

8. De la musicología a la sociedad: interpretando críticamente las estrategias de la propaganda musical nazi

■ Sebastián Wanumen Jiménez

*El presente escrito*¹ propone que una de las labores de la musicología y la historia de la música en el aula de clase sea fomentar y desarrollar el pensamiento crítico. Dado el fácil acceso a la información y sus complejas tendencias de mediación en el presente siglo, se sugiere que desde el estudio de las manifestaciones musicales se promueva el juicio crítico de los productos culturales y artísticos. Teniendo en cuenta que la música es un medio efectivo para la difusión de ideologías, muchas veces enmascaradas en el contenido estético y afectivo, es necesario que los propósitos e implicaciones de las músicas y sus prácticas sean escrutadas desde el criticismo, la crítica literaria y la musicología crítica e histórica. En otras palabras, se necesita del pensamiento crítico para evaluar las manifestaciones y prácticas culturales, ya que estas pueden influenciar las relaciones humanas de manera significativa; y, por ende, la musicología debe asumir un papel activista en el aula de clase fomentando un análisis que vaya más allá del texto musical². De tal manera, se propone que un ejercicio, a modo de estudio de caso, para afinar la crítica de los productos culturales (y a su vez el pensamiento crítico³), es diagnosticar el *modus operandi* de la música de propaganda nazi. Adicional a esto, se postula que los proble-

1 Un agradecimiento especial a Daniela Montoya quien leyó diligentemente el borrador final de este documento y a Toby Thacker (Universidad de Cardiff) quien comentó generosa y extensamente sobre la temática y el trabajo histórico acá presentado.

2 Es importante mencionar que, en Colombia, no todos los profesores de historia de la música son musicólogos o etnomusicólogos, más esto no debe ser una barrera o un desaliento para que se puedan involucrar activamente en tal propuesta. Lo mismo aplica para quienes hacen historia del arte o similares, pues la invitación aquí es la de combinar el análisis de las manifestaciones culturales, tanto folclóricas como artísticas o populares (si es que hay caso para tal división), con el pensamiento crítico y el propósito de pensar los problemas reales y locales a los que se ven los sujetos enfrentados en la cotidianidad.

3 Las posturas sobre pensamiento crítico de las cuales parte este artículo se han referenciado en Ennis (2016, 7-8) y Hitchcock (2018).

mas del distante pasado, así como los globales, pueden estar situados aún en el presente y en la localidad de los contextos propios. Por tal motivo, se presenta también como ejemplo la marcación y rechazo de la alteridad en el contexto local-presente al mencionar el antisemitismo en Colombia.

Antes de introducir la estructura de la investigación aquí comunicada, es importante aclarar que la justificación de este escrito dentro de un libro colombiano dedicado a la revisión documental en la investigación en música y no en una revista de estudios judaicos o una publicación de historia europea del siglo XX, obedece a la necesidad de conectar la academia con los asuntos urgentes de la vida social contemporánea. ¿Cómo el escudriñamiento de un archivo o la interpretación hermenéutico-histórica de una pieza documental sobre música ayuda, no a entender una sociedad del pasado, sino a comprender los problemas del presente? En otras palabras, se debe buscar que el ejercicio intelectual e historiográfico sea alimentado por la rigurosidad metodológica documental, pero que a su vez, prevea una aplicación en las necesidades del propio contexto. Por tal razón, se parte de una revisión teórica sobre la urgencia de la actualización de los objetivos de la musicología, mientras se aborda una descripción metodológica sobre la documentación y, prosiguiendo, se llega a una conclusión interpretativa para suscitar la reflexión sobre el entorno colombiano.

De tal manera, el proceso descrito anteriormente inicia con las proposiciones de la musicóloga estadounidense Bonnie Gordon, quien considera que la musicología puede ser una herramienta para revelar las expresiones culturales que incitan el rechazo al otro. Una vez justificado el papel activista de la musicología, se exponen los procedimientos metodológicos con los que se abordó el estudio de caso (la propaganda en la música nazi). Principalmente se menciona cómo la revisión documental y su diversificación metodológica es necesaria para la investigación musicológica, tanto histórica como crítica. Tras introducir el estudio de caso, se demuestran los mecanismos propagandísticos con los que las actitudes de ataque al otro se propagaron en la Alemania Nazi. Para terminar, se observarán algunas expresiones culturales tanto históricas como presentes que demuestran la latencia de la marcación y el rechazo al otro en el contexto colombiano, esto para proponer que a través del estudio de la historia de la música y su documentación es posible abordar problemáticas sociales actuales.

