

Shirli GILBERT, *La música en el Holocausto: una manera de confrontar la vida en los guetos y los campos nazis*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010, traducción de María Julia de Ruschi. 384 págs.

Dices que se le puede quitar todo a un ser humano excepto la facultad de pensar y de imaginar. No tienes ni idea de lo que dices. Se puede convertir a un ser humano en un esqueleto chorreante por la diarrea, sin tiempo ni energía para pensar. La imaginación es el primer lujo de un cuerpo que recibe el alimento suficiente, que disfruta de un margen de tiempo libre, que posee los rudimentos con los que se hacen los sueños. La gente no soñaba en Auschwitz, vivía en un estado de delirio.

Charlotte Delbo, *Auschwitz y después*.

La música en el Holocausto de la historiadora y musicóloga británica Shirli Gilbert se inscribe dentro de los estudios que complejizan las reconstrucciones sobre la vida en los guetos judíos y los campos de concentración que implementaron los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, dando cuenta de las diversidades y tensiones entre clases, etnias e idiomas al interior de estos ámbitos de confinamiento, en definitiva, las “zonas grises” de las que hablaba Primo Levi. La autora aporta como novedad un rico análisis sociológico de las producciones y las actividades musicales durante el Holocausto.

Gilbert señala que la narrativa sobre la música en el Holocausto la interpreta como “resistencia espiritual” para combatir la imagen de un judío débil y sumiso frente a la prepotencia nazi. Así, Joseph Rudavsky señalaba que “[...] las canciones representaban la angustia ante la situación – una agonía para la cual las meras palabras representaban un vehículo insuficiente. Por otra parte, era el medio por el cual los deshumanizados podían conservar su humanidad, el vínculo que permitía que los condenados se aferraran a la vida” (pág. 28). La autora se pregunta por las razones de esta hermenéutica que insiste en pensar la música como fortaleza interior y humanizante: “¿Por qué se supone que la música fue inmune a las fuerzas sociales, o que permaneció ajena a los procesos de politización y corrupción que se infiltraron en tantos aspectos de la vida en esa época?” (pág. 20). Su respuesta es que esta narrativa supone la idea naturalizada de este arte como una trascendencia del alma y un espacio donde se ponen en juego valores que se elevan sobre las miserias cotidianas. Por el contrario, Gilbert considera que las producciones y acti-

vidades musicales son prácticas sociales y como tales no permanecieron indemnes a la penetración de relaciones contrapuestas, intrincadas, exacerbadas en el espacio del encierro. Para este análisis trabaja tanto con los testimonios de los sobrevivientes como con el cancionero de piezas compuestas en los guetos y campos nazis, por lo que se incluyen en el libro letras y partituras de piezas significativas.

La veta musical es explorada por Gilbert de un modo documentado y riguroso que indaga en la trama de relaciones de las que emerge un vasto repertorio y diversidad de actividades musicales que se ponen en marcha para asuntos tan diversos como el acompañamiento a la cámara de gas, el engaño celebratorio de la llegada al campo, la marcha hacia el trabajo forzado, la desmoralización de los prisioneros, la expresión de la angustia, la integración comunitaria, la evasión de la realidad y el llamado a la rebeldía.

El libro recoge las experiencias de los guetos de Varsovia y Vilna y de los campos de Sachsenhausen y Auschwitz destinando un capítulo a cada uno de estos casos.

En los guetos, en tanto réplicas degradadas de una urbanidad “normal”, la sociedad acentuaba como mueca sus rasgos previos. En Varsovia los contrastes de clase se extremaban y producían una vida musical igualmente estratificada. Así, el cabaret, una de las formas de encuentro más extendidas entre las élites, reunía en sus veladas repletas de comida, bebida, prostitutas, danzas, humor teatral y música a los judíos privilegiados que se encontraban allí con polacos y alemanes, siempre con el apoyo del Consejo Judío y la Gestapo. Este espacio proveía sustento a pianistas, cantantes y orquestas que habían sido exitosos en la Polonia prebélica. Un testimonio recuerda: “el café estaba lleno de gente rica cargada de joyas de oro y de diamantes. Se escuchaba el sonido que hacían al descorchar las botellas de champaña, y las prostitutas, exageradamente maquilladas ofrecían sus servicios a quienes especulaban con la guerra en mesas repletas. Perdí dos ilusiones allí: mi fe en nuestra solidaridad en general y en la musicalidad de los judíos” (pág. 65).

En contraste, en las calles, la música adquiría usos distantes de la diversión. Las SS humillaban a los judíos a través de juegos sádicos que exigían cantar y tocar música durante horas enteras sin descanso. Era también común escuchar canciones lastimeras que entonaban todos los mendigos del gueto como “Tened piedad, tened compasión”, “un simple pedido de pan adaptado a una típica melodía judía” (pág. 70).

