infantil se llegó a interpretar hasta 55 veces dentro del gueto. Su autor fue asesinado en Auschwitz en 1944, pero su obra ha permanecido hasta nuestros días. Numerosas actividades didácticas realizadas en los colegios e instituciones de prestigio han contado con el desarrollo de la representación de Brundibár. Sin ir más lejos, encontramos cómo se llegó a interpretar en el Teatro Real de Madrid, junto con una guía didáctica que, según Rusinek & Rincón (2010), comprende un aprendizaje tanto para el profesorado como para el alumnado. Diferentes versiones y representaciones que se han adaptado a la actualidad, por ejemplo, en la versión realizada en Madrid en abril del año 2016, no se utilizó un organillo, sino un acordeón, así como otras variaciones que quedan reflejadas en el programa pedagógico redactado por Domínguez et al. (2007) del Teatro Real.

En esta versión hemos añadido la Obertura para pequeña orquesta, compuesta por Hans Krása durante su internamiento en el campo de concentración de Terezín, y que se podrá escuchar como base del relato que presenta Brundibár a los niños. Este personaje cobra una mayor entidad al convertirlo en el narrador de toda una historia con la que hipnotiza a los pequeños. Brundibár no es solo un organillero como en el relato original, sino un showman, un hombre que vende entretenimiento y sueños. Frente a él, Aninka y Pepicek descubren en la música la posibilidad de conseguir el dinero necesario con el que poder asegurar la supervivencia de su madre. (p. 12)

Durante la visita a Terezín pudimos obtener información que ha aportado un gran valor musical e histórico. En los documentales que pudimos ver en la visita que nos mostraron en la sala de cine ubicada dentro del campo, observamos parte de esa película realizada a modo de propaganda. En ella vimos a los músicos de la orquesta y a la gente forzada a aparentar vivir una realidad completamente distinta a la existente.

Escribimos en nuestras notas una frase que pudimos escuchar en el gueto: “A pesar de todo, le pusimos música a la vida y a la muerte”³⁹.

5.2. La Marcha de Auschwitz

La información que hemos podido recopilar de los archivos APMA-B, vol.76, p.204 y vol.78, p.43 nos han aportado información sobre uno de los miembros de la orquesta de hombres de Auschwitz I. Henryk Król fue uno de los asistentes de la orquesta de Auschwitz I. Nació en Katowice en 1910 y fue deportado a Auschwitz el 25 de Julio de 1940, asignándole el número 1.183. En un principio trabajó en la cocina del campo, pero su capacidad como violinista le hizo posible formar parte de la orquesta en diciembre de 1940 y llegó a ser el concertino. Compuso la marcha que a continuación será analizada para la presente investigación.

Como se ha avanzado a lo largo del presente trabajo, la orquesta tenía una labor principal que consistía en tocar marchas militares a la salida y entrada de los prisioneros que iban a realizar los trabajos forzados fuera del campo. Muchos de los encargos que se les hacían a los músicos consistían en estas marchas. Gilbert (2010) habla de que poseían un repertorio variado que incluía normalmente marchas, música “ligera” y “seria” de compositores de renombre, desde Johan Strauss a Richard Wagner, aunque la misma autora especifica que la mayoría de las obras eran marchas, oberturas de operetas y danzas.

En las siguientes imágenes podemos ver las vistas desde la sala de ensayos del bloque 24 en la actualidad y el lugar donde se colocaban para tocar, el bloque de cocinas y el pasillo que conduce a la puerta principal.

³⁹ Audio recogido del documental expuesto en la sala de documentación de Terezín.

Figura 87

Fotografía desde la Sala de Ensayo



Nota: Donde está ubicado el cartel que se ve en la imagen, era el emplazamiento donde se colocaba la orquesta.

Figura 88

Fotografía de la Puerta del Campo Principal Auschwitz I



Nota. Fotografía de la entrada en la actualidad, año 2019. La flecha señala el lugar donde tocaba la orquesta.

Figura 89

Fotografía de Archivo Puerta Principal



Nota. Fotografía obtenida de archivo, negativo 872, propiedad del Museo Estatal de Auschwitz Birkenau. Lugar por donde entraba y salían los prisioneros diariamente, al ritmo de la música.

Henryk Król tenía educación y carrera musical. Antes de la guerra trabajó como profesor de música en Lwów. Después de componer la marcha que se interpretó en Auschwitz, ésta se convirtió en parte del repertorio habitual de la orquesta (Szczęśniak 2017). Él mismo escribió en 1973 lo siguiente acerca de esta obra:

Todavía no conocía bien las reglas de la armonía y el contrapunto. Lo compuse tercamente, lo escribí en cuerda do, tal y como sonaba en mi cabeza. [...] Lo compuse durante un mes, en mayo de 1941. En la cámara de escritura del bloque número 1, cuando terminé la partitura, Franz Nierychło me recomendó reescribirla con las distintas voces para cada instrumento de la orquesta. Cuando este trabajo estuvo terminado le pedí a compañeros de

la orquesta, sin que Franz Nierychło se enterase, que tocaran mi marcha. A sus compañeros les gustó la composición. Cuando llegó Nierychło le dije que ya estaba todo listo, comenzando este a dirigir sin saber que la orquesta ya había tocado mi marcha. Franz se quedó sorprendido por la interpretación. Cuando terminó se volvió hacia mí preguntando fuertemente si yo había escrito esto, añadiendo un par de palabras censurables posteriores a esa pregunta. Franz no era una buena persona, incluso en momentos no lograba ocultar sus celos y su envidia. Desde ese momento, mi marcha pasó al repertorio habitual de la orquesta del Campo. Conseguí guardar la partitura original. Cuando me liberaron del Campo no quería coger tal cantidad de papel, me asustaba que pudiera ser juzgado por espionaje. La partitura la sacó del campo un amigo⁴⁰.

Kròl fue violinista de la orquesta hasta el día de su liberación del Campo el día 14 de abril de 1942 y compuso una de las marchas más importantes en el repertorio de Auschwitz. La marcha es una composición instrumental, destinada a marcar el paso de los prisioneros e incluso interpretada en algunos actos o ceremonias realizadas en el campo. Díez-Canedo (2020) habla del origen de las marchas destacando que se usan los ritmos breves constantes y repetitivos con un importante papel de la percusión. En sus orígenes, como menciona Díez-Canedo (2020), era una pieza ceremonial que tuvo una repercusión importante tanto en el ámbito civil como en el eclesiástico, llegando a formar parte posteriormente de oberturas orquestales.

En otras épocas ya se compusieron marchas militares para los jefes de Estado, como así hizo Lully, que compuso marchas militares para las bandas de Luis XIV. A partir de la Revolución

⁴⁰<http://auschwitz.org/muzeum/aktualnosci/koncert-ensemble-voix-touffes-zaproszenie-,1384.html> (acceso 1 agosto de 2016). Traducción del original en polaco por Jorge González.

Francesca, Cherubini, Hummel, Beethoven y otros compositores las escribieron para algunos regimientos y ejércitos concretos, incluso se llegaron a introducir en óperas y ballets.

La marcha titulada “*Arbeitslager marsch*”, de Henryk Król, se encuentra dentro de las marchas denominadas militares y se escribió con el propósito de ser tocada para la función de la salida y entrada del trabajo de los presos de Auschwitz.

La obra está formada por 134 compases y escrita para 25 instrumentos diferentes: Violín I, Violín II, Viola, Cello, Bajo, Flauta I, Flauta II, Oboe I, Oboe II, Clarinete I en Si bemol, Clarinete II en Si, Fagot I, Fagot II, Corno I en Fa, Corno II, Corno III en Fa, Corno III, Corno IV, Trompa I en Si b, Trompa II en Si bemol, Trombón I, Trombón II, Trombón III, Tuba y Percusión.

En la partitura se identifican distintas secciones, escrita a tempo binario, dos por dos, durante toda la obra y dividida en tres temas principales que serán explicados a continuación. El primero de ellos lo forman 16 compases, comenzando con el toque de atención del inicio de la marcha, que tiene la duración de los siete primeros compases de la obra, la cual realizan sólo el trombón I en Si bemol, el trombón II en Si bemol, y la percusión, que constaba solo de unos tambores que un prisionero, Czeslaw Sowul, trajo de su casa, (APMA-B vol.72 y vol.76). La dinámica para estos instrumentos es *ff* (fortísimo), queriendo hacer uso de dicho matiz de intensidad, para recalcar con ello el inicio y la llamada al orden y a la formación. Los tres instrumentos hacen el mismo ritmo, reforzando el carácter y la intención dinámica de la composición.

En las siguientes imágenes podemos ver la letra del propio compositor, así como los ejemplos que se han descrito en el punto anterior ⁴¹.

⁴¹ La partitura se ha obtenido de los archivos del museo estatal de Auschwitz- Birkenau. Sala de partituras. Las palabras del subdirector de los archivos de Auschwitz confirman el trabajo realizado: Rocio visited several departments of the Museum to conduct an academic search for material for her studies. In the Collections Department she identified as her main interest music scores used by members of the prisoners’ orchestra

El primer tema que aparece, al cual podríamos denominar como “tema A”, tiene un carácter melódico y determina el “estilo” que va a caracterizar a esta marcha. Los violines y la flauta I son los encargados de realizar esta melodía. Los primeros violines desarrollan esta melodía en la primera cuerda (Mi) y en la misma octava la flauta. La flauta y el violín sobresalen del resto de los instrumentos, posicionándose como melodía principal acompañada del resto de la orquesta, que mantendrá el ritmo marcado por la percusión principalmente. De esta forma, resalta el papel de la melodía, conjuntamente con los procedimientos percusivos propios de una marcha.

Figura 93

Ej.4. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Violín I

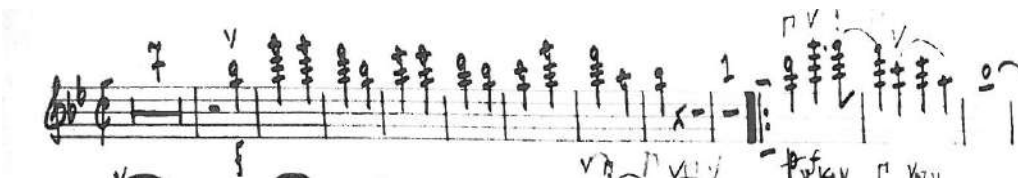


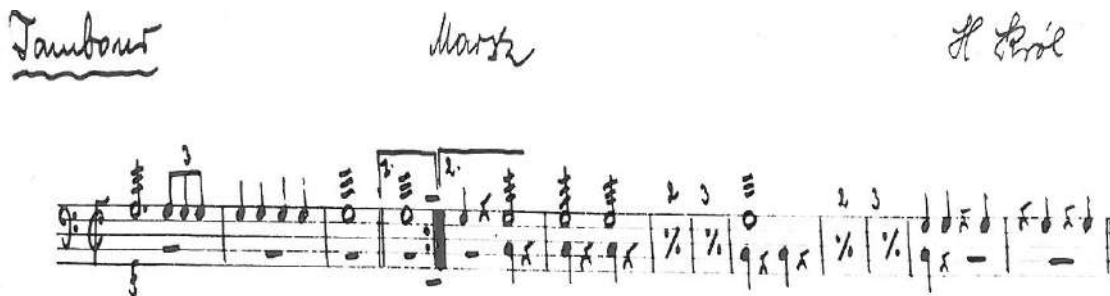
Figura 94

Ej.5. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Flauta I



Figura 95

Ej.6. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Percusión



A continuación, encontraríamos un tema nuevo al cual denominaremos “tema B”, marcado en la partitura con *ff* (fortísimo) e inicio con trémolo, utilizado para ofrecer más impacto al comienzo del nuevo tema. Tiene una duración de 16 compases con repetición. Los instrumentos de viento metal (trompa, trombón y tuba) cobran protagonismo, así como los registros graves que forman la base armónica y el sustento rítmico que también lo realizan los trombones y la trompa. La flauta I mantendrá una melodía principal, siguiendo con el papel protagonista, mientras los violines, y sobre todo el violín I, sirven de acompañamiento.

Este tema tiene un carácter rítmico muy marcado, los pasajes entremezclados con el carácter marcial y folklórico, los toques militares que representan los instrumentos de viento metal y el espacio melódico de la flauta hacen posible crear una atmósfera dotada de dramatismo.

Figura 96

Ej.7. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Flauta I



Figura 97

Ej.8. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Violín I y II

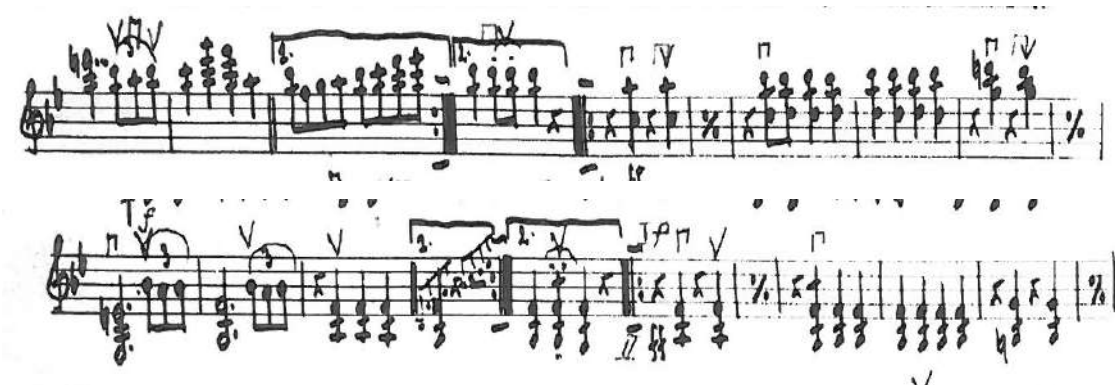


Figura 98

Ej.9. Krøl, Henry “Arbeitslager marsch” Tuba

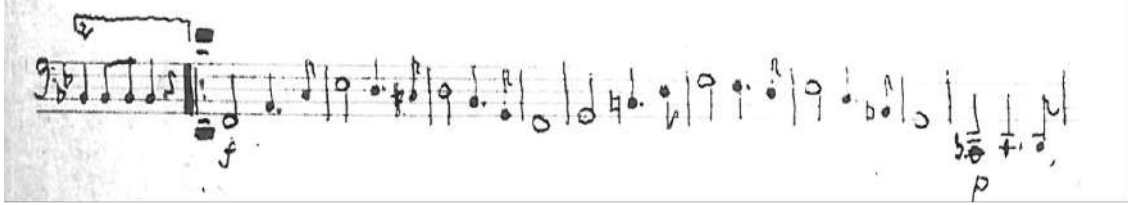


Figura 99

Ej.10. Krøl, Henry “Arbeitslager marsch” Cello



Figura 100

Ej.11. Krøl, Henry “Arbeitslager marsch” Clarinete



Figura 101

Ej.12. Krøl, Henry “Arbeitslager marsch” Trombón I y III



Después del tema B con repetición, llegamos a la parte C, denominada “Trío”, en la tonalidad de La bemol mayor, modulando de la tonalidad principal de la marcha que está en Si

bemol mayor. Los violines tocan la melodía principal iniciando esta nueva parte en la que se toca octava arriba. La flauta I y los clarinetes marcarán la melodía de carácter dinámico, manteniendo la sensación rítmica constante. Esta sección está arropada por el trombón I y el resto de los instrumentos que con un gran relleno rítmico y armónico se sucederán a lo largo de 52 compases. La abundancia de trinos, adornos y el uso de distintas articulaciones en los distintos instrumentos es considerable y nos lleva a apreciar la calidad de la obra, donde no solo el compositor utiliza un recurso, sino que busca sacar partido de los instrumentos. Las dinámicas y los contrastes se aprecian con claridad en toda la marcha, pero principalmente se ve la importancia que el autor quiere dar a todos estos elementos en esta parte “C”, con el fin de exponer todos los recursos que lleven a recapitular al tema principal, crear tensión que lleve al cierre de la obra.

Figura 102

Ej.13. Kròl, Henry “Arbeitslager marsch” Violín



El “trío” deja una sensación poco concluyente de la marcha, es por ello por lo que encontramos una última parte que se podría denominar como “Coda”, en la que durante 32 compases culminará con temas que ya han sido utilizados en el trío y en el “tema A”, sobre todo en la melodía de los violines.

Como ya se ha comentado, Kròl fue violinista y esto se aprecia en la escritura y en la manera en la que trata las partituras del violín, entendiendo perfectamente las limitaciones, las posiciones que benefician a unas dinámicas y a otras. Se aprecia que tiene un gran dominio y conocimiento del instrumento y de su escritura. Utiliza unos registros cómodos a pesar de la dificultad y de la altura de la obra. Los arcos escritos en la obra son útiles, colocados con destreza

para poder interpretar las dinámicas y la intención de la composición. Además, el relleno armónico y las melodías que realizan los instrumentos están escritos con claridad, adaptándose todo el conjunto a la formación orquestal con la que contaban en el momento y escrita en las duras condiciones mencionadas durante la investigación.

Figura 103

Retrato de H. Król Tocando el Violín



Nota. Retrato obtenido de la conferencia realizada en Auschwitz Birkenau el 27.09.2022.

La partitura original de la marcha pertenece a la familia del compositor. En los archivos tuvimos acceso a una copia del manuscrito original. Es una obra que cuesta interpretar a nivel legal ya que los derechos pertenecen a la familia. No hemos podido hallar versiones, grabaciones o reproducciones de la misma, exceptuando unos segundos musicales que aparecen en el documental sobre Auschwitz, titulado “*From the Auschwitz Chronicle*”, de Michał Bukojemski, que pudimos adquirir en el museo del campo.

Figura 104

La Orquesta de Auschwitz I, Año 1941, Fotografía Realizada por las SS



Nota. Documento obtenido de los Archivos de Auschwitz. Fot.Nr.215/B/ neg.337.

Figura 105

Instrumentos de la Orquesta, Violín y Clarinete



Nota. Fotografías realizadas dentro de los archivos de Auschwitz Birkeanu, 2019.

Normalmente, el lugar donde tocaba la orquesta era el que se muestra en la figura 87, cerca de la puerta de entrada (figuras 88 y 89). Los documentos encontrados en los APMA-B revelan que las veces que la orquesta de Auschwitz I tocaba en la sala de ensayo que pertenecía al bloque 24, cuando en el exterior “la temperatura bajaba de 5 o 7 grados bajo cero y se helaban los instrumentos” (nº151667, p.118).