8.1 El objetivo social de la musicología: fundamentos teóricos

Pasado-presente, global-local

A pesar de que los estudios musicológicos enmarcados en la teorización posmodernista avanzan con gran rapidez y se entienden cada vez más las músicas en sus diferentes contextos de acción; la plétora de eslóganes románticos, idealistas y engañosos sobre esta son una realidad peligrosa en el mundo neoliberal⁴. Por ejemplo, las estrategias de la mercadotecnia y publicidad empleadas por las instituciones musicales describen la música como un lenguaje universal con la capacidad de impactar positivamente, y por esencia propia, la vida de los humanos. Así, las instituciones educativas en su publicidad le adjudican a la música una capacidad transformadora *per se*, que haría a los estudiantes disciplinados, solidarios, tolerantes, etc. Sin duda alguna, la música puede tener una gran influencia en la formación de las características positivas de los sujetos, además de un poder curador que se va revelando en la actualidad con los avances de la musicoterapia. No obstante, la música, a pesar de todo, es un objeto creado y manipulado por humanos con intenciones específicas y que no discierne por sí sola entre personas buenas y malas, altruistas y egoístas. Es por esta razón que la musicología, y su labor pedagógica en las aulas educativas, debe procurar incentivar la reflexión crítica respecto a la música que se escucha, se apropia, se consume, etc.

En el coloquio de 2018 de la *Revista de la Asociación Americana de Musicología (JAMS)*, titulado *Violencia sexual en la ópera: Academia, pedagogía y producción como resistencia*, se hace un análisis de la recepción social y artística que han tenido algunas de las óperas que contienen escenas de acoso sexual y violación: *Don Giovanni*, *El rapto de Lucrecia*, *El rapto de Europa*, *Rigoletto* y *Lady Macbeth of Mtsensk* (Cusick & Hershberger, 2018). Escenas que no son escasas y que evidencian la condición privilegiada del género masculino. Las consideraciones de tal publicación tratan las diversas críticas que deben adoptar quienes se ven involucrados con la ópera en las aulas de clase, es decir ¿cómo se enseña tal repertorio si se quisiera? O, por el contrario, ¿se debe eliminar dicha música del currículo? La labor de los profesores no es apartar a los estudiantes de aquellos títulos o escenas, pues esto sería censura, ni desvirtuar la construcción técnica de las obras o prevenirlos de la apreciación estética del mencionado repertorio. Pero tampoco se puede suponer que enseñar desprevenidamente este repertorio no los impactará. Mientras algunos de ellos se harán preguntas

⁴ Desde tortura (Cusick, 2006), o como elemento normalizador en términos foucaultianos (Baker, 2014), hasta una actividad cotidiana y método de supervivencia (Rouget, 2011), los usos y roles de la música abarcan un espectro infinito de actividades humanas.

críticas al respecto, otros ignorarán las implicaciones que tiene diseminar ingenuamente tales historias. En su aporte al coloquio, Bonnie Gordon, atribuye las manifestaciones de *Unite the Right*⁵ a la incapacidad de las instituciones de Virginia y Charlottesville de “reconocer los símbolos culturales que pronto transformarían a criaturas del inframundo del internet en gente real marchando con antorchas y cantando” (2018, p. 236). Por la anterior razón, Gordon afirma estar convencida que:

...si podemos enseñarles a los estudiantes a interpretar los símbolos en las óperas que ellos estudian, tal vez nosotros podamos darles un arma [de defensa] en la guerra cultural en contra de los campus universitarios. La misoginia y la cultura de la violación que reverbera en la tradición operática también sirve como una droga de inicio a los movimientos nacionalistas blancos que saltan de sus cavernas en el internet al mundo real (2018, p. 236).

Finalmente, Gordon concluye que las difíciles discusiones sobre violación sexual en las óperas que más gustan son una manera de entender las relaciones entre los símbolos culturales y las acciones humanas, y que, a la larga, buscan prevenir la circulación de las banderas confederadas, los símbolos nazis, las arengas supremacistas y la materialización del odio (Gordon, 2018)⁶.

Conforme a lo anterior, la musicología puede asumir el activismo en el aula de clase con carácter tanto correctivo como preventivo a través de la discusión crítica de los símbolos y significados culturales de la música. Así, actitudes como la misoginia, el chovinismo, la intolerancia política e ideológica, la homofobia o el antisemitismo pueden ser evaluadas a través del análisis histórico-musicológico, tanto en la perspectiva global como en la perspectiva local. Esto último, es de gran importancia, porque comúnmente, y a pesar de la globalización, se suele hacer caso omiso a las conexiones que existen entre los fenómenos locales y sus orígenes globales y viceversa. Por esta razón, es que este texto, además, pretende fomentar el estudio crítico en las aulas de clase de las manifestaciones culturales que se presentan, sin conexión aparente con las realidades locales. Es decir, la justificación obedece a la convicción de que el contenido de las historias del arte y de la música incluyan un espacio sustancial y significativo para el ejercicio crítico y no se limite a la descripción cronológica y técnica de las expresiones culturales y, especialmente, musicales. Pero a su vez, invita a los académicos para que observen los fenómenos cotidianos de las realidades locales contemporáneas que son producto de

5 Manifestaciones en Virginia (EE. UU.) de extrema derecha, en las que participaron supremacistas blancos, nacionalistas blancos, neo-confederados, miembros del Ku Kux Klan y neonazis, que resultaron en actos de violencia y la afectación física de varias personas, incluyendo una persona fallecida

6 Para justificar dichas afirmaciones no se presentará un aparato teórico sustancial, ya que el objetivo, más que teorizar, es justificar la acción social a través de las humanidades en las instituciones educativas.

una macro-estructura globalizada y para que construyan explicaciones que sean diseminadas no solo a través de su quehacer investigativo sino en su oficio docente.