Sorprende la descripción de Gilbert acerca de algunos teatros abiertos con el apoyo del Consejo Judío que pretendía levantar la moral con producciones familiares de preguerra e incluso canciones nuevas, de las que la autora registra diecisiete. Estas últimas expresan las vivencias heterogéneas del gueto: religiosas, de desigualdad social, de degradación moral como condición de la supervivencia, la escasez de comida, los recuerdos de una infancia diferente, etc. Cumplían una función de evasión, de “escape temporario de la cruda realidad” al igual que la “Orquesta Sinfónica Judía”, constituida a fines de 1940, de la cual los nazis controlaban el repertorio impidiendo la escucha de compositores arios.

El segundo gueto analizado, Vilna, en Lituania, tenía un extendido reconocimiento como centro cultural judío en la diáspora prebélica. Esta condición y las capacidades técnicas y artísticas de sus habitantes judíos inscribieron su huella en el gueto, cuya producción musical giraba en torno a la identidad y al sentimiento comunitario. En las canciones hay una apelación a un *nosotros* como expresión de lo colectivo. Un buen ejemplo lo constituye la canción “Era un día de verano”, cuya letra fue adaptada a una melodía prebélica muy popular entre los judíos. El texto contrasta los tiempos felices en libertad con un presente doloroso, donde el pueblo es doblegado y masacrado.

Es ist geven a zumer-tog,
Vi shtendik zunik-sheyn,
Un di natur hot dan gehat
In zikh azoyfil kheyn,
Es hobn feygelekh gezungen,
Freylekh zikh arumgeshrungen,
In geto hot men undz geheysn geyn.¹

Era un día de verano,
Soleado y hermoso como siempre,
La naturaleza
Estaba llena de encanto.
Cantaban los pájaros,
Saltaban alegres a nuestro alrededor.
Se nos ordenó entrar al gueto.

De Vilna provienen también las canciones de mayor voltaje político. La autora sostiene que esto se debe a que en los bosques que rodeaban el gueto existían grupos judíos armados y partisanos soviéticos que resistían al interior de los territorios ocupados por la Alemania nazi y sus actos guerrilleros llegaban a oídos de los habitantes del gueto. Son canciones que resaltan el heroísmo, el coraje, invitan a seguir la lucha, reafirmarse y no se permiten expresar vacilaciones u horrores. Es de Vilna la canción que en la posguerra se transformó en un emblema de la resistencia

¹ Extracto de la canción “Es ist geven a zumer-tog”, págs. 121-123. Partitura en pág. 122.

judía: se trata de “Zog nit keynmol” (Nunca digas), que aún hoy se entona en las conmemoraciones del levantamiento del gueto de Varsovia, como estandarte del “No olvidar, no perdonar los crímenes del nazismo”. El himno fue compuesto por Hirshke Glik en ocasión de un enfrentamiento entre partisanos judíos y las SS en los bosques próximos al mismo tiempo que llegaba el rumor de la sublevación en Varsovia. Su letra era “una afirmación desafiante de la capacidad de resistencia de los judíos” (pág. 135). En contraste, en el gueto lituano, se habilitaron teatros en los que circulaban producciones permitidas que incitaban al trabajo, la disciplina y el orden. Estos espectáculos musicales eran la contracara de los himnos partisanos y operaban como herramientas de control social y de estímulo a la productividad laboral.

La realidad de los campos de concentración era muy distinta a la de los guetos, su cotidianeidad había perdido cualquier semejanza con la vida previa al Holocausto y así, la actividad musical adquiría modalidades específicas, acordes a este desacople.

En el campo de Sachsenhausen, al norte de Berlín, compartían las penurias judíos de diversas procedencias, gitanos, testigos de Jehová, homosexuales, prisioneros políticos y artistas. Estas diferentes procedencias marcaban significativamente la vida en el campo y la actividad musical. Por ejemplo, los presos comunistas, muchos de ellos alemanes, impulsaban la creación de coros que glorificaban la camaradería y la solidaridad en un canto que aunaba la dignidad de la resistencia. Sus cualidades musicales eran las de los cantos comunitarios: melodías fáciles de recordar y de cantar, estróficas, silábicas y con esquemas rítmicos sencillos, restringidas a escalas diatónicas. Los nazis se apropiaron de estas producciones sin desplazar ni letra ni música para impulsar el espíritu nacionalsocialista. “Esta tendencia a usar el mismo tipo de canciones revela una notable coincidencia entre las concepciones nazi y comunista de la función social y política de la música. En términos ideológicos, ambos privilegiaban la música de la ‘gente común’; en términos prácticos, se deban cuenta de que la música, en especial la participación en el canto, podía transmitir ideas políticas básicas y contribuir a la integración grupal” (pág. 207).

En Sachsenhausen había también una orquesta oficial que llegó a constituir una sinfónica de 80 músicos que tocaban para las SS y sus invitados. Poseían un repertorio variado que incluía marchas, música “ligera” y “seria” de compositores de renombre desde Johan Strauss a Richard Wagner. Las mismas composiciones

que operaban como entretenimiento de las élites del campo –oficiales y presos “prominentes”–, sin modificar su apariencia sensible, sonaban monstruosas al acompañar actos crueles: “los músicos, a menudo, tenían que tocar alegres danzas alemanas y marchas para que sirvieran de fondo a flagelaciones y ejecuciones públicas” (pág. 230-231).