Figura 106

Bloque 24, Auschwitz I



Nota. Fotografía del año 2016, del bloque 24. En la actualidad se ubican parte de los archivos del campo.

Es preciso también destacar el uso de la música como medio para persuadir e influenciar las visitas de la Cruz Roja, mostrando a los músicos en buenas condiciones, además de utilizar la música con un papel protagonista (Guardia & Rúa, 2017). Esta adquiere una función de choque drástico distorsionador de la realidad, que aleja al espectador de la situación dramática acontecida.

“La orquesta también realizó marchas cuando autoridades superiores de las SS y otras comisiones (probablemente también de la Cruz Roja) llegaron a inspeccionar el campamento” (nº151667, p.118)⁴².

En relación con otras marchas encontradas en los archivos de Auschwitz, hemos obtenido el texto escrito en alemán de una de las letras que debían entonar al ritmo dentro del campo. La marcha se titula *Im Lager Auschwitz*, recogida en el documento de archivo vol.76, s.197, nº159301. Aquí se menciona que era una marcha alemana excesivamente rápida y que los polacos tuvieron que practicar para que se entendiese el ritmo, la melodía y la letra. Si traducimos la primera estrofa, en esta ya se nos ofrece una idea de la crueldad y el sentido de la burla que se transmite. Aquí podemos observar claramente cómo la música fue utilizada también como tortura y burla (Vol.76, s.197, nº159301, p.7).

Estuve en el campo de Auschwitz.

Ho-la ria ho-la-rio

Incluso días, meses y años, pero

Ho-la ria ho-la-rio

Pienso con alegría en mis seres queridos lejanos.

⁴² Según Cywinski et al. (2015) fue en septiembre de 1944 cuando Auschwitz I fue visitado por el Dr. Maurice Rossel, de la delegación Berlinesa de la Cruz Roja Internacional.

La letra continua con frases como “todas las mañanas empieza la carga, pero siempre con canciones alegres”. La intención es doblemente cruel. Por un lado, someter a los prisioneros a un tempo rápido que dificultaba el paso, por otro, humillarlos y desmoralizarlos con el mensaje de la letra.

En contraposición observamos el punto de vista de otros músicos. En el documento nº1598/46 (pag.51) se habla de que la orquesta y la música se establecieron para que “los momentos libres pudieran ser utilizados como formación culta, para agradar a los prisioneros de alguna forma y proteger de la muerte a los músicos que tocaban en las orquestas”.

En el archivo nº1598/46 (p.52) se cita textualmente: “Los miembros de la orquesta eran mejor tratados, exentos de trabajos duros, por lo que en estas condiciones les era más fácil sobrevivir al campo de concentración”. Precisamente, en las memorias de un prisionero Wladyslaw Krzynski, miembro de la orquesta de Auschwitz I, se recoge la información en relación con los beneficios de pertenecer a la orquesta.

El director de la orquesta Nierychlo, era un hombre enérgico, un poco nervioso, pero generalmente bueno, también aceptaba músicos débiles en la orquesta para ayudarlos, ya que los miembros de la orquesta trabajaban en interior lo que tenía un gran impacto en su bienestar y salud. (nº173751, p.42)

Si rescatamos la entrevista con el informante 5 analizada en el capítulo 4, observamos que a pesar de las malas condiciones físicas en las que llegó al Campo, debido a las torturas recibidas, el músico afirma que entrar en la orquesta le salvó la vida. Cuando llegó al campo de exterminio tenía un hombro roto, la mandíbula destrozada y se hallaba en unas condiciones en las que prácticamente no podía tocar la trompeta y gracias a la música, sobrevivió a Auschwitz (E.P.DS.5).

De la orquesta de mujeres también se ha hallado documentación sobre las marchas. Desde la creación de la orquesta en el año 1943, y durante los primeros meses de la existencia, “el repertorio era muy modesto. Algunas marchas alemanas, marchas polacas, folclóricas y militares” (Nº151667, p.120). A la orquesta se le ordenó, a partir de junio de 1943, que “tocara cuando los kommandos salieran a trabajar fuera del campamento y cuando regresasen al campamento antes del pase de lista de la noche” (Nº151667, p.120). Tras unos meses, y después de la llegada de Alma Rosé como directora de la orquesta, el repertorio musical creció sustancialmente. Alma incrementó las horas de ensayo, no permitía ningún fallo y actuaba con gran disciplina. Bajo la batuta de la primera directora de la orquesta Zofia Czaykowska no se obtuvieron los resultados que se lograron con Alma. En el documento APMA-B (vol.156, p.206) se explica que Zofia no tenía demasiado dominio en la dirección de orquesta, que le faltaba conocimiento al dirigir y eso provocaba la desorganización y su mal funcionamiento. Ella no permitió ninguna deficiencia cuando se tocaba [...] sin embargo, bajo la batuta de Alma, el conjunto ganó mucho. Después de unos dos meses, la orquesta, además de marchas y música ligera, comenzó a interpretar obras del repertorio más serio, por ejemplo, obras y fragmentos de Brahms, Tchaivovsky, Dvorak, [...], Sarasate, Schumann, etc.; todo el repertorio creció hasta llegar a tener 200 obras (Vol.141, nº166765 p.9).

Figura 107

Fotografía de Alma Rosé antes de Auschwitz



Nota. R.Newman y K.Kirtley, Alma Rosé. Viena a Auschwitz, Pompton Plains. Cambridge, 2000.

Dentro de las partituras estudiadas en los archivos encontramos transcripciones y arreglos de estas obras originales: Brahms (*danzas húngaras*), Beethoven (*quinto concierto para piano*), Mozart (*pequeña serenata nocturna*), Schubert, Strauss (*Morgen Op.27 n°4*), Wagner (*Rienzi, Lohengrin*), Grieg (*Peer Gynt*), Korsakov (*capricho español*), Tchaikovski (*suite, concierto*), Berlioz, Verdi (*La Boheme, Rigoletto*) y un extenso etc. Una colección de partituras que superaba los 100 ejemplares.

El papel que jugó Alma Rosé como directora y violinista dentro de la orquesta de mujeres de Birkenau tuvo una función determinante. Era capaz de llamar la atención de los más crueles y

sanguinarios SS del campo con su música. Así se redacta en el documento encontrado (nº166765 p.74): “Alma Rosé gobernaba la vida en el campamento [...] los rostros de los matones nazis se giraban cuando Alma tocaba. Con su violín era capaz de encumbrar los restos de humanidad”.

Para Renker (2022), Alma era un ejemplo de mujer inquebrantable que supo utilizar la influencia musical de su familia, Mahler-Rosé, en su propio beneficio y en de la supervivencia de las mujeres de la orquesta de Birkenau.

Dentro los privilegios que se consiguieron por pertenecer a la orquesta de mujeres, que se detalla en uno de los documentos obtenidos (nº168864, p.79), encontramos cómo tenían un barracón privado donde ofrecía incluso “conciertos privados a los que asistían miembros de otros bloques”. Los prisioneros recuerdan estos conciertos como un medio de resistencia y libertad: “Pudimos elevarnos muy por encima del infierno de Auschwitz hacia esferas donde no podíamos ser tocados por la degradación de la existencia en un campo de concentración” (Vol.141, p.84).

Figura 108

Barracón de las Mujeres de la Orquesta de Birkenau



Nota. La flecha de la izquierda señala la puerta principal de Birkenau, la de la derecha la sala de ensayo de la orquesta. En la actualidad solo quedan los cimientos de este barracón de mujeres.

5.3 Música en Mauthausen

Para el análisis de la siguiente partitura hemos escogido los documentos pertenecientes a uno de los lugares esenciales visitados para esta investigación, el campo de concentración de Mauthausen, ubicado en Austria. Mauthausen fue el primer campo que se construyó fuera del territorio alemán. Se estableció tras la anexión de Austria al régimen nazi. En un principio, los prisioneros eran criminales, personas antisociales e indeseables en la sociedad alemana, además de enemigos políticos del Reich (Zadoff, 2004). El principal trabajo que se realizó en este Campo fue la construcción del mismo y de la cantera, para la explotación de granito. Una labor en la que la mayoría de los internos perdieron la vida por la extenuación y las condiciones en las que eran obligados a trabajar. Una de las peores tareas que se podía realizar, según Fabréguet (1991), era la de trabajar en esa cantera. Con el comienzo de la guerra en el año 1939, los prisioneros aumentaron considerablemente. De acuerdo con Brenneis (2021), Mauthausen no era un campo de exterminio como lo fue Auschwitz, sin embargo, a principios de 1941, los nazis clasificaron a este campo como el único campo de categoría III, una de las categorías más duras dentro de los campos, debido a los trabajos forzados, las palizas y las torturas que se realizaban (Rozett, 2013). Según el mismo autor, se estima que aproximadamente de los 199.404 prisioneros que pasaron por Mauthausen y sus subcampos, entre 1938 y 1945 murieron cerca de 119.000.

De Miguel (2015) sitúa este campo, y otros como el de Buchenwald, Ravensbrück o Dachau como los campos donde fueron deportados más de nueve mil españoles. Para Gómez & Martínez (2002), “Mauthausen fue, sin duda, el escenario primordial en el que los españoles conocieron la barbarie nazi” (p.35).

Los citados autores hablan de los testimonios sobre las torturas, los asesinatos y los recuerdos de los que vivieron aquel horror, pero también de la dignidad, solidaridad y resistencia

que también transmitieron. Dentro de esa resistencia encontramos como un elemento fundamental la música. Así, autores como Alakus et al. (2007) centran su estudio en este campo de concentración de Austria y hablan de las distintas funciones que tuvo la música dentro Mauthausen. Comentan que se hizo un empleo de la música de dos maneras significativamente opuestas: “En el sistema de campos nazi, la música siempre tuvo lugar en un campo de tensión entre la tortura y la necesidad” (Alakus et al., 2007, p. 31).

En uno de los relatos de un español prisionero de Mauthausen, encontramos información relevante en relación con la música. Torán (2021) recoge el testimonio directo mediante los diarios y la documentación facilitada por la hija del prisionero Eliseu Villalba, quien fue estudiante de música en el conservatorio de Barcelona, en la especialidad de violín y que pasó por distintos campos de refugiados y de concentración hasta llegar a Mauthausen, en los que recuerda: “También en Agde se alzaban por doquier innumerables postes con altavoces que todos los días se inauguraban dando los buenos días y abundante música” (Torán, 2021, p. 58).

Es en Mauthausen donde gracias a los documentos escritos por Eliseu, encontramos cómo se formó una pequeña agrupación instrumental. Al igual que en el campo de Auschwitz, descubrimos que fue un acto que surgió como idea y que se llevó a cabo mediante la solicitud de los músicos dentro del campo de concentración, quienes vieron en la formación musical un hito de esperanza.

El «Chato» se propuso a base de dos músicos formar una orquesta o conjunto musical e hizo circular la noticia de que todo aquel que fuera capaz de tocar un instrumento se presentara a él. Naturalmente se presentaron algunos, pero por tratarse músicos que tocaban el piano o instrumentos poco idóneos, fueron rechazados. Yo que en mi juventud había cursado estudios de violín, me presenté con la esperanza de conseguir un enchufe, pero el

Chato, al ver mi lamentable estado, torció el gesto y estuvo a punto de despedirme a puntapiés, pero pensándolo mejor, optó por preguntar que instrumento conocía; cuando supo que yo tocaba el violín, volvió a arrugar la nariz diciendo que no disponía de tal instrumento, pero si de una mandolina y si me atrevía con ella, mía era la plaza. (Torán, 2021, p.151)

Del mismo modo, las primeras actuaciones iban dirigidas a buscar la aprobación de las SS del campo.

Y yo empecé a practicar con ella en los pocos ratos libres de que disponía; en total habíamos formado un conjunto de seis músicos, con los que solo una vez pude mostrar mis habilidades; fue con motivo de un pequeño recital que, a modo de exhibición, efectuamos por orden del Lager Führer, ante unos forasteros que visitaron las instalaciones de la SS. (Torán,2021, p.152)

Otro nexos que encontramos con Auschwitz son las recompensas que se otorgaban a los prisioneros de las orquestas. Los cigarrillos, la comida extra o las mejores condiciones de vida eran, de algún modo, un beneficio adquirido gracias a la música.

En algunos de los documentos encontrados en el archivo de Auschwitz se leía información sobre la relación entre tocar bien en los conciertos para las SS y las raciones de comida extra, normalmente sopa y algunos cigarrillos, incluso ropa elegante para los conciertos (APMA-B, vol.64, pp.73,74), (APMA-B, vol.72, p.167).

En el relato del español encontrábamos lo siguiente:

Un cazo de comida agria y unos cigarrillos fueron el premio otorgado a nuestros esfuerzos por complacer al Lager Führer, de modesta o quizás de provocadora puede calificarse la

compensación recibida, pero para mí tuvo gran importancia, por ser la primera vez que recibía algo fuera de lo acostumbrado. (Torán,2021, p.152)

Tras los análisis realizados en la presente investigación, podemos ver una diferencia significativa en relación con la música si comparamos los dos campos principales estudiados, Auschwitz y Mauthausen. En Auschwitz no se han podido recopilar los datos suficientes para poder atribuirle a la música una relación directa en el acompañamiento durante las ejecuciones. Es decir, no podemos afirmar con seguridad que estos hechos se desarrollasen de forma habitual en el mencionado campo. Sin embargo, en Mauthausen la relación música y tortura estuvo presente en la vida de los prisioneros frecuentemente, según Baaske (1991) y Stompor (2001).

Por otro lado, Torán (2021) recoge las palabras del músico español mencionado con anterioridad, que cita textualmente:

De este corto período en que formé parte del conjunto musical, deberé guardar siempre un grato y fiel recuerdo, pues si bien es cierto que no tuve ocasión de obtener mayores beneficios alimenticios, que a fin de cuentas era la máxima aspiración de todos, en cambio me salvó la vida en dos memorables ocasiones. (Torán,2021, p.152)

El mal uso que se le dio a la música en este Campo contribuyó notablemente a generar aún más la violencia física y psicológica, que se convirtió en una forma de estrategia de dominación de las SS. Las memorias de otro prisionero español nos acercan a lo vivido en la relación con la música por algunos prisioneros: “Hoy hemos vuelto antes del trabajo. ¿Será porque es sábado? Los altavoces del campo escupen música y propaganda nazi” (Hernández de Miguel, 2015, p.25).

Beyer (1980) describe las acciones que se llevaban a cabo por desobedecer las órdenes de las SS. Coincidimos con el autor, tras la visita al campo y los documentos estudiados, en que la música fue un gran medio de tortura en este lugar. La mayoría de las canciones que les obligaban

a cantar estaban formadas por letras que suponían una humillación para los prisioneros. “Uno de ellos tuvo que cantar *O Haupt voll Blut und Wunden* (La sangre y las heridas de Jesús) mientras le golpeaban con látigos” (Beyer 1980, p. 110).

Hemos hallado otros testimonios donde también se muestra cómo la música se empleaba con fines sádicos y como un modo de maltrato físico y psicológico. En algunas imágenes encontradas en Mauthausen podemos ver la historia del prisionero austriaco Hans Bonarewitz. En el museo encontramos la descripción de la imagen y autores como Kaczerginski & Weiner (2018) y Katona (2016) relatan cómo el prisionero intentó escapar del campo de concentración escondido en una caja de madera. Fue descubierto y llevado de vuelta al campo, donde se celebró una grotesca ceremonia en la que fue transportado en un carro acompañado por música en todo momento hasta su ejecución. La orquesta interpretó, entre otras, canciones como *J'attendrai*. Los prisioneros tuvieron que permanecer en posición de formación, contemplando el desfile.

Terres me cuenta que no les han citado a ninguna hora pero que ayer les dijeron que hoy tendrían que tocar con más fuerza que nunca. De momento, el domingo está tranquilo. Igual las SS han cambiado de planes y han decidido pasar el día con sus familias. Ojalá sea así. Terres se ha ido corriendo con su clarinete y al resto nos han hecho formar. Han puesto un patíbulo en la plaza. Van a acabar con Hans. ¡Ya están aquí! Otra vez la banda de música y Hans encima del carro de los muertos. (Hernández de Miguel, 2015, p. 82)

Figura 109

La Tortura de Hans Bonarewitz a través de la Música



Nota. Documento de archivo Abb.3.9: SS-Foto, Der Prangeruz beigt in die Lagerstrabe ein.

El prisionero de Mauthausen Antonio Hernández, prisionero 4443, recuerda completamente la escena mostrada en la imagen anterior:

Llevamos tres horas formados en la appelplatz y no nos llevan a trabajar. No sé qué pasa pero seguro que no es bueno. ¡Han abierto la puerta principal! Entra la banda de músicos prisioneros y, detrás... ¡Es Hans, el kapo fugado! Lo llevan encima de un carro. Delante del cortejo va una especie de payaso haciendo muecas. ¿Pero qué diablos es esto? Hans va encima del carro de los muertos. ¡Ahí está Terres, entre los músicos! Toca su clarinete, como siempre. Esta canción les encanta a los nazis. Se llama J'attendrai o algo así. Han estado paseándole delante de nosotros durante una hora. Lleva un cartel que han puesto los nazis en el carro: «Estoy de vuelta en casa». (Hernández de Miguel, 2015, p. 87)

En Mauthausen era común recibir a los prisioneros con música. No solo en las torturas, sino también cuando los prisioneros nuevos llegaban al campo. En Auschwitz, principalmente en Auschwitz I, no se ha podido corroborar que a la llegada al campo de los prisioneros fueran recibidos con música, puesto que no se han obtenido los documentos que aludan que esta era una de las actividades principales o diarias de la orquesta.

Los motivos de la realización de la “bienvenida” con música, según Alakus et al. (2007), no están claros. Por un lado, los citados autores piensan que podría tratarse de una maniobra de engaño para tratar de calmar a las víctimas y, por otro, se convertiría en un ensañamiento del abuso de poder mostrado a través de las piezas musicales que confundían a los prisioneros cuando iban a trabajar escuchando acordes alegres y divertidos que no tenían nada que ver con la dureza de las situaciones vividas en el campo.

“Así de macabros son las SS. Música para matar. A veces, reciben a los nuevos presos con el *Adiós a la vida*” (Hernández de Miguel, 2015, p. 82).