8.2 La documentación musical y la musicología histórica y crítica. Fundamentos metodológicos

Tras exponer la importancia de la relación de la musicología y el quehacer docente para el uso de la historiografía como herramienta de construcción de sociedades más tolerantes, se presenta a continuación la metodología empleada. Para el estudio de caso se usó la evaluación documental de la musicología histórica, así como las herramientas metodológicas de la interpretación hermenéutico-histórica de la musicología crítica (Bread & Gloag, 2005). Es así como, las lecturas generadas en el estudio de caso son posibles gracias a la revisión documental. Dicha revisión, sin embargo, adopta una forma particular debido a las nuevas maneras de circulación de la documentación que se constituye como fuente primaria. Mientras que la exploración tradicional del archivo físico e *in situ* sigue siendo un procedimiento valioso, la contemporaneidad ha abierto las puertas a otras maneras de proceder, entre estas, la *adquisición de fuentes primarias*, la *exploración de los archivos virtuales* y de las *bibliotecas colectivas*.

Mientras que la adquisición de fuentes primarias en el pasado dependía de múltiples factores difícilmente logrables, la creación del comercio electrónico ha facilitado la compra y venta de productos bibliográficos y documentales rompiendo con ciertas barreras económicas, y espaciotemporales. Compañías alemanas como Booklooker o Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher (catálogo central de anticuarios de libros) permiten a los musicólogos adquirir fuentes primarias raras y/o antiguas que son relevantes para sus investigaciones. Por ejemplo, la presente investigación usa recurrentemente una serie de libros impresos en Alemania entre 1930 y 1940: *Das Neue Soldatenliederbuch*, serie que fue adquirida a través de estos dos portales. Por otra parte, los archivos virtuales hoy son también un repositorio vital para los investigadores. En el caso de la música, proyectos como el Center for Computer Assisted Research in the Humanities (<http://ccarh.org/>), de la Universidad de Stanford, ha logrado acercar a estudiosos de la música a documentos (epistolarios manuscritos, partituras y bocetos manuscritos, primeras ediciones, entre muchos otros) que se encuentran a miles de kilómetros de su ubicación. Asimismo, las bases de datos no especializadas albergan material valioso que puede ser fundamental en una investigación que parte de las fuentes primarias. El presente texto, por ejemplo, usa de manera continua la novena edición del *SS-Liederbuch*, libro de

origen alemán impreso en los años cuarenta y cuya versión digitalizada está depositada (con acceso libre) en Internet Archive (<https://archive.org/>).

Por último, es importante anotar que colectividades (estudiosos, partidarios, aficionados) de distintas temáticas crean además sus propios repositorios online; colectividades que pueden ser tanto filantrópicas como misantrópicas, como en el caso nombrado a continuación. La versión de “El Talmud Desenmascarado” fue encontrado gracias a las publicaciones de dichos repositorios colaborativos. Tal documento, sin embargo, puede ser también consultado en la Biblioteca Luis Ángel Arango - BLAA y su red de bibliotecas (Banco de la República de Colombia). Es importante mencionar que, a diferencia de las copias de la BLAA, la versión encontrada online presenta un sello (mostrado posteriormente en la imagen 7) que es importante para la interpretación hermenéutica-histórica, pues reconfirma ciertas especulaciones planteadas más adelante. Consecuentemente, la adquisición de fuentes primarias, la exploración de los archivos virtuales y de las bibliotecas colectivas, como ejercicios de revisión documental, son procesos esenciales para proseguir con la interpretación crítico-histórica de los artefactos musicales (canciones, partituras y libros) usados en esta investigación.

Estudio de Caso: Propaganda, música, identidad alemana y naturaleza

La sección que sigue es un estudio de caso basado en la evidencia documental recolectada, como se indicó en la sección anterior. En este análisis se interpretan ciertas expresiones culturales y musicales que generaron situaciones de injusticia social. El objetivo principal de esta sección es, mientras se revisa la documentación musical histórica, poner en uso el aparatage crítico musicológico para entender cómo la propaganda aliena la cultura nativa y las tradiciones folclóricas con fines perversos.