El recorrido de la autora permite observar que las condiciones de vida en Sachsenhausen, aún en su precariedad habilitaban ciertos resquicios para sostener la función comunitaria en tensión con la de control social y muerte.

En Auschwitz, en cambio, la gran industria de la muerte casi no daba lugar a desplegar actividades humanas de los prisioneros. Las pocas actividades musicales que se registraban mostraban “todas las marcas de la dureza del medio” (pág. 253). Aquí también existían orquestas de prisioneros. Estas tocaban cuando los contingentes de trabajadores se dirigían al trabajo o volvían de él, así como acompañando las ejecuciones. “Estas orquestas 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 el orden.” (pág. 254). Además, como en Sachsenhausen, la música acompañaba sesiones de tortura y volvía a tener funciones sádicas.

Sin embargo, en las grietas de esta máquina de muerte, en los últimos resquicios de humanidad remanentes, los prisioneros llegaron a componer algunas canciones que funcionaban como “instrumentos mnemotécnicos útiles, que registraban experiencias y las reacciones ante ellas de una manera fácil de recordar” (pág. 263). Así encontramos en este libro mención a distintos ejemplos por demás estremecedores, como la canción “Zwilling” (“Gemelos”), que narra algunos de los experimentos llevados a cabo por Mengele; “Zug zum Krematorium” (Tren al crematorio), sobre la incineración de los judíos en los hornos; o “Frauenlager” (Campo de mujeres), un montaje de las órdenes y jerga que se escuchaban en el campo, compuesta por Jadwiga Leszczyńska sobre la melodía folklórica rusa “Stenka Razin”:

‘Kaffeeholen!’ und ‘Aufstehen!’ -
 ‘Appell, Appell!’ - Alleraus!’ -
 ‘UndzuFünfen!’ - ‘Achtung!’ - ‘Ruhe!’
 Zählappell!’ - ‘Es stimmtgenau!’
 Revier, GrippeundFleckfieber,
 Durchfall, Scheisse, Krätze, Laus!

“¡Tomen su café!” y “¡Levántense!” -
 “¡A formarse que van a pasar lista!” - “¡Todas afuera!” -
 “¡Y de a cinco!” - “¡Atención!” - “¡Quietas!”
 “¡A contar cabezas!” - “¡El número exacto!”
 ¡Enfermería, gripe y tifus,
 Diarrea, mierda, sarna, piojos!

'Krankefertig!', Leichen, Kamin,
Krematorium, Spritze, Gas!²

"¡Fuera los enfermos!", ¡cadáveres, chimeneas,
Crematorio, Inyección, gas!

La autora logra a través del análisis pormenorizado de las prácticas musicales en estos cuatro casos dar cuenta de la complejidad y heterogeneidad de las relaciones sociales en el Holocausto, aportando a la desconstrucción de la imagen unidimensional de las víctimas, al mismo tiempo que desmitifica a la música como un ámbito espiritual que permite sumar fuerzas, resistir y sostener la comunidad.

Sin embargo, la sociologización del análisis de la actividad musical sin considerar la especificidad de lo sonoro, no devela su carácter fetichista y equivalencial. En efecto, la lectura del libro nos muestra que la música del Holocausto era intercambiable: las mismas composiciones que entretenían, acompañaban a la cámara de gas; los cantos políticos cambiaban su afiliación sin sufrir modificaciones en la música ni en la letra. Se infiere que la música es mercancía, pero falta la pregunta por los mecanismos de la industria cultural y las cualidades inmanentes de la música que habilitan la intercambiabilidad, y que en condiciones límites se vuelven más visibles. Pascal Quignard señala: "Entre todas las artes, sólo la música colaboró en el exterminio de judíos organizado por los alemanes entre mil novecientos treinta y tres y mil novecientos cuarenta y cinco. Es el único arte requisado como tal por la administración de los Konzentrationslager. Es preciso subrayar, en su perjuicio, que fue el único arte capaz de avenirse con la organización de los campos, del hambre, de la indigencia, del dolor, de la humillación y de la muerte"³. Vale preguntarse si la fuerza de la música no puede invertir su signo y ser un destello de la potencia de resistencia no como mensaje, no como práctica comunitaria sino desde la propia materialidad musical como la que se advierte en el "Quatuor pour la fin du temps" ("Cuarteto para el fin de los tiempos") compuesto y estrenado por Olivier Messiaen en el campo de prisioneros Stalag VIII-A, en Görlitz, Alemania. Sería interesante que el análisis sociológico habilitara estas lecturas.

Daniel Halaban

danielhalaban@gmail.com

² "Frauenlager", págs. 265-266.

³ Pascal QUIGNARD, *El odio a la música*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998, pág. 108.