Según Fackler (2017), la orquesta en Mauthausen tuvo como papel secundario el acompañar con marchas militares el paso de los prisioneros. En cambio, en Auschwitz, como hemos podido indagar durante la presente investigación, fue la misión principal. Los conciertos de los domingos como entretenimiento de las SS también fueron algo en común con otros campos, especialmente con el de Auschwitz.

Dentro de este campo, la música fue un signo también de rebelión e identidad. No pretendemos desestimar la información mostrada del uso de la música como otra forma más de humillación y deshumanización, sino que en todo momento somos conscientes de que no todos los prisioneros recibieron o entendieron la música del mismo modo. Lo que para algunos fue una salvación, para otros se convirtió en una forma más de acompañar a la muerte. Así lo reflejan en

sus estudios autores como Fackler (2017), Grant (2013) o Riu i Picón (2018), entre otros. No obstante, no podemos eludir la unión entre la música y la salvación que hemos querido mostrar en el presente trabajo. Así, De Miguel (2015) recoge el testimonio de los últimos españoles de Mauthausen, Antonio Terres, mencionado con anterioridad en uno de los relatos como superviviente. En la entrevista realizada a su viuda, se habla de cómo el clarinete le salvó la vida en el campo de concentración.

Con el análisis de la siguiente pieza musical, la cual no ha podido ser obtenida de los archivos, pretendemos examinar esa unión mencionada entre la música y la supervivencia, insurrección y resistencia; o cuanto menos, a una resistencia pasiva que, como destacan Alakus et al. (2007), “Fue una resistencia que debe entenderse como todas aquellas formas de actividad musical que sostienen la pura voluntad de sobrevivir y así contrarrestar el propio abandono de uno mismo” (p. 33).

Figura 110

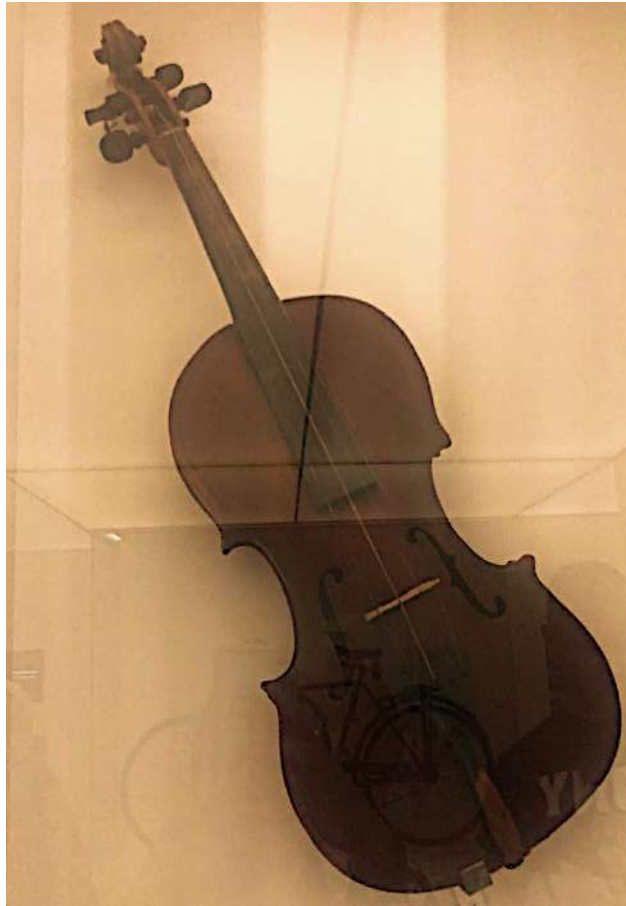
Estandarte de la Orquesta de Mauthausen



Nota. Fotografía realizada en el museo de Mauthausen en 2022.

Figura 111

Violín de la Orquesta de Mauthausen



Nota. Fotografía realizada en el museo de Mauthausen en 2022

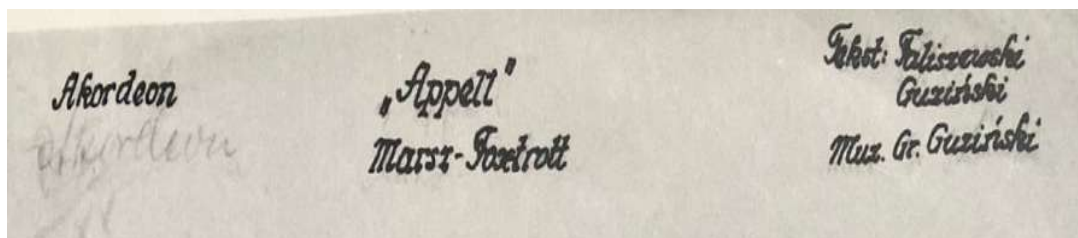
La partitura explicada en el estudio de Alakus et al. (2007) pertenece al complejo Mauthausen-Gusen y se titula *Appell March*, compuesta por el prisionero polaco Gracjan Guzinski en el año 1943. En un principio, el prisionero la compuso con la intención de obtener privilegios personales para él y la orquesta. Una composición que agradó a los Kapos, ya que se incluían los insultos y un lenguaje utilizado por ellos en su día a día. Pero, paulatinamente, los prisioneros fueron dotando a la obra de un sentido reivindicativo en el que aparentemente esa canción escrita a los Kapos se convirtió en una sátira a sus actuaciones (Dobosiewicz, 1983).

El día de la visita al campo de Mauthausen no pudimos contactar con el personal especializado en música, por lo tanto, no tuvimos los permisos necesarios para sacar las partituras, pero los trabajadores del museo y un representante de los archivos nos facilitó la información que se ha considerado admitir para el presente estudio. Debido a la importancia del campo de concentración, la oportunidad de visitarlo y su magnitud a nivel informativo no podíamos excluirlo de este bloque de análisis.

En este caso, la marcha que se analiza ahora muestra la intención de frivolizar y teatralizar, de algún modo, las duras condiciones vividas. La intención musical era la de invertir la realidad del campo de concentración. Traducir las horribles palabras en sátira e intentar convertir la música en una expresión camuflada de rebelión. De hecho, un detalle significativo en esta marcha es la instrumentación utilizada. A diferencia de la marcha de Auschwitz, en esta solo contamos con un instrumento, el acordeón.

Figura 112

Ej1. Marcha de Gusen Appell Marsz- Foxtrott



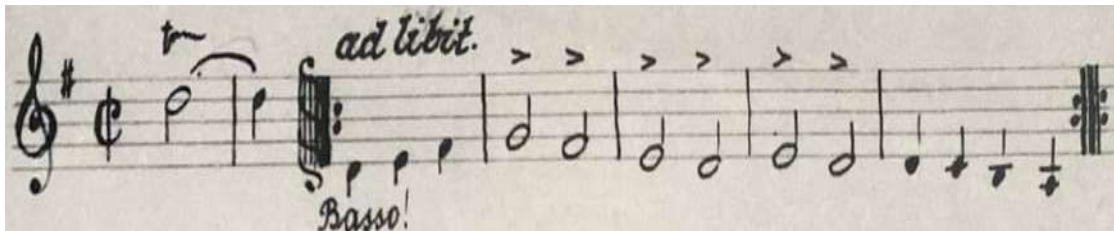
Nota. Abb.3.2: Appell-Marsch von Gracjan Guzinki (Gusen, 1943).

En el ejemplo anterior podemos observar, de izquierda a derecha, la letra del compositor, además apreciamos el instrumento que mencionábamos, que solo está compuesto para ser tocado por éste, el acordeón. También podemos ver el nombre de la marcha, la letra manuscrita y en lápiz, por debajo de las letras de color más oscuro. La marcha comienza con una llamada de atención en forma de trino, seguido de la indicación “ad libit.”, que es una expresión latina que significa

literalmente "a voluntad". En música, normalmente, está relacionado con un momento breve de una obra donde el compositor permite al intérprete que ejecute la obra de forma libre.

Figura 113

Ej 2. Marcha de Gusen Appell Marsz- Foxtrott

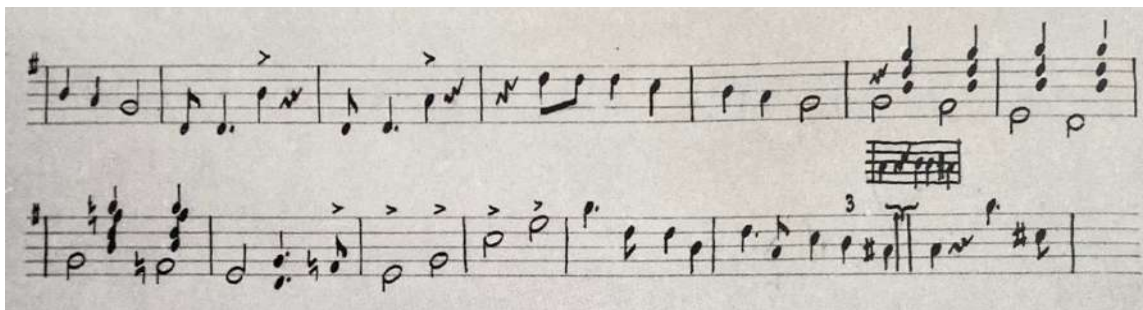


Nota. Abb.3.2: Appell-Marsch von Gracjan Guzinki (Gusen, 1943).

En los acentos (>) que podemos observar en los compases escritos con blancas, se intuye la finalidad de marcar el paso destinado a la marcha. La intención rítmica de estas figuras corresponde al inicio del movimiento de los grupos de trabajo que marchaban en filas. Al igual que en otros compases, se puede observar el apoyo rítmico en las blancas, seguidas de acordes para reforzar ese ritmo binario. Si entendemos ese ritmo unido al paso, vemos la relación directa entre “uno, dos, uno, dos”. En la letra que nos aparece escrita bajo las notas dice: “¡Marcha al paso! [...] Dos, tres, cuatro [...] izquierda, derecha, etc.”.

Figura 114

Ej 3. Marcha de Gusen Appell Marsz- Foxtrott



Nota. Abb.3.2: Appell-Marsch von Gracjan Guzinki (Gusen, 1943).

Es una marcha muy enérgica, en la que la letra acompaña a la melodía en todo momento. En el último compás, tal y como apuntan también Alakus et al. (2007), se representa musicalmente la risa del director del campo “ja, ja, ja, ja”.

Figura 115

Ej 4. Marcha de Gusen Appell Marsz- Foxtrott



Nota. Abb.3.2: Appell-Marsch von Gracjan Guzinki (Gusen, 1943).

Esta es una marcha que sirvió de parodia cómica dentro del campo. Una marcha interpretada en situaciones muy complejas, pero que dotaron de una identidad a algunos prisioneros y a los músicos que vieron en ella, un medio de insurrección.

Con esta última obra musical, concluimos este apartado que consideramos esencial para la ejemplificación musical relacionada con los tres lugares significativos para la investigación. La relación con las partituras, la observación y el aprendizaje a través de ellas ha supuesto inquirir en un prisma investigador que consideramos relevante para el presente trabajo. La comparativa de los tres lugares en relación con la música compuesta en el periodo objeto de estudio y los compositores que fueron víctimas del nazismo, cierra un capítulo en el que, mediante el análisis de las obras musicales, entendemos mejor el porqué de las creaciones artísticas, su finalidad como medio de tortura, pero a la vez de sublevación, resistencia y vida. Asimismo, mostramos documentación rescatada de los campos de concentración y de los archivos correspondientes a ellos, fundamental para la comprensión de las composiciones desde el punto de vista histórico y musical.

Capítulo 6. Conclusiones del Estudio

En este capítulo que se presenta a continuación vamos a aportar las conclusiones a las que hemos llegado con nuestro estudio. Se ha pretendido dar respuesta a los objetivos específicos que nos planteábamos al inicio de la investigación y que han encauzado el análisis y la discusión de los datos del presente trabajo. Los núcleos de análisis establecidos serán los que faciliten la reflexión sobre la pregunta general que ha motivado toda la investigación:

¿Tuvo la música relación con la supervivencia dentro de los guetos y campos de concentración y exterminio durante el Holocausto?

La respuesta a esta pregunta, que engloba un extenso recorrido cronológico que ha guiado el camino de la investigación, ha sido esencial para establecer las aportaciones básicas del estudio, así como las limitaciones con las que se ha contado en el mismo. Estas consideraciones serán la guía de futuras líneas de investigación que servirán para progresar, aportar, ampliar y discutir los resultados hallados hasta la fecha.

Queremos incidir en la labor educativa que ha sido básica durante toda la investigación, priorizando el respeto y la memoria del conocimiento humano de los testigos directos, implicados en esta investigación.

La finalidad ha sido conectar las narrativas personales y biográficas de los informantes, con las investigaciones basadas en el contexto sociocultural, institucional e histórico. La perspectiva adquirida pretende establecer una unión entre una base documental fiable dentro de los hechos históricos avalados, los informantes, el investigador y las situaciones dadas durante todo el proceso de investigación. Hemos nombrado los apartados de este capítulo a partir de las preguntas que han guiado el estudio, mostrando las conclusiones mediante las respuestas y los resultados hallados por la investigadora.

6.1 Conclusiones en Base a los Objetivos Específicos

En nuestros primeros objetivos específicos y núcleos de análisis, planteábamos conocer las características generales del régimen nazi, desde 1933 hasta 1945, a través de los hechos más relevantes que marcaron las etapas que desembocaron en la creación de los campos de concentración y exterminio. Su contextualización nos ha acercado al estudio de los ideales nazis y cómo estos se extendieron y desarrollaron a través de la música, siendo ésta una parte importante del programa político del régimen, por lo que se ha tratado de comprobar si la música contribuyó a difundir el modelo político y propagandístico en los primeros años de la Alemania Nazi.

Se ha pretendido unificar los tres primeros objetivos específicos en este primer bloque, englobando los acontecimientos cronológicos que se suceden durante todo el periodo histórico que ha centrado la primera parte de investigación: desde la llegada al poder de Hitler en enero de 1933 hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939. Se ha desarrollado de este modo, para así poder explicar de forma conjunta los tres primeros objetivos, para aportar una mayor coherencia al texto y a la disección, dando lugar a priorizar el relato de las evidencias testimoniales recogidas en el estudio, que han sido la base fundamental e innovadora de la investigación y en las que se centran el resto de los núcleos de análisis.

Los datos descubiertos han dado muestra de cómo la música estuvo ligada al proceso de enaltecimiento de un régimen dictatorial, así como un símbolo de ideario político, propaganda y ejemplo de persecución a las personas contrarias a los ideales nazis. De hecho, se muestra el establecimiento de un líder como Adolf Hitler, que es capaz de usar la música en sus mítines, en los desfiles y en la radio, como medios básicos de su activa propaganda, en los que la música cobra un papel esencial. Un estatus de cultura elevada, que originó la unión entre la simbología, la imagen y el sonido, que los nazis aprovecharon para transmitir en su política como una misión

cultural determinante. Gracias al control de las instituciones y los medios de comunicación buscarían la confrontación entre las personas consideradas como “arias” y los discriminados dentro de un amplio espectro político y racial, tales como los comunistas, homosexuales, las personas con discapacidad, los judíos, los gitanos y un largo etcétera.

Unas instituciones que contribuyeron al establecimiento de una serie de leyes que definieron el régimen, implantando unos fundamentos básicos que se caracterizaron por la priorización de la identidad y cultura alemana sobre todas las cosas, el enaltecimiento de la raza aria y las doctrinas fundamentales para cumplir con las normas establecidas en la sociedad, determinar el cómo vivir e incluso el qué pensar, utilizando unos sistemas de control basados en la estrategia, la propaganda y el terror. El proceso cronológico y los hechos estudiados dan coherencia a las palabras de nuestro informante 8, que manifiesta con claridad que el régimen nazi no comenzó con la creación de los campos de exterminio, sino que fue la sucesión de los actos y acontecimientos marcados por el odio, el racismo, la discriminación y la deshumanización de un continente, que desencadenó en el asesinato en masa de millones de personas.

Durante el recorrido histórico expuesto en el cuerpo de la presente investigación encontramos dos principios básicos dentro del Tercer Reich: el deseo de gobernar Europa logrando una supremacía racial y una lucha criminal unida al antisemitismo. La estrategia nazi llevada a cabo mediante su práctica en la Solución Final de la cuestión judía tuvo éxito gracias al Estado totalitario antidemocrático establecido en Alemania tras la subida al poder de Hitler. Es más, añadimos que el Holocausto es la culminación del antisemitismo desarrollado en Alemania que, mediante su propagación, dio lugar al exterminio de la población judía, mediante un proceso donde las personas que incluso no eran afines al partido nazi colaboraron con las acciones criminales

llevadas a cabo durante el Holocausto. Un desarrollo que estuvo favorecido por un trabajo administrativo presente en toda la política persecutoria, la propaganda y la cultura.

Dentro de estos acontecimientos que se suceden con una celeridad considerable, la música juega un papel imprescindible como símbolo de poder y cultura, además de propagandístico, para ocultar las intenciones del régimen frente a los distintos países del mundo. Desde el ejemplo del papel que desarrolló durante los Juegos Olímpicos celebrados en Berlín en el año 1936, hasta el uso de la música dentro de los guetos y campos de exterminio.

Para que las acciones planeadas por el Régimen fueran eficaces, era esencial eliminar de las actividades cotidianas a los judíos. El 25 de abril de 1933, Hitler firmó una ley que reducía el porcentaje de judíos en las escuelas. Los músicos, escritores y filósofos quedaron completamente excluidos del panorama cultural. La materialización de esta política cultural racista se llevó a cabo, entre otras formas, a través de la Cámara de Cultura del Reich, con Goebbels como ministro de propaganda y líder de esta organización. Las bibliotecas, los coros, las orquestas y las academias de interpretación quedaron bajo las órdenes de la mencionada Cámara. La afinidad del ministro por la música hizo posible desarrollar una especial atención a este campo, utilizándola como un medio efectivo para llevar a cabo la difusión de las ideologías del partido. Por esta misma razón, compositores como Arnold Schoenberg, Bruno Walter, Anton Webern y otros músicos relevantes quedaron perseguidos y señalados siendo incluidos en una lista de más de cien compositores que no podían interpretarse públicamente por su desafecto con el régimen nazi.