Una de las preguntas irresolutas y paradójicas de la segunda guerra mundial es si los cerca de ochenta millones de habitantes que tenían los territorios germanoparlantes para 1939 estaban de acuerdo con el exterminio programático de ciertos humanos categorizados por su religión y supuesta etnia. Obviamente, no se puede llegar a una solución totalizadora y menos simplista, pues sería un insulto tanto para la comunidad judía como para el pueblo alemán. En la Alemania Nazi hubo tanto oposición rotunda, como personas envueltas en un estado en el que ser la oposición era un riesgo mortal; por lo tanto, las actitudes del pueblo son entendibles, y más si se evalúa con la posterior *Denazificación* (Monod, 2005). Mas como se hace imposible responder esta pregunta con certeza, se puede, en cambio, evaluar los métodos y estrategias con las cuales el Partido Nazi - NSDAP (Partido Nacionalista Obrero Alemán) intentó ganar la aceptación masiva. Por ende, el objetivo de

lo que prosigue no es evaluar la efectividad de la propaganda, sino estudiar su *modus operandi*, sobre todo, a través de un medio tan sensible como la música y el folclor. Adicionalmente, se demostrará que las ideas sobre la naturaleza y el medio ambiente encapsuladas por la música folclórica fueron también incluidas extensamente en la propaganda para lograr una mayor aceptación de la ideología nazi. En otras palabras, se propone que la propaganda aliena ciertas características de la identidad germana del momento, para ponerlas al servicio del proselitismo político extremista.

Durante el Tercer Reich, Como Theodor W. Adorno (2002) lo ha comentado extensamente, el Partido Nazi – NSDAP fomentó la creación e interpretación de música que pertenecía al pueblo idealizado ario, o *Volke* en alemán. En este sentido, poetas, compositores, arreglistas y editores, quienes fueron tanto simpatizantes del nazismo o, simplemente, estaban involucrados por las circunstancias políticas generales de aquel tiempo, entendieron el adjetivo *Völkisch* como “simple”, “inmediato” y, sobre todo, tradicional (Adorno, 2002). De tal manera, usar las expresiones e imaginarios folclóricos como propaganda fue una estrategia que empleó elementos de la identidad alemana arraigada en la consciencia colectiva. Por tal motivo, en esta segunda parte se explora cómo la percepción del medio ambiente (entendido tanto como la apreciación del paisaje como de la experiencia de estar rodeado por la naturaleza), es un elemento significativo del *Deutschtum* (alemanidad)⁷. Este estudio también evalúa las diversas maneras en las que la percepción alemana de lo natural fueron incluidas en la propaganda, influenciado a los seguidores del NSDAP, y en general a los alemanes, y cómo este partido buscó conseguir el apoyo y la aprobación de los propósitos expansionistas del Tercer Reich, o lo que se conoció como el *Lebensraum* (Adam, 1992). Por ende, se propone que las canciones de la propaganda nazi emularon los *topoi* (temas literarios recurrentes) de la música folclórica alemana. Los propósitos y las connotaciones del lenguaje *völkisch* fueron alienados con el objetivo de satisfacer las necesidades de la propaganda ideológica.

Una explicación de la efectividad de la música vocal como propaganda es la presencia del lenguaje musical (su constitución acústica) y el lenguaje verbal (la constitución semántica). Pero adicionalmente, otro elemento que hace a la música un medio efectivo de propaganda fue el hecho de que la alemanidad alrededor de 1930, así como lo sigue siendo hoy en día, fuera directamente relacionada con musicalidad. En el capítulo introductorio a *Música*

⁷ La traducción de la palabra *Deutschtum* no se encuentra registrada en el DRAE. Algunos autores la traducen como “alemanidad” (Ferrary, 2012), mientras que otros se refieren a “alemanidad” (Gómez, 2017; Rivas, 1995). En el presente escrito se seguirá la traducción como alemanidad, ya que existe como precedente en la literatura colombiana (Gómez, 2017)

e *identidad nacional alemana*, Celia Applegate y Pamela M. Potter (2002b) afirman que, “para las audiencias de hoy, las palabras alemán y música se fusionan tan fácilmente en un solo concepto que su conexión es difícilmente cuestionada” (p. 1). Applegate y Potter (2002a), a través de un recuento histórico, muestran las recurrencias desde finales del siglo XVII de esta noción de musicalidad como una característica fundamental de la identidad alemana. Toby Thacker (2007), también ha demostrado que antes de 1945, la idea de que los alemanes eran los protagonistas de la escena musical del mundo era ampliamente aceptada. No obstante, para 1933, diferenciar entre identidad alemana en términos de nación y estado era problemático, si no imposible, por los constantes y abruptos cambios geopolíticos. Antes del Tercer Reich, los objetivos políticos de unificar los territorios alemanes fueron siempre causantes de discordia en las diferentes regiones alemanas (Applegate & Potter, 2002a; Kolb, 2004)⁸. Por tal motivo, es importante subrayar que el sentido de identidad alemana, y especialmente en el caso de la identidad musical, será entendida en este escrito como una identidad definida por el uso de un lenguaje común y manifestaciones culturales similares, y no como un estado político cohesivo. En otras palabras, para el tiempo de la República de Weimar, las tierras alemanas sentían que tenían características y expresiones culturales (como la música) que la hacían trascender sobre las barreras geográficas de los estados.