Para favorecer el funcionamiento de los ideales nazis en relación con la música se requería, entre otras cosas, de una organización con bases musicales sólidas. Por tanto, y tras la compra de la Orquesta Filarmónica de Berlín, se estableció formalmente “La orquesta del Reich”, un conjunto musical de gran reputación, que funcionó como medio de propaganda fundamental. Una

agrupación que los nazis dieron a conocer como ejemplo de la excelencia de la cultura alemana, utilizada como embajadora internacional antes y durante la guerra, desarrollando actuaciones en importantes actos como la convención anual del partido en Núremberg, los cumpleaños de Hitler y los Juegos Olímpicos de 1936 celebrados en Berlín.

Continuando con el eje histórico y cronológico desarrollado en la presente investigación, debemos detenernos en la creación de los guetos. Nuestro estudio, a partir de los acontecimientos ya expuestos, ha seguido desarrollándose en base a la documentación adquirida de archivo, autores de prestigio y ha sido complementada principalmente mediante las historias de vida de trece informantes fundamentales que han permitido corroborar algunas de las ideas expuestas. Sus vivencias no sólo han mostrado una incansable lucha y superación personal, sino también una capacidad para afrontar la vida y ver en la música un medio para afrontar la adversidad. Quizás sea esta la mayor lección que podemos presentar en esta investigación.

6.1.2 Lo Que Nos Cuentan los Supervivientes

A través del análisis de ocho entrevistas (semiestructuradas y abiertas) a supervivientes directos del Holocausto, cinco mujeres y tres hombres, más cuatro descendientes de supervivientes, un investigador de prestigio y el diario personal inédito de un testigo directo, abordamos el objetivo general del estudio en base a los siguientes núcleos de análisis establecidos para ello:

- a) La infancia de los supervivientes de la Segunda Guerra Mundial y los años previos a la guerra;
- b) Los guetos y campos de concentración y exterminio, y c) La vida después de la Guerra.

Todo ello, en relación con el estudio historiográfico y musical de las entrevistas y documentos obtenidos. De este modo, profundizamos en el recuerdo de las experiencias de los informantes. Son las conversaciones recogidas las que nos han hechos partícipes de la importancia de los relatos,

los espacios donde se narran los acontecimientos, así como los hechos o aspectos más relevantes que han guiado y completado la investigación.

6.2 La Infancia de los Supervivientes y los Años Previos a la Segunda Guerra Mundial

Los testimonios de nuestros informantes han dado muestra de cómo todos ellos a excepción de dos de ellos, viven en buenas condiciones antes de la guerra. La procedencia de nuestros testigos engloba ciudades como Kutna Hora en República Checa, Varsovia y Cracovia en Polonia, Cluj-Napoca en Rumanía, Przemyslany (en la actualidad pertenece a Ucrania) y Salónica en Grecia. De dos de los informantes no se han podido obtener datos sobre la infancia, pero sí, al igual que del resto, se ha recopilado información sobre su posición dentro de una familia acomodada, con formación académica e interés por la cultura. Los relatos sobre el hogar se establecen en relación con las viviendas en buenas condiciones. En varios casos incluso se cuenta con personal de servicio dedicado a la atención del hogar y la familia. Para nuestros interlocutores, los padres son el pilar básico de su educación. Un aspecto fundamental dentro de todas las entrevistas es que ninguno de los informantes judíos practican la religión de forma diaria. En ninguna de las familias la religión juega un rol determinante. Eso sí, conocen la religión, incluso reciben formación dentro de los colegios, pero no son exclusivamente de estudios judíos. La comunicación y la relación con los familiares es extraordinaria, todos coinciden en alabar a sus progenitores y destacan los valores que aprenden de ellos.

Al contrario de lo que pretenden mostrar los nazis, presentando a los judíos como el mal de la historia, incultos, avariciosos, inadaptados, obcecados en la religión, etc.; en las entrevistas realizadas hemos comprobado que se trata de familias de mente abierta, que no destacan por su condición religiosa, ni política, incluso son muy queridos por las comunidades con las que conviven.

Todos tienen relación fuera de la comunidad judía. Su vida social y recreativa es muy activa y participativa en todo tipo de actividades, entre ellas, la música, a la que se dedican desde la infancia. Normalmente, reciben una formación en el inicio con profesores particulares que acuden a sus hogares y acaban cursando estudios oficiales dentro de los conservatorios. Son estas primeras prácticas las que nos han facilitado adentrarnos en la consideración de la importancia de la música dentro de la vida de los informantes. Cabe recalcar que, aunque una parte no se dedica a la música o no practica música durante su infancia, todos en algún momento tienen contacto con ella, a través, por ejemplo, de las canciones transmitidas de forma oral de madres a hijo/as. En algún caso recuerdan las canciones Sefardíes que sus madres les cantan y que les enseñan a conocer el judeoespañol, recordándolas hasta el final de sus días, especialmente en el campo de exterminio de Auschwitz. También recuerdan muchos de ellos cómo, mediante la música clásica que se escucha a diario en sus casas, aprenden a apreciar a compositores como Bach, Mahler, Beethoven, etc. En esta conexión con la música, las emociones cobran un papel esencial. Todos la mencionan o la relacionan con algo agradable dentro de su infancia, incluso para informantes que viven su infancia/adolescencia dentro de un campo de concentración o campo de exterminio.

Con la extensión y ocupación de otros países a partir de 1938, la situación cambia drásticamente. La sensación de calma, tranquilidad y vida acomodada pasa a ser de temor, miedo e incertidumbre. Muchos de los informantes han querido incluso obviar parte de estos relatos debido a la dureza de los mismos. La mayoría, en los años previos y más aún con el estallido de la guerra, pierden a sus familiares y amigos, dejando esto una huella de gran dolor a lo largo de sus vidas.

6.2.1 Los Guetos y Campos de Concentración y Exterminio

En los testimonios recogidos, siendo éstos fuentes primarias, observamos el recuerdo y las memorias de algunos supervivientes que son niños cuando estalla la guerra. Además, contamos con informantes de distintas generaciones que han supuesto una buena posibilidad para investigar de manera longitudinal, debido al abanico de edades estudiadas.

Generalmente la visión de los niños, sobre todo al principio del conflicto, está ligada a una realidad “camuflada” normalmente por los familiares directos. Es decir, a través de las estrategias de los padres, muchos de ellos no llegan a ser conscientes del peligro real de los hechos a los que se enfrentan. Una parte de ellos se preocupa por la pérdida de los bienes materiales como sus muñecos, triciclos, dibujos, etc. Sin embargo, en otros relatos se aprecian las dificultades desde el inicio, ya que tienen que asumir un cambio radical en sus vidas, asociado con el aislamiento, la desigualdad y la discriminación a la que se ven sometidos. Los informantes comienzan con frases que describen estas desagradables situaciones: “vivíamos con chinches, piojos; nos trasladaban constantemente de un sitio a otro, etc.” Palabras como “desagradable, indescriptible, terrible” ocupan un amplio lugar en las entrevistas. En los traslados a los guetos y campos, una gran mayoría ve morir delante de ellos a algunos miembros de su familia. Es en este punto es donde se observa el nexo común entre todos ellos; el trauma de esos hechos en los que las acciones perpetradas por los nazis muestran la deshumanización más absoluta. Los guetos que han formado parte de la vida de nuestros informantes son el gueto de Varsovia, el de Cracovia y el de Terezín. Además, tenemos informantes que estuvieron en los campos de Plaszow, Bergen-Belsen, Mauthausen, Kurowice y el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau.

El traslado a esos lugares es otro punto en común entre varios de los testimonios. Los trenes en los que pasan días sin agua, sin comida y sin poder permanecer sentados, son donde una gran

mayoría de los prisioneros pierden la vida antes de llegar al destino. La comida que se les proporciona en los campos es un punto donde todos coinciden en calificarla de insuficiente, de un color, sabor y olor muy desagradable. Las condiciones de vida son inhumanas para todos, exceptuando a tres de nuestros informantes, que logran escapar de los guetos de Cracovia y Varsovia, antes de que se cierren completamente. Pese a conseguir huir, la infancia de una de ellas es realmente traumática, ya que vive todos los años del conflicto bélico encerrada en un armario, ocultada por su madre que trabaja de criada para una casa que las acoge con documentación falsa. Precisamente este detalle es el nexos entre algunos de los informantes: la huida y la obtención de los documentos que falsifican su identidad. Afortunadamente, en otro caso, el informante es salvado gracias al diplomático español Sebastián de Romero Radigales, del campo de Bergen-Belsen. No obstante, en la mayoría de los casos, no logran huir y comparten que su supervivencia es inexplicable ya que, en Auschwitz y Mauthausen, se dedican a realizar algunos de los trabajos más duros que se podían llevar a cabo. Este, es un punto determinante en nuestra investigación. En algunos testimonios se muestra cómo, en función de la jerarquía que se tiene en el campo, las condiciones de vida son diferentes.

6.3 La Jerarquía de los Prisioneros

A lo largo de este trabajo se ha descrito cómo era esa distinción entre los prisioneros, por ejemplo, los judíos están normalmente en el escalón más bajo de la jerarquía de esta población. A través de la perspectiva racista, geográfica, política y social se establecen esas categorías y se les asigna de ese modo diferentes labores dentro de los guetos y especialmente dentro de los campos de concentración y el campo de exterminio de Auschwitz. Se realizan trabajos forzados en unas condiciones extremas de frío, sin ropa adecuada y sin prácticamente comida. Por otro lado, el trabajar dentro de la cocina del campo de Auschwitz, a otra informante le permite no estar expuesta

a la dureza del clima de Polonia en invierno, además de ciertos beneficios como tener acceso a algo más de comida, aunque fuese de forma ilegal dentro del campo. Dentro de esos “privilegios” y las jerarquías establecidas en los guetos y campos, encontramos cómo precisamente la música asume un papel determinante.

Las condiciones descritas han sido imprescindibles para comprender de qué manera algunos prisioneros pueden sobrevivir. De todos nuestros informantes revelamos un dato realmente conmovedor que es el mayor nexo entre todos, son prácticamente los únicos supervivientes de su familia, como mucho, tan solo un miembro o dos de ella sobreviven. Ninguno finaliza la guerra con ambos progenitores y, en la mayoría de los casos, pierden a la madre, al padre y a los hermanos.

Como se ha podido describir en esta investigación, la media de tiempo de supervivencia dentro de algunos campos, y en especial dentro de Auschwitz, es de unos tres meses. Entonces, ¿cómo nuestros informantes logran sobrevivir? Hay diversos factores que ya hemos podido adelantar. En el algún caso, su supervivencia es gracias a conseguir huir de los guetos y campos. En otros, se debe a no ser judío, otros por pertenecer al cuerpo militar o gracias a un error dentro del registro del campo. Pero quizás el hecho diferenciador se centra en ser o no ser músico para conseguir la ansiada supervivencia.

6.4 Vida, Música y Supervivencia

Durante la investigación, hemos podido diferenciar las historias de vida de las personas que fueron músicos de las que no lo fueron. Sin embargo, es reseñable que en todas las entrevistas realizadas encontramos alguna mención a la música, de alguna u otra manera. Para todos nuestros informantes, ésta significa algo en sus vidas. Sin duda, hemos considerado importante la visión de los no músicos, puesto que, de algún modo, la música es también parte de sus vidas. Y no sólo

esto, sino que ven en ella un medio de consuelo, abstracción y disfrute dentro de las duras condiciones de vida a las que se enfrentan. Sus historias aportan los datos históricos, sociales, jerárquicos y, lo más importante, contribuyen a dar testimonio de los hechos y lugares que ha contextualizado nuestro estudio.

Dentro de los informantes no músicos se ha podido ver la relación entre cantar y la sensación de seguridad, calma, autoeficacia, conexión social y esperanza, además de la unión entre música y memoria, ya que muchos de ellos asocian la música a sus familiares y, en especial, a la figura de la madre. En el desarrollo de la presente investigación se ha mostrado la relación música y memoria como un recurso de superación, además de un medio para ayudar a las personas en la reparación de los estados traumáticos. Lo hemos comprobado mediante los testimonios de nuestros informantes que, además de transmitirnos esa conexión con la música, han sido capaces de interpretar para nosotros música que permanece intacta en su memoria, cantando de principio a fin canciones que aprendieron hace más de setenta años.

La música en sus relatos tiene relación con la búsqueda de un medio al que aferrarse para huir mentalmente de los lugares donde estaban encerrados.

6.5 ¿Qué Nos Muestran los Informantes Sobre la Vida en Terezín?

Dentro de los lugares estudiados y en relación con los testimonios obtenidos de nuestros informantes, es preciso detenernos en uno de los lugares donde más vida cultural se desarrolla durante la Segunda Guerra Mundial, el gueto de Terezín.

Este gueto es parte del engranaje para llevar a la práctica el plan nazi denominado como “solución final de la cuestión judía”. La diferencia con otros guetos o campos se debe a su localización. Está ubicado en una antigua fortaleza y los edificios son antiguos cuarteles, además, Terezín funciona como campo de tránsito. Una clave importante para la propaganda nazi es que

este lugar se presentaba al exterior como un lugar idílico donde los judíos deben vivir. Es utilizado como medio de difusión del ideario político, actuando como un escenario perfecto para el desarrollo del arte, la cultura y la música. La información obtenida de las diversas fuentes documentales, los dibujos de los niños y las poesías halladas tras la visita al gueto han supuesto una fuente de información muy relevante para comprender el desarrollo cultural que se lleva a cabo en este gueto, acercándonos al pensamiento, el entorno y el sentimiento que quieren expresar los niños de la realidad vivida en el gueto. Pese a las condiciones de hacinamiento, las enfermedades, la escasez de comida, etc.; se desarrolla una actividad cultural y educativa de gran magnitud. Es a partir de 1942 cuando las autoridades nazis facilitan actuaciones artísticas con el fin de utilizar el campo como propaganda. La música clásica ocupa un lugar importante dentro de Terezín. Numerosas evidencias encontradas demuestran cómo mediante la música y el arte se incrementa entre los prisioneros la empatía, el afán por la educación y el apoyo psicológico y social que son esenciales para la supervivencia. Escritos como el de la superviviente Zuzana Ruzickova reafirman la idea de que la música es un medio de supervivencia. Tres violinistas de Terezín, entre ellos el prodigioso Paul Kling, hacen referencia a que el violín les salva la vida. La música les hace sentirse vivos y olvidar el lugar donde están, del mismo modo que les devuelve a su infancia y la oportunidad de actuar. El testimonio de Ruzickova manifiesta su recuerdo a la hora de participar en una ópera infantil, la cual hemos podido analizar y mostrar en el capítulo 5 de la presente investigación, mediante un fragmento de la partitura original obtenida tras la visita a Terezín. Una ópera infantil compuesta por un prisionero del propio gueto, Hans Krasa, que llega a interpretarse más de 55 veces dentro de este gueto.

Los datos más interesantes obtenidos son los relativos al desarrollo de los ensayos, en los que tanto los niños del coro, como los adultos de la orquesta, se sienten libres al interpretar la

música y el guion de la ópera Brundibár. Esto les ayuda a recordar cómo eran sus vidas antes de la guerra. Las transcripciones de las obras musicales adaptadas a los conjuntos instrumentales que se generaron dentro del gueto ha sido una documentación clave en el estudio, además del relato de nuestra informante que asegura que la música le ayuda a vivir. Un testimonio que ha sido apoyado mediante la aserción de otro de nuestros informantes, que sitúa a Fredy Hirsch como una figura clave dentro de este gueto, responsable de ese desarrollo cultural y educativo de los niños. La vida cultural y musical que se desarrolla en Terezín y en Auschwitz, en gran parte es gracias a Fredy. Su influencia en relación con la música, la disciplina y el arte marca la supervivencia de muchos niños. Aunque él no es músico de profesión, logró intervenir en la vida de esos niños hacia esta materia. En las cuestiones relacionadas con la influencia de Fredy Hirsch en la vida artística y musical que desarrollan los supervivientes tras la guerra, hallamos la rotunda respuesta afirmativa sobre los hechos investigados.

Los documentos de archivo y las imágenes, entre otras fuentes documentales, sitúan en este gueto a miles de músicos, artistas e intelectuales de la talla de Viktor Ullman, Hans Krasa, Rafael Schachter, Pavel Hass, Gideon Klein, Egon Ledec, Ilse Weber, Karel Berman, Paul King, Zikmund Schul, Fritz Weiss, violinista y trompetista y líder de la banda de jazz; Wolfi Lederer, acordeonista; Franz Goldschmidt, guitarrista; Oaul Libenekv, contrabajo y Koke Schumann, batería. Nombres que están recogidos en los registros del Campo, junto con grandes listas de músicos que pasan por ese mismo lugar. Nombres que aparecen en el relato de nuestra informante. Por desgracia, la mayoría de ellos son enviados a los campos de exterminio en los que son asesinados.

6.6 La Vida Musical en un Campo de Exterminio

Es en Auschwitz donde la destrucción alcanza su punto culminante. La extorsión, discriminación, los trabajos forzados y el exterminio de millones de personas, es la tónica general

en el día a día en este campo. Auschwitz y los subcampos pertenecientes al campo principal llegan a tener agrupaciones musicales. Incluso en el campo principal durante un periodo de tiempo hay una orquesta que llega a estar conformada por ciento veinte músicos. ¿Una orquesta en un campo de exterminio?

El plan ideado por el Ministerio de Propaganda Nazi lleva a generar una corriente musical propagandística. Del mismo modo, muchos músicos y artistas ven en la música un sinónimo de resistencia e identidad. Precisamente la creación de las orquestas en este campo es una consecuencia de ambos factores.

Las orquestas denominadas “*Lagerkapellen*” inicialmente tienen la función de tocar música bajo las órdenes de los oficiales del campo. No son orquestas sinfónicas como conocemos en la actualidad, sino pequeños conjuntos instrumentales que interpretan un repertorio clásico conocido, adaptado a la formación musical de la que disponen. Es en Auschwitz I donde se puede situar la excepción, ya que, en los archivos documentales y gráficos, encontramos la orquesta más grande de todos los campos nazis, que llega a tener más de cien músicos.

Para algunos testimonios recuperados de los archivos del campo, así como para algunos investigadores, las orquestas en Auschwitz desempeñan una labor sinónimo de tortura, colaboracionismo, orden y disciplina. Es preciso recalcar que entendemos que para una parte de los prisioneros la música está relacionada con las órdenes de las SS, que utilizan la música como refuerzo rítmico para marcar el paso de la marcha en la salida y entrada de los trabajos forzados que se realizan fuera del campo. Este uso es concebido como un medio que los nazis utilizan para la destrucción física y psicológica de los prisioneros, ya que durante el proceso de salida y entrada deben coordinar a la perfección el paso y el ritmo en una formación de cinco en cinco, para facilitar el recuento de prisioneros, algo que resulta muy complicado teniendo en cuenta las condiciones

físicas en las que se hallan, sumado al clima con temperaturas que llegan en ocasiones hasta veinte grados bajo cero, y el uniforme que llevan; un pijama a rayas, provisto de unos zapatos que son zuecos de madera que imposibilitan un paso cómodo.

La obligación de cantar canciones patrióticas alemanas o el acompañamiento de algunas situaciones crueles con música, contribuyen al proceso de quebrar la voluntad y denigrar la humanidad de los prisioneros. Nuestros informantes recuerdan las mencionadas formaciones de cinco en las que tienen que marchar al ritmo de la música, normalmente marchas militares y música alemana o de compositores permitidos por los nazis.

Es importante recalcar que en Auschwitz no se han descubierto evidencias, a diferencia con otros campos, de que la música tenga como labor diaria la de acompañar las ejecuciones. Sí se ha podido obtener información sobre algunos testimonios que recuerdan que, tras el intento de huida de algún prisionero, se acompaña con música su regreso al campo, normalmente con carteles irónicos que se pueden traducir como “hurra, ya estoy de vuelta”, una actividad que se comparte con otros campos como el de Mauthausen. Sin embargo, la misión principal de las orquestas en Auschwitz es acompañar a los *Kommandos* de trabajo que salen y entran a realizar las labores forzadas fuera del campo. No se ha pretendido obviar las escenas violentas relacionadas con la música, tampoco la comprensible percepción de otros prisioneros no músicos que ven en la música un medio más de sufrimiento. Sin embargo, para una gran parte de supervivientes, la música es su medio de vida, huida y salvación.

6.6.1 ¿Qué Significó la Música?

Una de las características que podemos destacar de formar parte de la orquesta son los “privilegios” que los músicos tienen. Entendemos la palabra entrecomillada debido a la jerarquía que supone ser músico dentro de los campos, en especial en Auschwitz. A medida que se

establecen formalmente las orquestas, a los músicos se les permite abstenerse de realizar labores forzadas en condiciones extremas, pudiendo dedicar parte del tiempo a transcribir partituras, hacer arreglos, componer obras, ensayar más horas y tener acceso a los cambios de ropa, las porciones extra de comida y dormir en barracones separados del resto de los prisioneros. Condiciones que, en un campo de exterminio, hacen posible la supervivencia.

Nuestros informantes, en especial uno de ellos que fue trompetista de la orquesta principal, ha aportado la información en relación con el funcionamiento de la orquesta. Una formación en la que tienen que superar unas pruebas, similares a unas audiciones o exámenes para optar a un puesto dentro de la agrupación. Dentro de esas audiciones, varios de nuestros informantes recalcan cómo gracias a los directores de la orquesta pueden entrar a formar parte del conjunto instrumental, ya que sabían que esto suponía una oportunidad de salvarles la vida. Hay numerosos informes donde se recoge que, a pesar de no estar en condiciones para tocar, o no tener grandes nociones musicales, son admitidos en la orquesta, ya que había una estrecha relación entre pertenecer a la orquesta y la supervivencia en Auschwitz.

En relación con el apoyo hacia otros prisioneros no músicos, la orquesta intenta ayudar a los compañeros que no se encuentran en la misma situación “privilegiada”. A través de introducir obras de forma “camuflada” dentro de las piezas del repertorio estándar como los himnos nacionales o las canciones de compositores judíos que estaban prohibidas por las SS, se intenta mostrar una resistencia y un sustento emocional a los compañeros, a riesgo de desobedecer las órdenes de las SS. Una música que otros informantes no músicos recuerdan y que corroboran que, por un instante les ayuda a salir mentalmente del lugar donde están. La emotividad y precisión con la que recuerdan sus experiencias con la música se expresa de diferentes formas, por ejemplo, haciendo música con instrumentos cotidianos como dos cucharas, con las que hacen percusión, o

mediante las canciones que surgen de forma espontánea dentro de los barracones y se convierten en lo que algunos recuerdan como “el mejor momento del día”. Por tanto, se concluye que la música influye tanto a los músicos como a los que no lo eran, así como la pertenencia a un conjunto instrumental dentro de un gueto o un campo de concentración o exterminio. Dentro de la dificultad que puede conllevar el valorar los sentimientos, a través de la música se hace posible en los campos el poder expresarse, manifestarse, resistir y, de alguna manera, sublevarse.

6.6.2 ¿Qué nos Dicen las Partituras?

El análisis de las partituras y de algunos textos ligados a la música, han jugado una importante labor en la presente investigación, donde hemos encontrado canciones que reflejan las experiencias dentro de los guetos y campos donde se expresa la crueldad contra millones de personas sometidas. Además, a través de ellas, no sólo se ha podido estudiar la parte puramente musical, sino también el marco histórico, descriptivo, propagandístico, funcional y explicativo en el que se interpretan, y que los nazis quisieron destruir, no sólo físicamente, sino cultural, social e ideológicamente.

Canciones compuestas en situaciones extremas donde vemos, por un lado, el sufrimiento, la tortura; y por otro, la manifestación de la fe, la esperanza y la vida. Los poemas y las canciones escritas por uno de los informantes evidencian lo descrito. Las tres partituras seleccionadas y analizadas nos sitúan en el contexto objeto de estudio, pudiendo observar la calidad de los músicos, su formación y cómo tienen que adaptarse a las difíciles situaciones de la vida en los campos utilizando la música.

Las partituras analizadas se refieren a un fragmento de la ópera infantil Brundibár, donde una de nuestras informantes participa en el coro de niños, una marcha compuesta para la función principal que desempeña la orquesta en Auschwitz, escrita por un prisionero de la orquesta del

campo I y otra marcha compuesta en Mauthausen, la cual nos ha permitido conocer las diferencias musicales entre los dos campos más grandes estudiados en la presente investigación, además de ahondar en las historias de vida de algunos de los miles de españoles que pasan por ese campo.

Confirmamos, tras el estudio realizado, que la música es concebida dentro de una perspectiva de desigualdad, debido a los mencionados privilegios y al uso de del control establecidos mediante ella. No obstante, para una gran parte de nuestros informantes la música es un consuelo y una esperanza en conseguir un final feliz para su más que trágico destino; mientras que para otros es su medio de salvación y de vida.

6.7 Alcance y Limitaciones en el Estudio

Después de setenta y ocho años del fin de la Segunda Guerra Mundial puede sorprender que aún queden cuestiones por tratar acerca de este periodo y más aún del Holocausto. No cabe duda de que tras los hechos que se suceden diariamente es necesario ser consciente del pasado, para construir el presente. En los años en los que estudiamos la Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato, el Holocausto no se mencionó en nuestras aulas de estudio. Es más, la primera vez que visitamos Auschwitz en el año 2009, tras regresar a clase, ninguno de los compañeros sabía qué era aquel lugar. Para muchos historiadores, tras la guerra, el Holocausto quedó enmarcado en un periodo histórico donde los horrores perpetrados apenas llegaron al conocimiento de gran parte de Europa, ya que era un fenómeno que implicaba reabrir diversas cuestiones que afectaban directamente a la propia historia de cada país. Tras algunos años de silencio, las importantes memorias de los supervivientes comenzaron a publicarse, con la firme intención de no olvidar lo inasumible. Es a partir de los años setenta cuando las víctimas empiezan a cobrar importancia, en paralelo con la memoria histórica que implican sus testimonios.

Mediante el análisis de los documentos de archivo, las visitas a los museos, las fuentes históricas recuperadas y principalmente del estudio de las historias de vida se ha pretendido mostrar el papel de la música en relación con este periodo. Se han obtenido numerosos datos de fuentes escritas unidas al testimonio de los supervivientes, lo que ha supuesto la constante vigilancia a la hora de exponer los datos. Sin duda, nos hemos encontrado con complicaciones, pues las narraciones de los informantes necesitaban estructurarlas para que adquirieran coherencia, atendiendo al relato cronológico de los hechos y los recuerdos que todavía permanecían en sus memorias, que podían alejarse de la realidad llevados por la fuerza emocional de sus sentimientos.

En este proceso de investigación, una de las limitaciones encontradas ha sido la acotación de los lugares estudiados, pues más de seis millones de víctimas se repartieron por diversas localizaciones dentro de Europa. Todos los datos en principio parecían esenciales y era necesario comprender los relatos personales para ponerlos en situación con los grandes acontecimientos de este período histórico. Además, la dificultad añadida a este amplio registro fue el idioma en que se encontraban los archivos a los que se ha podido acceder, normalmente en polaco, checo y alemán. Debido a la situación sanitaria de la Covid 19, muchos lugares a los que se pidió acceso fueron denegados, contribuyendo aún más a las dificultades encontradas durante el proceso de investigación en la recogida de los datos.

Otra limitación dentro del estudio ha sido encontrar a supervivientes que quisieran hablar o estuvieran en condiciones físicas y psíquicas para poder hacerlo pasados más de setenta años del inicio de la guerra. Más aún, encontrar informantes que quisieran compartir con nosotros las vivencias del horror sufrido. Por eso la limitación en el número de informantes, que, a pesar de haber sido bastante amplia, nos hubiera gustado obtener un mayor número de ellos. La información obtenida dentro de cada relato ha sido realmente extensa y encontramos patrones que tenían

similitud entre sí, alcanzando una saturación de datos, que es muestra del rigor del estudio y que nos ha permitido defender la trascendencia de los recogidos en nuestra investigación.

En relación con los recursos personales, son varias las limitaciones que tiene el estudio. La primera es que la investigadora no posee una cualificación de historiadora, por eso ha sido necesario el empleo de años de formación en el estudio de los autores de prestigio, obras y documentos basados en la Segunda Guerra Mundial y en especial del Holocausto. Sin embargo, se ha querido dotar a esta tesis doctoral de un enfoque educativo, basado en sacar a la luz varias historias de vida con la música como hilo conductor de unos relatos que nos han resuelto los objetivos planificados.

Los numerosos viajes a distintos países, unido a los correspondientes gastos económicos que eso conlleva, ha supuesto un reto difícil, unido de igual forma a la compaginación con las actividades musicales profesionales que realiza la investigadora.

La dificultad del lenguaje en polaco de algunas entrevistas, así como la traducción del diario personal descubierto y no publicado hasta la fecha, escrito en el mismo idioma, han tenido que ser apoyadas por otra persona externa a la investigación, complicando así el proceso de recogida de datos. Aun así, mediante el acceso a la música y las partituras encontradas se ha conseguido una mayor proximidad y empatía con muchos de los informantes que han querido compartir sus vivencias y trayectorias vitales dentro de un entorno de confianza, empatía y complicidad.

6.8 Contribuciones del Estudio y Futuros Desarrollos

Entre las aportaciones más destacadas de esta investigación podemos citar el conocimiento adquirido de las experiencias de algunos de los supervivientes de la Segunda Guerra Mundial. Gracias a sus testimonios y a sus narraciones se han mostrado cómo eran los guetos y campos de

concentración y exterminio, pero más aun, se ha conocido qué papel jugó la música en esos lugares y se ha plasmado lo que significó la música en sus vida y de qué forma contribuyó a su supervivencia. El hecho de que el estudio no solo se centre en las vivencias de los protagonistas, sino en el estudio histórico, social, educativo y cronológico de uno de los peores periodos acontecidos en los últimos siglos, ha sido determinante en la configuración de unos relatos que dan unión a dos contenidos esenciales como la historia y la música. Desde distintos planos y enfoques se ha procedido a establecer una simbiosis entre la música y la salvación de sus intérpretes. La infancia de muchos de los informantes y la perspectiva de otros con más edad nos ha permitido adentrarnos en el conocimiento de algunas realidades que establecen lazos de conexión entre los prejuicios establecidos como la religión, la política, el comportamiento social, con la realidad reflejada en las vidas de todos y cada uno de ellos. Además, en este estudio contamos con testigos de diferentes edades, algunos que vivieron su infancia en un gueto, otros que pasaron su adolescencia, otros que fueron condenados por ser judíos y los que fueron apresados por su lucha política e ideología unida a los grupos de resistencia. El reencuentro de los informantes con muchos de los documentos obtenidos, así como las preguntas realizadas en relación con la música, ha hecho despertar recuerdos en ellos que han permitido mostrar la forma positiva en la que afectó la música en sus vidas, pese a las extremas condiciones por las que pasaron.

La biografía de los informantes, los documentos de archivo analizados y la visita a los lugares objeto de estudio hacen ver las dos vertientes que tuvo la música. Sin querer obviar la parte destructiva de la que fue parte, hemos centrado la atención en nuestros informantes que revelan cómo la música les ayudó a tener esperanza, a aliviar el dolor físico y psicológico y, en muchos casos, a sobrevivir.

En cuanto a la aportación unida al método biográfico narrativo, queremos hacer referencia a la contribución histórica social, rescatando las memorias de muchos supervivientes que no habían querido hablar hasta la fecha, que no habían tenido la oportunidad y que ya no podrán volver a hacerlo debido a sus condiciones físicas y psíquicas. Varios testigos de diferentes países que han hablado del periodo de pre-guerra, de la Segunda Guerra Mundial y en especial del Holocausto. Un estudio musical en base a una investigación cronológica histórica, basado en una amplia investigación que combina trabajos realizados por investigadores de prestigio, visitas a los lugares que centran la investigación, documentos de archivo y, lo fundamental, las historias de vida.

Evidencias que muestran el sufrimiento y las consecuencias del odio y la discriminación, las dificultades vividas, así como la esperanza puesta en la música, un medio que, a pesar de parecer insignificante dentro de un campo de exterminio, supuso la salvación de muchas víctimas. Una muestra educativa de cómo el ser humano es capaz de cometer las peores acciones imaginadas y de cómo esos mismos seres humanos también son capaces de corregirlas y evitarlas, entre otras cosas, manteniendo la memoria viva. Quizás sea esa la mayor contribución que recogen las líneas de la presente tesis.

Todo lo aportado anteriormente nos lleva a plantear futuras líneas de investigación a partir del estudio realizado. Sería importante seguir recopilando testimonios vivos, con el fin de establecer el paralelismo y las diferencias entre las experiencias vividas. Sería interesante rescatar las vivencias de otros regímenes totalitarios con el objetivo de relacionar la educación musical y la importancia de la música y su uso en diferentes dictaduras.

Sin duda, el estudio y la recopilación de otras partituras a las que no se ha podido tener acceso o no se han dado las condiciones para ello, contribuiría a ahondar aún más en el relato de la vida de los supervivientes en otros guetos y campos. Pero ya no sólo en lo que se refiere a lo

sucedido durante el III Reich, sino a otros contextos con regímenes dictatoriales en los que se han aplicado duras represalias.

Fuentes y Referencias Bibliográficas

Documentos de Archivo

APMA-B, *Statements Collections*:

APMA-B, vol.1/ vol.2:

- Lista de transportes N°324^a.
- Kommandantur n°47/8

APMA-B, vol.2:

- Labores de las mujeres prisioneras n°339^a.

APMA-B, vol.3:

- Programa de conciertos Monowitz n°24.
- Cartas, documentos personales, condiciones de vida PMA-B 4/180/630.
- Labores en el campo n°430.

APMA-B, vol.4:

- Lista miembros de la orquesta II-3/46.
- Lista Auschwitz I orquesta n°391.
- Lista de miembros orquesta hombres Birkenau n° 391/392.

APMA-B, vol.15:

- Testimonio Franciszek Nierychlo n° 51.
- Fotografías orquesta/ neg.336-338.
- Orquesta n° 113

APMA-B, vol.56:

- Adam Kopycinski n° 42.

APMA-B, vol.64:

- SS conciertos nº73.

- Recompensas nº73.

APMA-B, vol.72:

- Privilegios nº 12

- Comida nº 204

APMA-B, vol.76:

- Sobre Henryk Krol nº204/43

- Kopycinski nº25

- Memorias nº204/233

- Adam Kopycinski nº23/24

- Marcha *Im Lager Auschwitz* nº159301

- Música tortura y burla s.197

APMA-B, vol.78:

- Henryk Krol nº43

APMA-B Vol.141:

- Repertorio de la orquesta. nº166765

APMA-B (Vol.156):

- Zofia Czaykowska

APMA-B nº151667:

- Condiciones de la orquesta/ lugares de ensayo/ concierto

- Cruz Roja.

APMA-B nº1598/46:

- La música como protección.

- Memorias supervivientes en relación con la música.

APMA-B n°173751:

- Sobre F. Nierychlo.

APMA-B n°151667:

- Las marchas.

APMA-B n°166765:

- Alma Rose.

Partitura Marcha: Arbeitslager Marsch, Henryk Krol APMA-B Statement Collection

Partituras e Instrumentos: Colección PMO-II-4.

KZ Dachau,” *Tracing service, Bad, Arolse, 1940*”.

Colección de imágenes:

- Fot.N°.214,215/B/216,2217,218.

- *MEA-B, n°.99.*

Mauthausen:

ABB.3.9: SS-Foto, Der Prangeruz beigt in die Lagerstrabe ein.

Terezín:

- Fragmento Terezín Brundibar/ Hans Krasa. Památník Terezín, národní kulturní památka.

Museo Terezín.

- Dibujos. Arts in Terezin 1941-1945. Memorial Terezin. The small Fort 1973.
- Archives, College Park, MD. Holocaust Museum United States.
- From the Auschwitz chronicle directed by Michał Bukojemski. Oświęcim, Poland:
Distributed by the Auschwitz -Birkenau Museum, 2005.
- Diario Personal Superviviente Nr.33377. No publicado.