Anthony D. Smith (1993) sugiere que la nación y el estado son diferentes conceptos que inclusive suelen presentar una “falta de congruencia”. Para Smith, nación es “una población humana autodeterminada que comparte un territorio histórico, mitos comunes y memorias históricas, así como una cultura pública y masiva, una economía común con derechos y responsabilidades legales acordadas para todos los miembros” (1993, p. 14). Recientemente, las humanidades han enfatizado esta distinción. Por ejemplo, Pascal Grosse menciona tres categorías: ciudadanía, nación y nación-estado. A pesar de que las tres están estrechamente relacionadas, “nunca colapsan en un único concepto coherente, sino que se refieren a diferentes registros de la esfera política y legal” (2007, p. 181); también, indica que lo más importante es que “una nación no tiene fronteras territoriales, en contraste a la nación estado” (Grosse, 2007, p. 181). Estos planteamientos permiten pensar en retrospectiva, en una identidad alemana (durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer cuarenteno del siglo XX), independiente de las muchas formas de estados adoptadas por las tierras alemanas (Estado Federal de Austria, Reino Alemán, etc.). Con base

⁸ Haciendo un paralelo entre el sentido de alemanidad de los músicos y los cambios políticos en los diferentes territorios alemanes, Applegate y Potter (2002a) demuestran que tales aspectos no siempre coinciden. Similarmente, Eberhard Kolb (2004) sugiere que durante la República Weimar había diversos partidos con ideas diferentes acerca de lo que el *Deutsches Reich* [Reino Alemán] debía ser en términos de Estado.

en la diferenciación entre nación y estado, y reconociendo que la identidad nacional puede ser construida por múltiples factores, es posible evaluar cómo la relación de la apreciación alemana del medio ambiente fue crucial tanto para las artes antes del Tercer Reich como para las canciones nazis usadas para la propaganda.

Una de las singularidades de la relación entre la apreciación del medio ambiente y la música, es que puede ser rastreada históricamente, tanto en la “música artística” [*Kunstmusik*] como en la música folclórica [*Volkmusik*] de los territorios germano parlantes. La naturaleza como objeto del arte y expresión folclórica, sin embargo, no es exclusiva de la cultura alemana y, de hecho, se presenta en diversas culturas del mundo. No obstante, las expresiones culturales alemanas han dado especial atención a la representación de la naturaleza, así como al estar en la naturaleza (rodeado por esta). Por ejemplo, Raymond Monelle (2006) y Andrew Haringer (2016) han discutido la presencia de “tópicos” (estilos musicales en forma de texturas, sonidos o ritmos que significan lugares, culturas o actividades, aún usados fuera de contexto), en la música instrumental alemana de comienzos del siglo XVIII. Tanto Monelle como Haringer notan que las referencias del paisaje pastoral o las actividades en los bosques (como la caza) adoptaron sonidos musicales y así se convirtieron en tópicos musicales (esto a través de un proceso de significación y mediación mucho más complejo, pero para los objetivos presentes se ofrece solo una descripción brevísima). Para final de siglo, los compositores ‘clásicos más alemanes’ habían incluido estos tópicos en sus composiciones. Ludwig v. Beethoven, por ejemplo, incluye el tópico pastoral en su Sinfonía No. 6 en Fa mayor, Op. 68; Haydn también hace uso extenso de los cuernos de caza en sus sinfonías, expresando los tópicos de los bosques. Pero también en el caso de la teoría de la música, eruditos del siglo XVII como Athanasius Kircher, por ejemplo, justificaron muchos de sus postulados sobre la música a través de la observación de la naturaleza. En su *Musurgia universalis*, uno de los más importantes tratados de la época, Kircher compara el llamado de algunas aves y el llamado de los folívoros (perezosos) con líneas melódicas musicales y escalas hexacordales (Head, 1997).

En el caso de la música folclórica, Philip V. Bohlman (2002) ha demostrado la importancia del paisaje en la música popular de diferentes regiones de los territorios germanoparlantes. La serie de cuarenta y cuatro volúmenes de las Canciones del paisaje [*Landschaftliche Volkslieder*] es una colección de canciones tradicionales alemanas alusivas a los entornos naturales compilada entre 1924 y 1972. A través del análisis de esta colección, Bohlman también comenta que las canciones folclóricas y sus referencias a los paisajes son un elemento de la identidad nacional alemana.

Por otra parte, la literatura alemana y la filosofía también han referenciado ampliamente la naturaleza. El movimiento literario del *Sturm und Drang* [tormenta y pasión] tiene como ideal estético la expresión libre, la subjetividad y las emociones pasionales. La polisemia de la palabra alemana *sturm* es un ejemplo interesante de cómo las emociones en las artes alemanas son relacionadas con fenómenos naturales. De acuerdo con el Diccionario de la Academia de las Ciencias y las Humanidades de Berlín-Brandemburgo, desde la edad media la palabra *sturm* significa tanto un fenómeno atmosférico (tormenta) como un ataque o una reacción contundente (“DWDS – Sturm”, s.f.). Johann Wolfgang von Goethe, uno de los escritores más reconocidos del idioma alemán y miembro de este movimiento, epitomiza la recurrencia de la naturaleza en la literatura germánica. Por ejemplo, sus novelas *Afinidades electivas* o *el viaje a Italia* manifiestan diversas emociones a través de la apreciación del paisaje (McCormick, 1988; Neumeyer, 1947). También, en el caso de la filosofía, Donald Burke ha demostrado que los filósofos alemanes como Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel o Adorno han privilegiado los discursos relativos y referencias a la naturaleza dentro de sus teorías estéticas (Burke, 2009).

Es así como la propaganda nazi logra encontrar dos elementos esenciales en la identidad cultural alemana: la música y el aprecio por la naturaleza. De tal manera, la música no solo es un medio efectivo, en términos generales, sino que también hace parte de la construcción identificativa de alemanidad. Igualmente, la estrecha relación con la naturaleza es entendida por los ideólogos nazis como un tema constitutivo de la alemanidad, pero que además está relacionada e incrustada en las artes y la música (Figura 1).

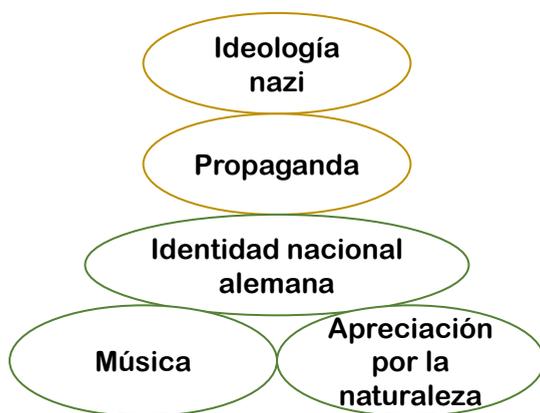


Figura 1. Flujo de los vínculos entre nazismo, propaganda, identidad, música y apreciación por la naturaleza.

Así pues, la propaganda nazi explota un conjunto de referencias de ideas, situaciones, imágenes que aparecen continuamente en el folclor alemán. Tal conjunto será referenciado como *topoi* (plural de *topos*). El término *topos* proviene de los estudios de crítica literaria y denota un “lugar común”, en otras palabras, una mención o referencia que aparece comúnmente en la literatura occidental (Baldick, 2015; Hunter, 1991; Mikics, 2007). Los *topoi* usados en la música de propaganda nazi son principalmente tres: *der Sturm* (la tormenta y su conjunto polisémico), el paisaje y el amor romántico. Aunque los dos primeros están directamente relacionados con la naturaleza, como se comentará más adelante, el amor romántico generalmente interactúa con los elementos del paisaje. Ahora bien, antes de proponer el mecanismo en el que la música de propaganda nazi emplea los tres *topoi anteriores*, es necesario hacer algunas menciones sobre las fuentes primarias, su historia y su localización dentro del contexto de la Alemania Nazi.

Las fuentes primarias y su contexto

Investigadores han sugerido que existen varios mitos alrededor de la vida musical en Alemania Nazi. Por ejemplo, Potter duda sobre la popularidad y el reconocimiento diseminado de las marchas militares nazis. De la misma forma, la “Alemanización” o “Nazificación” de la vida musical nunca fue guiada por principios uniformes y centralizados (Potter, 2007). El intento de restringir y coordinar la música siempre fue una difícil tarea; en parte por las diferentes oficinas y los numerosos líderes que tenían incidencia en el control de la música (Levi, 1996; Steinweis, 1991). De hecho, los organigramas operativos eran diseñados de manera centralizada, pero muchas de las políticas eran adaptadas a nivel regional y local. Además, existían diversas agencias que tenían que ver con la música, pero estas no lograban lineamientos estandarizados; entre aquellas, el *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (RMVP) [Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y Propaganda] liderada por Joseph Goebbels, la *Dienststelle Rosenberg* (también conocida como Amt Rosenberg) [Departamento Rosenberg], Alfred Rosenberg y el *Reichserziehungsministerium* [Ministerio de Educación del Reich], Bernhard Rust. Así, la creación de varias instituciones nazis que observaban la música generó desacuerdo respecto a las políticas de censura, a la tipificación del repertorio y al veto o promoción de compositores. Pero a pesar de las disputas entre las autoridades del partido, se puede aún observar que varias composiciones nazis, grabaciones, partituras y cancioneros salieron a la luz y que, además, gozaron de gran difusión; de los cuales se destacan los *Soldatenlieder* [canciones de soldados], la música de los *Schutzstaffel* [SS o Escuadra de protección] y las canciones de los *Sturmabteilung* [SA o Sección de asalto].