Referencias Bibliográficas

- Adam, P. (1992). *El arte del Tercer Reich*. Tusquets.
- Adamoli, M. C. (2010). *Holocausto: preguntas, respuestas y propuestas para su*
- Adorno, T. W. (2002). *The stars down to earth and other essays on the irrational in culture*. Psychology Press.
- Adrián Serrano, J. E. (2002). *Relaciones entre el lenguaje materno sobre términos verbales cognitivos y la comprensión infantil de estados mentales*. Universitat Jaume I.
- Aharony, M. (2021). *Fredy Hirsch: Changing Perspectives on his Memory*. Holocaust and Genocide Studies, 35(1), 1-24.
- Alakus, B. (2007). *Kunst und kultur im Konzentrationslager Mauthausen 1938-1945*. BM. I, Die Aussteller.
- Alejos Parra, M. (2017). *Olympia. La imagen como medio propagandístico en la Alemania Nacionalsocialista. Libro de Artista* (Doctoral dissertation, Universitat Politècnica de València).
- Álvarez, B. C. (2017). *Los campos de concentración nazis*. Historia Digital, 17(30), 186-230.
- Ambrose, S. E. (2001). *The good fight: How World War II was won*. Simon and Schuster
- Amezcu, M., & Gálvez Toro, A. (2002). *Los modos de análisis en investigación cualitativa en salud: perspectiva crítica y reflexiones en voz alta*. Revista Española de salud pública, 76, 423-436.
- Antelme, R. (2002). *La Especie Humana/the Human Specie*. Ediciones Era.
- Apolline, T. (2011). *Historias de Vida y conectividades emergentes en Hernández, Sancho y Rivas (coord.)*. *Historias de Vida en Educación. Biografías en Contexto*. Universidad de Barcelona, N°4. Pp. 126-131.

- Arad, Y., Gtuman, I., Margallot, A. (1998). *El Holocausto en documentos*. Yad Vashem. (Eds J.)
- Arendt, H. (2013). *Eichmann en Jerusalén*. Lumen.
- Artola, R. (2014). *La Primera Guerra Mundial: De Lieja a Versalles*. Alianza Editorial.
- Asín Fernández, E. (1998). *La política en las olimpiadas de Berlín 1936*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Aster, M. (2011). *Reich's Orchestra: The Berlin Philharmonic 1933-1945*. Souvenir Press.
- Azuero, J. C. M. (2009). Un acercamiento al establecimiento de los tribunales internacionales modernos. *Prolegómenos: Derechos y valores*, 12(23), 201-219.
- Baaske, A. (1991). *Musik in Konzentrationslagern*, Freiburg im Breidgau: The Projektgruppe.
- Baddeley, A. (1992). *Is memory only talk?* *The Psychologist*, 5, 447-448
- Bard, M. (2010). *La noche de los cristales rotos: historia oral del horror que aconteció al Holocausto*. La esfera de los libros.
- Barrios, H. (2018). *La "Cuestión Judía" y el antisemitismo en Alemania, desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta las Leyes de Nuremberg (1918-1935)*.
- Bartolomé Pina, M. (1992). *Investigación cualitativa en educación: ¿comprender o transformar?* *Revista de Investigación Educativa*, 20, pp. 7-36.
- Beer, F., Benz, W., Distel, B., Cywinski, P., Lachendro, J., & Setkiewicz, P. (2014). *Recently Published Works in Holocaust and Genocide Studies*. *Holocaust and Genocide Studies*, 28(2), 362-407.
- Beevor, A. (2012). *La segunda guerra mundial*. Ediciones de pasado y presente, S.L.
- Bejarano, M. A. G. (2016). La investigación cualitativa. *INNOVA Research Journal*, 1(2), 1-9.
- Benavides, M. O., & Restrepo, C. G. (2009). *Métodos en investigación cualitativa: triangulación*. Red Revista Colombiana de Psiquiatría.

- Benetton, M., & Callegari, C. (2020). *La identidad de la infancia desde el siglo XX hasta hoy. Ideología, holocausto judío (Shoá) y nuevos derechos*. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy, (58), 317-336.
- Benz, W., & Distel, B. (2005). *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*.
- Berg, M. (2013). *The diary of Mary Berg: Growing up in the Warsaw ghetto*. Simon and Schuster
- Bertaux, D. (1980). El enfoque biográfico. Su validez metodológica, sus potencialidades”. En *Proposiciones*, Vol 29. Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- Berteaux, D. (2005) *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Ediciones Bellaterra.
- Beyer Westendorf, J., & Buller, H. (2011). *External and internal validity of open label or double-blind trials in oral anticoagulation: Better worse or just different?* *Journal of Thrombosis and Haemostasis EBSCO*, 1-5.
- Beyer, W. R. (1980). *Rückkehr unerwünscht: Joseph Drexels “Reise nach Mauthausen” und der Widerstandskreis Ernst Niekisch*. DTV-Dokumente.
- Blackwell, J. (2011). Brundibar in Terezin: Music as spiritual resistance during the Holocaust. *Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 4(1).
- Blakemore, E. (2019). *El Tratado de Versalles puso fin a la Primera Guerra Mundial y desató la Segunda*. National Geographic.
- Bloch, D. (2006). Hidden Meanings: musical symbols in Terezin. *India International Centre Quarterly*, 32(4), 110-124.
- Bloch, M. (1999). *Historia e historiadores* (Vol. 204). Ediciones AKAL.

- Blodig, M. V. (2016). *The Auschwitz-Birkenau State Museum and an artist's claim to portraits of holocaust victims made in Auschwitz for Josef*. In *Museums, Ethics and Cultural Heritage* (pp. 350-356). Routledge
- Blodig, V. Langhamerová, M. Vajskebr, L. (2009). La pequeña fortaleza de Terezín 1940-1945. V RÁJI.
- Bolívar, A. (2012). *Metodología de la investigación biográfico-narrativa: recogida y análisis de datos*. *Dimensões epistemológicas e metodológicas da investigação (auto) biográfica*, 2, 79-109
- Bolívar, Antonio y Segovia, Domingo. (2006) *La investigación Biográfica-Narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual*. Forum: Qualitative Social Research
- Botstein, L. (1995). *After Fifty Years: Thoughts on Music and the End of World War II*. The Musical Quarterly, 79(2), 225-230.
- Boud, D., Cohen, R., & Walker, D. (2011). *El aprendizaje a partir de la experiencia: Interpretar lo vital y cotidiano como fuente de conocimiento* (Vol. 119). Narcea Ediciones.
- Brauer, J. (2016). How can music be torturous? Music in Nazi concentration and extermination camps. *Music & Politics*, 10(1).
- Brenneis, S. J. (2021). *Mauthausen: un campo nazi al alcance de la memoria*. Mauthausen: un campo nazi al alcance de la memoria, 129-148.
- Bruchfeld, S., & Levine, P. A. (1998). *De esto contaréis a vuestros hijos-: un libro sobre el holocausto en Europa, 1933-1945*. Secretaría de Gobierno (Regeringskansliet).
- Burleigh, M. (2000). *El Tercer Reich, Una nueva Historia*. Taurus.

- Cabrera, I. G. G. (2011). La posibilidad del estudio etnográfico de situaciones límite. El caso de los campos de concentración. *Revista de Antropología Social*, 20, 385.
- Calderón Carrillo, D. (2015). *Los niños como sujetos sociales: Notas sobre la antropología de la infancia*. Nueva antropología, 28(82), 125-140.
- Carrión, J. E., & García, G. L. (2000). Manipulación de las masas y propaganda en la Alemania nazi. In *El siglo XX: balance y perspectivas: V Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea* (pp. 341-348). Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història Contemporània.
- Casquete, J. (2007). *¡Sobre tumbas, pero avanzamos!": El troquel martirial del nacionalismo*.
- Castillo-Gallardo, P. E., & González-Celis, A. (2015). *Infancia, dictadura y resistencia: hijos e hijas de la izquierda chilena (1973-1989)*. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 13(2), 907-921.
- Cerrillo Vidal, J. A. (2009). El intermediario imposible. Algunas reflexiones en torno a epistemología y ética en la investigación cualitativa. Mediterranean University Institute.
- Chaumont, J.M. (1997). La concurrence des victimes. Génocides, identité, reconnaissance. La Découverte
- Childers, T. (2017). *The Third Reich: A History of Nazi Germany*. Simon and Schuster
- Clark, T. (2001). *Arte y propaganda en el siglo XX* (Vol. 2). Ediciones Akal.
- Clybor, S. (2012). *Laughter and Hatred Are Neighbors: Adolf Hoffmeister and E.F. Burian in Stalinist Czechoslovakia, 1948-1956*. East European Politics and Societies, 26(3), 589–615.
- Cohén, J. R. (2009). *La música sefardí*. XIII Semana Sefardí de Caracas, 62.

- Connelly, M. y Clandinin, J. (1995). *Relatos de experiencia e investigación educativa*. En J. Larrosa et al. (comps.), *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación* (pp. 11-59). Barcelona: Laertes/ Psicopedagogía
- Connelly, Michael y Clandinin, Jean. (1998) *Stories to live by: Narrative understandings of school reform*. *Curriculum inquiry*, 28(2), 129-162.
- Contreras-Zubillaga, I. (2021). *Terezín: componer bajo el terror*. Fundación Juan March.
- Corcoba, O. (2015). *Hitler y su "falso golpe de estado" Hitler and "false coup"* Universidad Complutense de Madrid.
- Cores, P. J. (2010). *La estrategia de Hitler: Las raíces ocultas del Nacionalsocialismo*. Nowtilus.
- Corral, Y. (2016). Validez y fiabilidad de las investigaciones cualitativas. *Revista Arjé*, 11(21), 196-209.
- Cortés Márquez, M. M. (2021). La experiencia ejemplar como relato de formación: un estudio sobre ciudadanía en estudiantes universitarios.
- Costantini, P. U. (2007). El genocidio nazi: nuevas perspectivas de interpretación. In *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán.
- Courpasson, D., & Marti, I. (2019). *Collective ethics of resistance: The organization of survival in the Warsaw Ghetto*. *Organization*, 26(6), 853-872.
- Cserni, R. T. (2021). Book Review: Dear Fredy.
- Cuerva, M. C. N. G. (2000). *La prensa en el tercer Reich: la información, prisionera del nazismo*. *Revista Latina de comunicación social*, 3(34), 0.

- Cunningham, D. A. (2014). Musical meaning in the lives of those affected by the holocaust: Implications for music education. *Update: Applications of Research in Music Education*, 33(1), 65-72.
- Cywinski, P., Lachendro, J., & Setkiewicz, P. (2015). *Auschwitz de la A la Z historia ilustrada del campo*, Muzeum Auschwitz- Birkenau.
- Dawidiuk, C. L. (2013). *Las representaciones cinematográficas de los campos de concentración nazi*. In VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata.
- De Castilla, J. L. L. (2022). *La clase de canto en tiempo de crisis: Lineamientos de acción a través de la cantoterapia y el counseling*. *International Humanities Review/Revista Internacional de Humanidades*, 11(Monográfico), 1-21.
- De España, R. (2001). *El film sobre Theresienstadt. Un ejemplo atípico de propaganda nazi*. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 25, 151–157.
- De Forges, J. M. (2006). *Educación contra Auschwitz* (Vol. 24). Anthropos Editorial.
- De Haan, W. (2022). *Music in the Camps*. In *Tango of Death: The Creation of a Holocaust Legend* (pp. 18-33). Brill.
- De Miguel, C. H. (2015). *Los últimos españoles de Mauthausen: La historia de nuestros deportados, sus verdugos y sus cómplices*. B de Books.
- Delarues, J (2010). *Historia de la Gestapo*. La Esfera de los Libros, S. L.
- Demazière, Didier & Dubar, Claude (1997). *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple de récits d'insertion [Analizar entrevistas biográficas. Un ejemplo de relatos de inserción]*. Nathan.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2015). *Métodos de recolección y análisis de datos: Manual de investigación cualitativa. Vol. IV* (Vol. 4). Editorial Gedisa.

- Di Gresia, L. A. (2004). El Nazismo en escena: un estudio del Parteitag de 1934. *Cuadernos del Sur. Historia*, (33), 81-110.
- Díaz-Mas, P. (2008). *Las mujeres sefardíes del Norte de Marruecos en el ocaso de la tradición oral*.
- Díaz, O. (2008). Historia de Europa en el siglo XX: a través de grandes biografías, novelas y películas, 1914-1989. *Historia de Europa en el siglo XX*, 1-283.
- Díez Castaño, J. F. (2020). *Ubicación del fascismo de la Alemania nazi dentro del espectro político de la extrema derecha: Un análisis desde la historia, la política y el derecho*. Nuevo derecho 16 (26): 1-20. Institución Universitaria de Envigado Publicador
- Díez-Canedo Flores, M. (2020). *Dragones en los vientos novohispanos. Influencias de las prácticas instrumentales militares en los ámbitos teatral, civil y eclesiástico en la Nueva España: las marchas del siglo XVIII*.
- Dobosiewicz, S. (1983). *Mauthausen-Gusen, poezja i pieśń więźniów*. Instytut Wydawniczy Pax.
- Domenach, J. (2010). *La propaganda política*. Eudeba.
- Domínguez, I., Gómez Pérez, E., & Hernández Sanchiz, A. (2007). Brundibár: ópera para niños en dos actos: guía didáctica.
- Duero, D. G., & Arce, G. L. (2007). Relato autobiográfico e identidad personal: Un modelo de análisis narrativo. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 2(2), 232-275.
- Dümling, A. (1995). *Banned by the Nazis: Entartete Musik. The exhibition of Düsseldorf 1938/88 in texts and documents*.
- Dutlinger, A. (2000) *Art, Music and Education as Strategies for Survival: Theresienstadt 1941–1945*.
- Eberle, H, Zurita, M, Soto, V. F. (2016). *El informe Hitler*. Tusquets Editores SA.

- Edelheit, A. J., & Edelheit, H. (1994). *History of the Holocaust: A Handbook and Dictionary*. Boulder.
- Engelhardt, I. (2002). *A topography of memory: representations of the Holocaust at Dachau and Buchenwald in comparison with Auschwitz, Yad Vashem and Washington DC*. Presses Interuniversitaires Européennes. Ministerio de Educación de la Nación Argentina.
- Escalada, D. (2008). *Secuelas en víctimas de traumas políticos: procesos psicosociales y clínicos de resiliencia en españoles supervivientes del holocausto*. Asociación Cántabra de Conflictología y Victimología
- Escalante Jiménez, A., & Salomón Chéliz, (2019) Propaganda y política al servicio del nazismo.
- Espinosa, J. R. D. (2005). Palabras, imágenes y sonidos del desempleo de masas: Europa Central y Estados Unidos durante la Depresión. *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, (25), 161-190.
- EZM, S. (2009). *El Tercer Reich y los judíos*. Galaxia Gutenberg.
- Fabréguet, M. (1991). *Les «espagnols rouges» à Mauthausen (1940-1945)*. *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 77-98.
- Fackler, G. (1994). *Zwischen (musikalischem) Widerstand und Propaganda – Jazz im „Dritten Reich“*. In G. Noll, ed. *Musikalische Volkskultur und die politische Macht*. Essen: der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., pp. 437-483.
- Fackler, G. (2001). Lied und Gesang im KZ. *Lied und populare Kultur/Song and Popular Culture*, 141-198.
- Fackler, G. (2003). We all feel this Music is infernal...”: Music on Command in Auschwitz. *The last expression: Art and Auschwitz*, 114-125.

- Fackler, G. (2004). *"Musik der Schoa": Plädoyer für eine kritische Rezeption*. Böhlau.
- Fackler, G. (2010). Cultural Behaviour and the Invention of Traditions: Music and Musical Practices in the Early Concentration Camps, 1933-6/7. *Journal of Contemporary History*, 45(3), 601-627.
- Fackler, G. (2017). *Music in concentration camps 1933–1945* (No. 124, pp. 60-83). Fondation Auschwitz et de la mémoire d'Auschwitz ASBL.
- Fater, Y. (1970). *Yidishe muzik in poyln tsvishn beyde velt-milkoymes*, Tel Aviv: Velt federatsye fun poylishe yidn.
- Faúndez, X. y Cornejo, M. (2010). *Aproximaciones al estudio de la Transmisión Transgeneracional del Trauma Psicosocial*. *Revista de Psicología*, volumen 19 (2), pp. 31-54.
- Feliu, M. (2012). *En el corazón de la zona gris: una lectura etnográfica de los campos de Auschwitz*. Editorial Trotta.
- Fénelon, F., Routier, M., & Lentini, V. (1981). *Tregua para la orquesta*. Noguer.
- Fernández, L. (2006) ¿Cómo analizar datos cualitativos? *Butlletí LaRecerca*, 6, 1-13.
- Ferrada-Montecinos, Y. P., & Parada-Ulloa, M. (2022). *la propaganda durante la consolidación del nazismo: la prensa del tercer reich*. *Revista Notas Históricas y Geográficas*, 346-360.
- Ferrándiz, T. M. M. (2012). *La Noche de los Cristales Rotos (Kristallnacht) y sus consecuencias*. *Revista de Claseshistoria*, (6), 2.
- Ferrarotti, F. (1981). *Storia e storie di vita, Roma-Bari*: Laterza.
- Flick, U. (2015). *El diseño de la investigación cualitativa* (Vol. 1). Ediciones Morata.

- Follari, J. E. B. (2014). Hacer una historia de vida: decisiones clave durante el proceso de investigación. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 14(3), 129-170.
- Forster, R. (2013). *Hurbineck: la palabra inaudible o el decir después de Auschwitz*. Cuadernos de Filosofía Latinoamericana, 34(108), 25-37.
- Frankl, M. (2003). Holocaust education in the Czech Republic, 1989-2002. *Intercultural Education*, 14(2), 177-189.
- Frankl, V. E. (2002). *Hombre En Busca del Sentido Ultimo*. Paidós Iberica, Ediciones S. A.
- Franková, A. (1998). Theresienstädter Erziehung. *Theresienstädter Studien und Dokumente*, (5), 142-148.
- Friedländer, S. (2009). *El Tercer Reich y los judíos*. Galaxia Gutenberg.
- Funes Garrido, S. (2016). ¡Huid por mí! Córdoba, Universidad, Servicio de Publicaciones.
- Gallegos, A. M. R. (2016). Los acervos de documentos musicales. ¿Libros raros, libros especiales? *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información*, 30(70), 129-163.
- Garavito, M. C. (2011). *Auschwitz como telos de la agresión y la guerra*. Saga–Revista de Estudiantes de Filosofía, (22), 111-119.
- García-Vera, N. O. (2020). *Educación, memoria histórica y escuela: contribuciones para un estado del arte*. Revista colombiana de educación, (79), 135-170.
- García, E. L. (2021). Olympia. Apuntes para la comprensión de la propaganda racista en las Olimpiadas de Berlín 1936. *Artificios. Revista colombiana de estudiantes de historia*, 18(2), 64-74.
- Garlinski, J. (1985). *Poland in the second world war*. Springer.