Algunas de estas canciones de soldados, por ejemplo, están localizadas en el *Das Neue Soldatenliederbuch* [El nuevo libro de canciones de soldados], una colección de canciones tradicionales y contemporáneas editadas por Schott alrededor de 1938⁹. Este libro tiene como subtítulo *Die Bekanntesten und Meistgesungenen Lieder Unserer Wehrmacht* [Las canciones más conocidas y cantadas de nuestras Fuerzas Armadas]¹⁰. Controversialmente, la afiliación política Schott ha sido debatida de manera extensa. Por ejemplo, Erik Levi ha demostrado que la Editorial Schott estaba comprometida con promover compositores no alemanes cuya raza, religión y/o posiciones políticas estaban cuestionadas por el régimen, verbigracia, Igor Stravinsky y Paul Hindemith (Levi, 1996). Pero al mismo tiempo, Levi (1996) indica que también las relaciones entre Schott y el Estado nazi eran positivas; por ejemplo, existe un registro en el *Zeitschrift für Musik* en donde Hitler envía un saludo oficial felicitando al dueño de la compañía, Ludwig Schott, por su aniversario. Si la participación de Schott como editorial fue comercial o en contraste puramente ideológica, o incluso oportunista, requiere de más estudio en otro espacio. No obstante, los tres volúmenes de la colección antes mencionada demuestran que las canciones o eran promovidas por el nazismo (caso en que la editorial sería cómplice) o aclamadas por la demanda de los consumidores (caso en que sería por razones netamente comerciales).

Adicionalmente, canciones de los SS también fueron impresas en los libros producidos por las editoriales nazis: la *Hammer-Verlag* de Theodor Fritsch en Leipzig y la *Franz Eher Nachfolger GmbH* de Franz Eher en Munich (Levi, 1996). La novena edición del *SS-Liederbuch* (Reichsführung SS, 1942) fue impresa en 1942 en Munich por la *Zentralverlag der NSDAP* que operaba junto con la editorial de Eher¹¹. Los libros de canciones combinan música (la letra de las canciones, así como la línea melódica sin acompañamiento), imágenes y frases propagandísticas. La contraportada, por ejemplo, incluye el slogan de los SS (“mi honor se llama fidelidad”) seguido de una cita atribuida a Adolfo Hitler: “que suenen hoy las canciones de nuestra gente, no solo en nuestra nación sino también más allá de este. Que sean cantadas con devocional fervor, porque en ellas reposan las esperanzas y anhelos de todos

⁹ A pesar de que el libro no contiene esta fecha de edición, existen fuentes primarias en la Biblioteca de Bavaria que confirman una edición y tiraje sustancial en este año (Bibliotheksverbund Bayern n.d.).

¹⁰ Todas las traducciones, a menos que indicado, son hechas por el autor.

¹¹ Edición también disponible online en Internet Archive (“SS-Liederbuch”, s.f.).

los alemanes”¹². Contrariamente, las canciones de los SA no se encontraban contenidas en un solo libro, sino que estaban dispersas en ejemplares, tales como en el *SS-Liederbuch*, el *Das Neue Soldatenliederbuch de Schott* o el *Liederblatt der Hitler-Jugend* [Cancionero de las juventudes hitlerianas] (Meyer, 1977). La *Reichsmusikkammer* (Oficina estatal de música) también grabó, imprimió y distribuyó las canciones de los SA, que de hecho son las que más se han conocido en la historiografía. Estas canciones fueron las apropiadas más tempranamente por el partido nazi y por ende las que más eran reconocidas por la población general (Meyer, 1977). Por esto, se puede inferir que su amplia diseminación se atribuye también a la demanda masiva de los seguidores del partido.

Los topoi alienados: der Sturm, el paisaje y el amor romántico

Como se había mencionado anteriormente, la palabra *sturm* en alemán tiene el doble significado, el de la tormenta y el de la reacción física. Ambos significados habían sido usados en la cultura alemana. Para la propaganda nazi, sin embargo, el primer significado de la palabra (la tormenta como símbolo del romanticismo) funcionaba como un vínculo que dirigía la atención hacia el segundo significado, cuya esencia era más belicosa. En el siglo XIX la palabra *sturm* ya era un *topos* romántico convincente; canciones folclóricas como *Hörst du den Sturmwind gehn?* [escuchas los vientos de tormenta pasar?] (Braun, 1838) o la canción arreglada y popularizada por Felix Mendelssohn-Bartholdy *Schnur freier Männer*, también conocida como *Heult der Sturm es braust das Meer* [resuena la tormenta, ruge el mar] (Erk / Silcher, 1888) usan la tormenta como un fenómeno natural que invoca a la auto-determinación del ser humano. De manera similar, la canción *Wir lieben die Stürme*, incluida en el DNS (a partir de ahora para el *Das Neue Soldatenliederbuch*), es sobre marineros y piratas cruzando los mares de leva y la tempestad, sobre estar inmersos en la naturaleza. Así, en la primera estrofa de la canción se dice que “[...] *die brausenden Wogen, der eiskalten Winde rauhes Gesicht*” [amamos las rugientes olas, los vientos helados, ásperos, en nuestras caras]. El origen de la canción no es claro; se conocen cuatro posibles autorías, y solamente una correspondería a ser de origen nazi (Widmaier, 2012); y ya que el *Soldatenliederbuch* atribuye las canciones a “nuestros tiempos”, se podría inferir que ningún compositor reclamó los derechos de las mencionadas canciones. A pesar del aire beligerante de la canción, la letra hace un especial énfasis en la valentía al salir al mar y no