- Gianetti, C. (2004). Agente interno. El papel del artista en la sociedad de la información. *Inventario*, 10, 1-5. Madrid: AVAM
- Gilbert, S. (2010). *La música en el Holocausto: una manera de confrontar la vida en los guetos y los campos nazis*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Giráldez, A. (1997). *Educación musical desde una perspectiva multicultural: diversas aproximaciones*. *Revista Transcultural de música*, 1, 1-13.
- Glasser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). The development of grounded theory. *Chicago, IL: Alden*.
- Glocer, S., & Kelz, R. V. (2015). *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*. Gourmet Musical Ediciones.
- Godlewski, Ł. (2000). *Historia podziemia konspiracyjnego Armii Krajowej Obwód Kolbuszowa, kryptonim „Kefir*.
- Goldhagen, D. J. (2007). *Hitler's willing executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*. Vintage.
- Goldman Rubin, S., (2001), *Fireflies in the Dark: The story of Friedl Dicker-Brandeis and the children of Terezin*, New York: Holiday House
- Goldstein, Y. 2010 El plan de la “Solución Final” según nuevas tendencias historiográficas. *nuestra Memoria*, 11.
- Gómez, G. Martínez, D. (2022). *Rotsparier: españoles en el complejo concentracionario Mauthausen-Gusen*. NIPO.
- González Ávila, M. (2002). Aspectos éticos de la investigación cualitativa. *Revista Iberoamericana de educación*.
- González, F. (2007). *Investigación cualitativa y subjetividad: los procesos de construcción de la información*. McGraw-Hill Interamericana.

- González, J. M. (2015). *Sobrevivir al Holocausto: testigos de la intolerancia*.
- Goodenough, S. (2009) *El III Reich y Hitler; Hitler: Máquina de Guerra*. Time life folio.
- Grant, M. J. (2013). *The illogical logic of music torture*. *Torture*, 23(2), 4-13.
- Greer, A. C. (2013). *Brundibár: Confronting the misrepresentation of resistance in Theresienstadt*.
- Guardia, I., & Rúa, C. (2017). *Campos de concentración y exterminio en la II Guerra Mundial: de las playas a Auschwitz*.
- Güell, X. (2021). *Cuarteto de la guerra-si no puedes, yo responderé por ti*. Galaxia Gutenberg.
- Gutierrez Cuevas, C. (2009). La conjura Goebbels: de la propaganda a la comunicación política.
- Gutiérrez, J. M. D. O. (2010). *III-Reich: El experimento nacionalsocialista Alemán*. Eride Ediciones.
- Gutiérrez, L. F. G. (2006). *El género literario: una aproximación estructuralista al concepto de narración en el construccionismo social*. *Hallazgos*, 3(5).
- Gutman, Y., & Berenbaum, M. (Eds.). (1998). *Anatomy of the Auschwitz death camp*. Indiana University Press.
- Gutterman, B., Guterman, B., & Shalev, A. (2008). *Para que lo sepan las generaciones venideras La recordación del Holocausto en Yad Vashem*. Israel Danacod.
- Hall, P. (2021). Irony and Identity: Music Manuscripts from the Auschwitz-Birkenau State Museum. *Music and Politics*, 15(1).
- Hazikaron, B. (1997). En la Senda de la Memoria. *Yad Vashem, Jerusalén*, 4-16.
- Heinze, C. (2005). *The art competition of music in the framework of Olympic games 1936*.
- Helguero, X. M. (2013). *¿Como ovejas al matadero? Formas de resistencia pasiva de los judíos en los Guetos de Varsovia y de Lodz (1939-1942)*. *Revista Universitaria de Historia Militar*, 2(4), 88-107.

- Hernández de Miguel, C. (2015). *@deportado4443 Los últimos españoles de Mauthausen*, Ediciones B.
- Hernández-Sampieri, R. y Mendoza Torres, C. P. (2018) *Metodología De La Investigación: Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. McGraw-Hill.
- Hernández, J. (2012). *Breve historia de Hitler*. Nowtilus.
- Hernández, J. (2018). *Eso no estaba en mi libro de la Segunda Guerra Mundial*. Editorial Almuzara.
- Hernández, T. B., & García, L. O. (2008). Técnicas conversacionales para la recogida de datos en investigación cualitativa: La entrevista (I). *NURE investigación: Revista Científica de enfermería*, (33), 6.
- Hilberg, R. (2005). *La destrucción de los judíos europeos*. Akal.
- Hilmes, O. (2016). *Berlín 1936: dieciseis días de agosto*. Random House.
- Hitler, A. (2004). *Mi lucha: Mein Kampf: discurso desde el delirio*. Fapa.
- Holden, W., & Ruzickova, Z. (2020). *Cem milagres: Como a música me ajudou a sobreviver ao Holocausto*. Globo Livros.
- Hostetler, K. (2005). *What is «good» education research?* *Educational Researcher*, 34 (6), pp. 16-21.
- Ibáñez, T. (2003) *La construcción social del socioconstruccionismo: retrospectivas y perspectivas*. *Política y Sociedad*, 40, 155-160.
- Ibarra, E. (2004). *Memoria de genocidio gitano*. *Cuadernos de Análisis: Movimiento Contra La Intolerancia*, 20.
- Ibarra, E. (2018) *Movimiento contra la Intolerancia Informe Raxen*.
- Izcara Palacios, S. P. (2014). *Manual de investigación cualitativa*. Fontamara.

- Izcara Palacios, S. P. (2016). *Violencia postestructural: migrantes centroamericanos y cárteles de la droga en México*. *Revista de Estudios Sociales*, (56), 12-25.
- Jauset-Berrocal, J. A., & Coromines, J. (2018). *El aprendizaje musical y su repercusión en la educación*. Dr. Jordi-Angel Jauset-Berrocal. I Congrés Internacional de Neuroeducació, 86.
- Jodelet, D. (1992). *Mémoire de masse: le côté moral et al factif de l'histoire*. *Bulletin de Psychologie*, 45, 239-256.
- Joric, C. (2020). *Hitler, al poder por la propaganda*. La Vanguardia.
- Jurajda, Š., & Jelínek, T. (2021). Statistical Analyses of Theresienstadt Prisoners. S: IMON Shoah: Intervention. *Methods. Documentation*, 8(2).
- Kaczerginski, S., & Weiner, L. (2018). *What Do Official Photographs Tell Us About Music and Destructive Processes in the Nazi Concentration Camps? Fotografien aus den Lagern des NS-Regimes: Beweissicherung und ästhetische Praxis*, 67.
- Kalisch, S. & Meister, B. (1985). *Yes, We Sang! Songs of the Ghettos and Concentration Camps*, New York: Harper and Row.
- Kalny, E. (2012). *Jun xib'inel*. *Mesoamérica*, 33(54), 155-159.
- Karas, Joza (1985). *Music in Terezín 1941-1945* New York: Beaufort Books.
- Kassow, S. D. (2011). *The United States Holocaust Memorial Museum Encyclopedia of Camps and Ghettos 1933–1945, vol. I (parts A and B), Early Camps, Youth Camps, and Concentration Camps and Subcamps under the SS-Business Administration Main Office (WVHA)*, Geoffrey P. Megargee, University Press in association with United States Holocaust Memorial Museum.
- Kater, M.H., 2000. *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*, Oxford: Oxford University Press.

- Katona, E. (2016). *El triángulo azul: un drama sobre los españoles deportados a Mauthausen*. Mediterrán Világ, 35, 106-120.
- Keegan, J. (2016). *Historia de la guerra*. Turner.
- Kellermann, N. (2001). *Transmission of Holocaust Trauma- An Integrative View*. *Psychiatry*, volumen 64 (3), pp. 256.
- Kerlinger, F. N. & Lee Howard B. (2005). *Investigación del Comportamiento. Cuarta edición*. McGraw-Hill.
- Kershaw, I. (2001). *The "Hitler myth": Image and reality in the Third Reich*. Oxford University Press, USA.
- King, D. (2019). *El juicio de Adolf Hitler. El putsch de la cervecería y el nacimiento de la Alemania nazi*. Seix Barral, Los tres mundos.
- Klahr Rembaum, I. (2020) *Todo por ser judío. Memoria de Max Kirschberg, mi tributo a un sobreviviente del Holocausto*.
- Kleszczyński, B. (2011). *Nie tylko walka... Żołnierze Armii Krajowej w powojennym Wrocławiu i na Dolnym Śląsku*. red. Grzegorz Kowal, Wojciech Kucharski, Jarosław Maliniak i G.
- Kluger, R. (2003). *Still alive: A Holocaust girlhood remembered*. The Feminist Press at CUNY.
- Knapp, G. (1996). *Das Frauenorchester in Auschwitz: Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung* (Vol. 2). von Bockel.
- Kobiałka, D., Frąckowiak, M., & Kajda, K. (2015). Tree memories of the Second World War: a case study of common beeches from Chycina, Poland. *Antiquity*, 89(345), 683-696.
- Koch, S. (2020) *El chivo expiatorio de Hitler. La historia de Herschel Grynszpan y el inicio del Holocausto*. Galaxia Gutenberg.

- Kochanski, H. (2012). *The eagle unbowed: Poland and the Poles in the Second World War*. Harvard University Press.
- Kogon, E. (1988). *Der SS-Staat: Das System der deutschen Konzentrationslager*. Heyne Verlag.
- Kreibohm, P. (2019). *El Tratado de Versalles: la firma de una Paz Cartaginesa*. *Relaciones internacionales*, 28(56), 257-263.
- Kulisiewicz, A. (1977). *Music and songs as a factor of self-defense among inmates of Nazi concentration camps*. *Przeład Lekarski*, 34(1), 66-77.
- Kvale, S. (2012). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Ediciones Morata.
- Lachendro, J. (2015). *Auschwitz Studies 27*. Auschwitz-Birkenau State Museum.
- Lagerwey, M. (1998). *Reading Auschwitz* (Vol. 5). AltaMira Press.
- Laks, S. (2008). *Melodías de Auschwitz*. Arena Libros S.L.
- Landín Miranda, M., Rosario, D., & Sánchez Trejo, S. I. (2019). El método biográfico-narrativo: una herramienta para la investigación educativa. *Educación*, 28(54), 227-242.
- Langbein, H. (2005). *People in Auschwitz*. Univ of North Carolina Press.
- Lauermann, M. (2017). *Estoy aquí por un error. La historia de Dagmar Lieblová*. Huso.
- Lennon, J. J., & Smith, H. (2004). *A tale of two camps: contrasting approaches to interpretation and commemoration in the sites at Terezin and Lety, Czech Republic*. *Tourism Recreation Research*, 29(1), 15-25.
- Levi, E. (1996). *Music in the Third Reich*. Springer.
- Levi, P. (1987) *Si esto es un hombre*. Muchnick Editores.
- Levi, P. (1996). *Survival in auschwitz*. Simon and Schuster.
- Levi, P. (2012). *Trilogía de Auschwitz*. Modernos y Clásicos de El Aleph.
- Levi, P. (2015). *Así fue Auschwitz: testimonios 1945-1986*. Grupo Planeta Spain.

- Levi, P. (2021). *Deber de memoria* (Vol. 12). Libros del zorzal.
- Levy Martinez, A. (2017). *Partisanos y Resistencia en la Segunda Guerra Mundial*. In *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Liamputtong, P., & Ezzy, D. (2005). *Qualitative research methods. Second*. Melbourne: Oxford university press.
- Linesch, D. (2004). *Art therapy at the museum of tolerance: Responses to the life and work of Friedl Dicker-Brandeis*. *The Arts in psychotherapy*, 31(2), 57-66.
- Llaneza, P. Á. (2019). Propaganda y manipulación de masas en el siglo XX. *bie3: Boletín IEEE*, (14), 533-545.
- Longerich, P. (2021). *Wannsee: The Road to the Final Solution*. Oxford University Press.
- López-Muñoz, F., García-García, P., & Alamo, C. (2009). The pharmaceutical industry and the German National Socialist Regime: IG Farben and pharmacological research. *Journal of clinical pharmacy and therapeutics*, 34(1), 67-77.
- López, R. P. (2016). *Consecuencias de la II Guerra Mundial para el arte alemán*. *Revista de Filología Románica*, 33, 227.
- Lozano, Á. (2011). *La Alemania Nazi (1933-1945)*. Marcial Pons Historia.
- Lozano, Á. (2020). *El Holocausto y la cultura de masas*. Melusina.
- Magaldi, A. (2021). Koch, Stephen, El chivo expiatorio de Hitler. La historia de Herschel Grynszpan y el inicio del Holocausto. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, (23), pp. 506-509.
- Manvell, R. (2014). *Doctor Goebbels*. Roca editorial.

- Margry, K. (1992) *'Theresienstadt' (1944–1945): The Nazi propaganda film depicting the concentration camp as paradise*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 12:2, 145-162.
- Margry, K. (1996) *"Das Konzentrationslager als Idylle: " Theresienstadt". Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet"*. Fritz Bauer Institut.
- Margry, K. (2004). *Newsreels in Nazi-occupied Czechoslovakia: Karel Peceny and his newsreel company Aktualita*. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24(1), 69-117.
- Marín, D. A. V., & Flores, S. M. N. (2022). *Incidencia de la familia en la elección de una carrera profesional en el área musical. Volumen 2*, 127.
- Marín, J. M. (2010). La estética parda. El arte y la estética bajo el nacionalsocialismo. *Millars. Espai i Història*, (33), 91-106.
- Martens, U. (2000). *Hans Krása-" Brundibár": Eine Kinderoper in Theresienstadt*. diplom. de.
- Martín Ortega, E., & August Zarebska, A. (2017). *Poesía infantil sefardí: de la tradición oral a las canciones de cuna contemporáneas*. *Ocnos: Revista de estudios sobre lectura*.
- Martín-Alonso, D., Blanco, N., & Sierra, J. E. (2019). Comprensión pedagógica y construcción de la relación educativa: una indagación narrativa. *Comprensión pedagógica y construcción de la relación educativa: una indagación narrativa*, 103-122.
- Martinec, J. (2019). *Politics, Propaganda, and Singing: An Examination of Messages in the Children's Opera Brundibâr*. *The Canadian Music Educator*, 60(3), 30-33.
- Martínez Miguélez, M. (2006). *Validez y confiabilidad en la metodología cualitativa*. *Paradigma*, 27(2), 07-33.

- Martos Ardid, P. (2015). *Sobrevivir sin género en la zona gris: la deshumanización en los campos de concentración nazis en perspectiva feminista*. Repositorio Intitucional Universidad Complutense de Madrid.
- Martyniak, Ł. (2014). *Rolnictwo i gospodarka żywnościowa w Konzentrationslager Auschwitz (1940-1945): polityka i praktyka* (Doctoral dissertation).
- Martyniak, L. (2015) *Schalchthaus und Molkerei. The history of the KL Auschwitz slaughterhouse and dairy*. Auschwitz – Birkenau State Museum in Oswiecim.
- Meda, J. (2014). *Los dibujos infantiles como fuentes históricasi: perspectivas heurísticas y cuestiones metodológicas*. *Rev. Bras. Hist. Educ*, 139-165.
- Mejía, J. M. M. (2019). *Hacia un análisis de la obra de Richard Wagner a través de la lingüística computacional*. *Forma y Función*, 32(1), 125-148.
- Meyer, M. (1975). *The nazi musicologist as myth maker in the Third Reich*. *Journal of Contemporary History*, 10(4), 649-665.
- Meyer, M. 1993. *The Politics of Music in the Third Reich*. Peter Lang.
- Miles, M. B. y Huberman, A.M. (1994) *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook* (2a ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Minayo, M. C. S. (2010). *Los conceptos estructurantes de la investigación cualitativa*. *Salud colectiva*, 6, 251-261.
- Minguet, V. (2018). *Las reglas de la música y las leyes del Estado: la "Entartete Musik" y el Tercer Reich*. *Revista de especialización musical*, n.69, pp. 9-29.
- Montero-Sieburth, M. (1993). *"Corrientes, enfoques e influencias de la investigación cualitativa para Lati- noamérica"*. *La Educación: Revista Interamericana de Desarrollo Educativo*, no. 11 6, p. 491-51.

- Morales, C. (2013). *Ilse Weber: un refugio en el cielo de Theresienstadt*. Archivo Maaravi: Revista Digital de Estudios Judaicos da UFMG, 7(12), 20-32.
- Morante, M. D. C. E. (2001). *La voz: recurso para la educación, rehabilitación y terapia en el ser humano*. Revista interuniversitaria de formación del profesorado, (42), 67-75.
- Moreno, I. S. (2010). *El oído del odio: elementos para la construcción de una psicología del gusto musical bajo el nacionalsocialismo*. Revista de Historia de la Psicología, 31(2), 137-150.
- Moriña, A. (2016). *Investigar con historias de vida: Metodología biográfico-narrativa* (Vol. 142). Narcea Ediciones.
- Mucznik, E. (2018). *Auschwitz: Cada día, un día más*. La Esfera de los Libros.
- Müller, F. (2016). *Tres años en las cámaras de gas*. Confluencias.
- Muñiz Terra, L. M., & Roberti, M. E. (2018). Del análisis a la escritura de textos biográficos: el lugar de la reflexividad en las interpretaciones y puestas en montaje de las biografías.
- Musso, C. G., & Enz, P. A. (2015). *El arte como instrumento para el desarrollo de la empatía*. Archivos argentinos de pediatría, 113(2), 101-101.
- Najmias, C. y Rodríguez, S. (2007) “*Problemas de validez en investigaciones que utilizan metodologías cualitativas*”. En Sautu R. (Comp.). *Práctica de la investigación cuantitativa y cualitativa. Articulación ente la teorías, métodos y las técnicas*. Lumiere.
- Narain, J. (2016). La influencia de la música en la educación en valores: El valor formativo del coro. Universidad de Córdoba, España.
- Nalewajko, M. (2012). *Episodios judíos en la imagen mutua de España y Polonia*. Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos, (16), 181-200.
- Neninger Vega, Beatriz, & Moya Padilla, Nereida Emelia. (2019). *Vínculo redes familiares y música. Breve abordaje teórico*. Revista Universidad y Sociedad, 11(5), 249-255.

- Newman, R. (2003). *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz*. Hal Leonard Corporation.
- Newman, R. Kirtley, K. (2000) *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz*. Amadeus Press.
- Nietzsche, F. (2016). *Sobre la música y la palabra*. NoBooks Editorial.
- obra de Canetti. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (38), 103-118.
- Olea, L. G. (2002). *El panorama cultural alemán durante el periodo nacionalsocialista*. *Magazin*, (11), 26-36.
- ONU (2010). Programa de divulgación sobre el Holocausto y las Naciones Unidas. Serie Documentos de debate. Departamento de Información Pública de las Naciones Unidas, División de Extensión.
- Orbach, D., & Lorenzana, F. G. (2018). *Las conspiraciones contra Hitler*. Tusquets Editores.
- Ortiz, G. (2015). La entrevista cualitativa. *Técnicas de Investigación Cuantitativas y Cualitativas*.
- Osorio Villegas, M. C. (2014). Arte, música y cine en los años del nacionalsocialismo alemán: Entre lo puro y lo degenerado. *Historia y sociedad*, (27), 189-210.
- Pantouvaki, S. (2018). 'Like Seeing Normal Life': children's opera *Brundibár* in *Theresienstadt (1943–1944)* and the power of scenographic metaphors. *Theatre and Performance Design*, 4(3), 173-203.
- para la universidad Anáhuac: seminario de holocausto*. Repositorio Intitucional Yad Vashem y Universidad Anáhuac, México.
- Pascal, H. (2007). *La música y el III Reich: de Bayreuth a Terezin*. Fundación Caixa Catalunya.
- Patton, M.Q. (2002) *Qualitative research & evaluation methods* (3a ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.

- Pavón-Cuéllar, D. (2017). *Psicología y destrucción del psiquismo: la utilización profesional del conocimiento psicológico para la tortura de presos políticos*. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 37, 11-27.
- Perea, J. L. C. (2020). De Constantí a Mauthausen: un billete al infierno. *Estudis de Constantí*, (36), 161-211.
- Pérez Fariñas, R. (2015). *Friedl Dicker-Brandeis: arte, dolor y terapia*.
- Perez-Triviño, J. L. (2007). *Los juicios de Nuremberg*. Editorial UOC.
- Pérez, A. (2011). *Cómo explicar el nazismo: "Deutsches Requiem" y La psicología de masas del fascismo. X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas, La Plata*.
- Pérez, G. (2001). *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Universidad de Granada.
- Pérez, R. G. (1995). El proyecto continental del Tercer Reich. *Revista de estudios políticos*, (87), 259-284.
- Pineda, A. (2007). Orígenes histórico-conceptuales de la teoría de la propaganda nazi. *Historia y Comunicación Social*, 12, 151-176.
- Piñeiro-Blanca, J. (2016). *El nacionalismo alemán en "Die Meistersinger von Nürnberg" de Wagner*. Universidad de Cádiz.
- Piotrowska, A. G. (2020). *Music-making as enforced labour in the concentration camp*. *Musica Iagellonica*, 11(1), 147-163.

- Piper, F. (1998). Auschwitz Concentration Camp: How it was used in the Nazi System of Terror and Genocide and in the Economy of the Third Reich. *The Holocaust and History. The Known, the Unknown, the Disputed, and the Re-examined*, 371-386.
- Piper, F. (2002). *Auschwitz Prisoner Labor: The Organization and Exploitation of Auschwitz Concentration Camp Prisoners as Laborers*. Auschwitz-Birkenau State Museum in Oświęcim.
- Pizarroso Quintero, A. (1993). *Historia de la propaganda*. Eudema.
- Plato, A. V., Schlesinger, H., & Conill, M. (2001). *Prisioneros" prominentes" en Theresienstadt (Terezín, República Checa)*. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 143-150.
- Polen, N. (2009). *Cultural and Religious Life in the Warsaw Ghetto*. The Simon Wiesenthal Center, 20. Politècnica de València.
- Porta, A. (2014). *La construcción de la identidad en la infancia y su relación con la música. Un acercamiento a través del análisis cualitativo de los media*.
- Potter, P. (1998). *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich*. New Haven: Yale University Press.
- Potter, P. M. (2009). *Music in the Third Reich: The Complex Task of 'Germanization.'*. *The Arts in Nazi Germany*. Oxford.
- Prato, M. G. (2011). *Abordaje de la Investigación Cualitativa a través de la Teoría Fundamentada en los Datos*. *Ingeniería Industrial. Actualidad y Nuevas Tendencias*, 2(6), 79-86.
- Puerto, N. R. H., & Gutiérrez, L. F. G. (2006). *En la distinción de los conceptos de relato, narración y discurso, y sus consecuencias para el enfoque constructorista social*. *Diversitas: Perspectivas en Psicología*, 2(1), 11-19.

- Pujadas, J. J. (1992). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en las ciencias sociales*.
CIS, Cuadernos Metodológicos N.º 5.
- Quignard, P. (2001) " *El odio a la música*". Séptimo tratado.
- Quintana Peña, A. (2006). Metodología de investigación científica cualitativa.
- Quinteros, C. F. (2015). *La validez interna y externa de una investigación cualitativa*. *Empresarial*, 9(33), 35-38.
- Rafecas, D. (2021). *Historia de la Solución Final: Una indagación de las etapas que llevaron al exterminio de los judíos en Europa*. Siglo XXI Editores.
- Rapley, T. (2014). *Los análisis de conversación, de discurso y de documentos en investigación cualitativa* (Vol. 7). Ediciones Morata.
- Real Torres, C. (2019). Materiales Didácticos Digitales: Un recurso innovador en la docencia del siglo xxi. *3C TIC*.
- Renker, S. F. (2022). Ilse Weber and Alma Rosé: Women Artists Fighting for Survival in the Shoah.
- Ricoeur, P. (2013). *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Riessman, C.K. (2008). *Narrative methods for the human sciences*. Los Angeles: Sage.
- Ringelblum, E. (2015). *Notes from the Warsaw Ghetto: The Journal of Emmanuel Ringelblum*. Pickle Partners Publishing.
- Riu i Picón, E. (2018). *Uso de tópicos de estilo en la música de la Alemania nazi: Friedenstag*. Universidad autónoma de Barcelona.

- Roberti, E. (2011). *El enfoque biográfico en el análisis social: una aproximación a los aspectos teórico-metodológicos de los estudios con trayectorias laborales* (Bachelor's thesis, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación).
- Rodríguez Arocho, W. y Alom, A. (2009). El enfoque sociocultural en el diseño y construcción de una comunidad de aprendizaje. *Revista Electrónica publicada por el Instituto de Investigación en Educación*. Vol. 9, Número Especial (1-21). Universidad de Costa Rica.
- Rodríguez, M. J & Garrigós, J. I. (2017). *Análisis sociológico con documentos personales* (Vol. 57). CIS-Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Rodríguez, P. (2019). *Richard Strauss, entre Múnich y Viena*. Fundación Juan March.
- Roland, C. G. (1992). *Courage under siege: starvation, disease and death in the Warsaw Ghetto*. Oxford University Press.
- Roldán Ramos, M. (2017). *Auschwitz y la problemática del hombre postmoderno. Bauman y el nuevo enfoque sociológico-antropológico*. Repositorio Institucional Universidad Francisco de Vitoria.
- Rosdolsky, R. (1988). *A memoir of Auschwitz and Birkenau*. *Monthly Review*, 39(8), 33-39.
- Rovit, R. (2000). The "Brundibár" project: Memorializing Theresienstadt children's opera. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 111-122.
- Rozett, R. (2013). *Encyclopedia of the Holocaust*. Routledge.
- Rozett, R., Spector, S., & Zadoff, E. (2004). Shoá. *Enciclopedia del Holocausto*. EDZ Nativ ediciones.
- Rubin, S. G. (2020). *Fireflies in the dark: The story of Friedl Dicker-Brandeis and the children of Terezin* (pp. 409-409). Yale Univ. Press.

- Rusinek, G., & Rincón, C. (2010). *Attending Musical Performances: Teachers' and Students' Expectations and Experiences at a Youth Programme in Madrid*. *Journal of New Music Research*, 39(2), 147-158.
- Ryan, G.W. y Bernard, H.R. (2003) *Data management and analysis methods*. En N.K. Denzin y Y.S. Lincoln (eds.) *Collecting and interpreting qualitative materials*. (2a ed.). (pp. 259-309). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Sachnowitz, H., & Jacoby, A. (2002). *The Story of "Herman Der Norweger" Auschwitz Prisoner# 79235*. University Press of Amer.
- Sage, J. (1956). *Calderón y la música teatral*. *Bulletin Hispanique*, 58(3), 275-300.
- Sampieri, R. H. (2018). *Metodología de la investigación: las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. McGraw Hill.
- Sánchez, P. D., & González, J. M. G. (2006). *La construcción y utilización de las fuentes orales para el estudio de la represión franquista*. *Historia Nova. Revista de Historia Contemporánea*, (6).
- Santos, T., Macías, F., Amador, J., & Cortés, D. (2016). Samudaripen, el Genocidio Gitano: ¿Volveremos a Repetir la Historia? *Scientific Journal on Intercultural Studies*, 2(1), 2-29.
- Schettini, P., & Cortazzo, I. (2015). *Análisis de datos cualitativos en la investigación social*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).
- Schneider, I. S. (2004). La propaganda nazi en la Segunda Guerra Mundial. *Los heraldos de acero: la propaganda de guerra y sus medios*, 12, 152.
- Schoenbaum, D. (2015). Countries and western the geopolitics of music. *The Wilson Quarterly*, 39(1).

- Schumann, C. (1997). *Der Ghetto-Swinger: Eine Jazzlegende Erzählt* 2nd ed., Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Schütze Fritz (2010). *Biography analysis on the empirical base of autobiographical narratives: How to analyse autobiographical narrative interviews. Part 1. INVITE – Biographical Counselling in Rehabilitative Vocational Training – Further Education Curriculum.*
- Schwan, V. (1961) *Bis auf weiteres*, Darmstadt: Proggess Johann Fladung.
- Seguí, P. V., & Desfilis, E. S. (1996). *Nivel socioeconómico y calidad del entorno familiar en la infancia*. *Anales de Psicología/Annals of Psychology*, 12(2), 197-205.
- Serrano, J. M. (2017). *La industria de guerra alemana como elemento de planificación estratégica durante la Segunda Guerra Mundial*. *Revista de Estudios en Seguridad Internacional*, Vol. 3, No. 2, pp. 77-96.
- Shuldman, K. (2017). *Jazz Survivor: The Story of Louis Bannet, Horn Player of Auschwitz*. eBookIt. com.
- Sinay, M. S. S. (2018). *Resplendor en las tinieblas nazis: Un abordaje participativo del Holocausto*. Eduvim.
- Smeke, E. 2009. *Escuela de humanidades maestría en humanidades proyecto aplicativo*.
- Sofsky, W. (2016). *La organización del terror: los campos de concentración*. Buenos Prometeo Libros.
- Solano, B. G. (2003). *Indiferencia mundial por el Holocausto: 60 aniversario del gueto de Varsovia*.
- Solmsen, A. (2010). *Una princesa en Berlín*. Tusquets Editores.
- Spector, S., & Rozett, R. (2000). *Encyclopedia of the Holocaust*. Yad Vashem.

- Spielvogel, J. (2010). *Modern World History: Contemporary Publishing Group/NTC*. Haus der Wannsee-Konferenz, Berlin. Yad Vashem.
- Spotts, F. (2015). *Hitler y el poder de la estética* (Vol. 11). Antonio Machado Libros.
- Stake, R.E. (1994). *Case studies*. En N.K. Denzin y Y.S. Lincoln (Dir.). *Handbook of qualitative research* (pags. 236-247). London: Sage
- Staller, K. M. (2015). *Qualitative analysis: The art of building bridging relationships*. *Qualitative Social Work*, 14(2), 145-153.
- Steinweis, A. E. (1991). *Weimar Culture and the Rise of National Socialism: The Kampfbund Für Deutsche Kultur*. *Central European History*, 24(4), 402–23.
- Steinweis, A.E. (1993). *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theatre and the Visual Arts*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Stompor, S. (2001). *Jüdisches Musik-und Theaterleben unter dem NS-Staat* (Vol. 6). Europäisches Zentrum für Jüdische Musik.
- Stroumsa, J. (2019). *Violinist in Auschwitz: From Salonica to Jerusalem 1913-1967*. BoD–Books on Demand.
- Świebocka, T. Mensfelt, J., Pinderska-Lech, J. (2010). *Auschwitz-Birkenau. Historia y presente*. Museo Nacional de Auschwitz-Birkenau.
- Świebocki, H., Piper, F., & Długoborski, W. (2000). *Auschwitz 1940–1945: Central Issues in the History of the Camp*.
- Szcześniak, H. (2017). *Musical sources survived in the Collection of the Auschwitz-Birkenau State Museum*. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, (01 (32)), 125-173.
- Szpilman, W. (2000). *El pianista del gueto de Varsovia* (Vol. 2). Ediciones Turpial, SA.

- Tamez, L. C. O. (2013). Life and work of Josef Mengele. *Evidencia Médica e Investigación en Salud*, 6(2), 71-72.
- Taylor, A. J. P. (1996). *Origin of the second world war*. Simon and Schuster.
- Tello, M. V. N. (2018). *Alemania y el Sentimiento de Culpa de la Segunda Guerra Mundial: Las fuerzas armadas alemanas en los asuntos internacionales* (Doctoral dissertation, universidad san francisco de quito).
- Thacker, T. (2007). 'Gesungen Oder Musiziert Wird Aber Fast in Jedem Haus': Representing and Constructing Citizenship Through Music in Twentieth-Century Germany. In G. Eley y J. Palmowski (Eds.), *Citizenship and National Identity in Twentieth-Century Germany*, 1 edition, 164–78. Stanford, Calif: Stanford University.
- Toltz, J. (2004). *Music: An Active Tool of Deception? The Case of Brundibar'in Terezin*. *Context: Journal of Music Research*, (27/28), 43-50.
- Toran, R. (2021). *Eliseu Villalba superviviente de Mauthausen*. Ediciones de Intervención Cultural.
- Toro Egea, O. M. (2010). *Documentación de materiales para la enseñanza de la música en España (1823-1932): catalogación, análisis y estudio*.
- Traverso, E. (2009). *A sangre y fuego: de la guerra civil europea (1914-1945)* (pp. 23-25). Universitat de València.
- Traverso, E. (2012). *La historia como campo de batalla: Interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Turkov, Y. (1999). *Latvia and Auschwitz*. In *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs*. The Johns Hopkins University Press.

- Valencia, M. M. A. (2000). La triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones. *Investigación y educación en enfermería*, 18(1), 13-26.
- Vall, R. E. (2011). *Breve historia del holocausto*. Nowtilus.
- Vallejo, R., & de Franco, M. F. (2009). La triangulación como procedimiento de análisis para investigaciones educativas. *Redhecs*, 7(4), 117-133.
- Vasquez, M. G. (2014). Propaganda antisemita nazi y holocausto: un estudio sobre las imágenes y los testimonios como documentos históricos.
- Vázquez Liñán, M. (2012). La propaganda como producto cultural. *Las praxis de la paz y los derechos humanos: Joaquín Herrera Flores" In memoriam"(pp. 81-107)*.
- Verde, C. M., & Royo, D. E. B. (2013) La legislación nazi en Alemania y su repercusión social (1933–1935). Universidad de Zaragoza.
- Vidal, C. (2016). El Holocausto. Alianza Editorial.
- Villalobos R. V. E. (2018). Influencia del canto para la mejora de la autoestima.
- Villanueva, F. D. (2005). *Auschwitz o el Holocausto*. La ilustración liberal: revista española y americana, 26, 79-91.
- Villegas, M., González, D., & Fredy, E. (2011). *La investigación cualitativa de la vida cotidiana: Medio para la construcción de conocimiento sobre lo social a partir de lo individual*. *Psicoperspectivas*, 10 (2), 35-59.
- Villodre, M. (2011). *La educación musical como nexo de unión entre culturas: una propuesta educativa para los centros de enseñanza* (Doctoral dissertation, Universidad de Murcia). VL - 62.
- Volavková, H. (1959). *Dibujos infantiles en la parada hacia la muerte, Terezín 1942-1944*. Státní idovské muzeum.

- Volavková, H. Franková, A. Povolná, H. (2000) *No he visto mariposas por aquí, dibujos y poemas de los niños de terezin*. Label Spol.
- Von Oven, W. (1988). *Quién era Goebbels*. Asociación cultural Ojeda.
- Von Vereiter, K. (2011). *La noche de los cuchillos largos*. Malabar.
- Wachsmann, N. (2015). *KL: A history of the Nazi concentration camps*. Hachette UK.
- Wadler, A. N. (2003). *Strings in the shadows: A portrait of three violinists at the Terezín Concentration Camp*. Boston University.
- Wanumen Jiménez, S. (2020). *De la musicología a la sociedad: interpretando críticamente las estrategias de la propaganda musical nazi*. University of Chicago Press.
- Weale, A. (2013). *SS: una historia nueva*. Turner.
- Weil, J., & Klímová, R. (1998). *Life with a Star*. Northwestern University Press.
- Westermann, E. B. (2021). *Drunk on Genocide*. In *Drunk on Genocide*. Cornell University Press.
- Wünschmann, K. (2015). *Before Auschwitz: Jewish Prisoners in the Prewar Concentration Camps*. Harvard University Press.
- Yesuron, M. R., & Rostagnotto, A. (2014). *La pulsión invocante y la función de la música en el lager*. In 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.
- Zabelsky, J. A. (2015). *Viktor Ullmann's Terezín Lieder: A performance guide to songs for soprano or high voice*. Boston University.
- Zadoff, E. (2004) *Enciclopedia del Holocausto, Yad Vashem y E.D.Z. Nativ Ediciones, Jerusalem 2004. Basado en: Rozett, Robert & Shmuel Spector (Ed.), Encyclopedia of the Holocaust, Yad Vashem and Facts on File, Inc., Jerusalem Publishing House Ltd.*

Zurita, D. (2015). *Toda a Memória do Mundo, parte um. Daniel Blaufuks: Toda a Memória do Mundo, parte um. Daniel Blaufuks*. Index, revista de arte contemporâneo, 24-31.

Zwerin, M. (2000). *Swing under the Nazis: Jazz as a Metaphor for Freedom*. Cooper Square Press.

Anexos

Anexo 1. Transcripciones de las entrevistas

Anexo 2. Documentos fotográficos

Anexo 3. Documentos informantes

Anexo 4. Documentos Archivo