¹² Texto original: “Und so klingen denn auch heute die Lieder unseres Volkes nicht nur innerhalb des Reiches, sondern weit darüber hinaus. Sie werden mit einer gläubigen Inbrunst gesungen; denn in ihnen lebt die Hoffnung und die Sehnsucht aller Deutschen”. La misma cita se encuentra en el Libro de canciones de la escuela superior alemana. Allí se menciona que tal declaración proviene del discurso de Hitler de 1937, en el decimosegundo Festival de la Liga Alemana de Canciones (*Deutschen Sängerbundesfest*) en Breslau.

tanto en el batallar. La inclusión de la canción *Wir lieben die Stürme* en el DNS, más que ser un mensaje inequívoco de un ideal específico nazi, representa una estrategia en la que se insinúa sutilmente la convergencia entre el discurso nazi y el *Deutschtum*. En otras palabras, los consumidores de música podían ser inducidos a percibir neutralmente esta canción ‘no-nazi’ dada la polisemia de lo *stürmisch* (lo relativo a *sturm*) en la alemanidad.

Por otra parte, el segundo significado de la palabra *sturm* también fue empleado en el ámbito militar: en la táctica de asalto y emboscada. Durante la era nazi, todo un conjunto de palabras derivadas de esta connotación comenzó a ser usado (Imagen 1):

<i>Stürme</i> [compañías de asalto]
<i>Sturmabteilung</i> [división de los soldados de asalto]
<i>Sturmtruppen</i> [soldados de asalto]
<i>Sturmabteilung</i> [batallón de asalto]
<i>SA-Mann</i> [hombre de asalto]
<i>Sturmkolonnen</i> [columna de asalto]
<i>Sturmsoldaten</i> [soldado de asalto]
<i>Sturmartillerie</i> [artillería de asalto]
<i>Sturmgeschütze</i> [arma de asalto]

Imagen 1. Palabras militares que usan *sturm*

No solamente uno de estos términos era el nombre de una de las divisiones de asalto más importantes del partido nazi (*Sturmabteilung*), sino que también fue usado ampliamente en canciones con propaganda. El DNS, el SS-Liederbuch y las grabaciones de las canciones de los SA, por ejemplo, presentan un extenso uso del *topos* bélico de la tormenta. La novena edición del SS-Liederbuch, no solamente menciona la palabra *sturm* y sus diferentes derivadas, sino que también incluye imágenes (Imagen 2).

La palabra tormenta se encuentra en una de las canciones más reconocidas de los SA en ese entonces. La *Sturmlied* está basada en el poema de Dietrich Ekart *Deutschland Erwache* [Alemania, ¡despierta!] y fue musicalizado por Hans Gansser (el hermano de Emil Gansser) en 1922 (Meyer, 1977; Tyson 2008). En esta canción, el comienzo de las tres estrofas inicia con la repetición de la palabra *sturm* seis veces. Dada la polisemia de la palabra, el significado no es confirmado sino hasta que se empieza a presentar y desarrollar el texto. Al mismo tiempo, las estrofas incluyen varias de las ideas nazis que el partido estaba tratando de implantar en la población: la persecución a los judíos, “*Judas erscheint, das Reich zu gewinnen*” [Judas aparece para conquistar el Reich]; la venganza por la derrota en la primera guerra mundial y sus consecuencias “*Läutet Sturm, daß die Erde sich bäumt, Unter dem Donner der rettenden Rache!*”

[Suenan tormentas, que la tierra se levanta, bajo el rayo que trae la venganza]; y la militancia del NSDAP para el beneficio de la *Volks-gemeinschaft* (la comunidad del pueblo), “Wehe dem Volk, das heute noch träumt! Deutschland, erwache! Erwache!” [alerten al pueblo que aún sueña, Alemania, ¡despierta! ¡Despierta!]. Similarmente, otras canciones, como la del *Seemannslied* [el marinero] del NDS (escrita por Rudolf Bender), la *Ihr Sturmsoldaten Jung und Alt* [ustedes, soldados de asalto jóvenes y viejos] y *Wir sind die Sturmkolonnen* [somos las columnas de asalt], ambas del SS-Liederbuch y sin autor mencionado, están cargadas con este mismo significado de tormenta/asalto.



Imagen 2. “Nosotros somos las columnas de asalto”. En *SS-Liederbuch*.

Los otros dos *topoi principales* encontrados en canciones de propaganda militar nazi son los paisajes (específicamente las montañas, *Berge*, y los ríos) y el amor romántico. La primera estrofa del *Lied der Deutschen* [canción de los alemanes] de 1841 incluye el verso “Del Mosa al Niemel, del Adigio a los Estrechos daneses, Alemania, Alemania sobre todo” ((Hermand, 2002, p. 251). La mención del río Mosa (Mass), el Adigio (Etsh), el Nieman (Memel) y los Estrechos daneses (Belt) indica de nuevo la importancia dada por los alemanes al territorio que han ocupado. En este su himno, los ríos no sirven solo como una referencia a la admiración del paisaje, sino como un símbolo de que los alemanes tienen un territorio común dentro de unos límites geográfico-ambientales (una manifestación de la teoría de la identidad de Smith). De igual forma, la canción nacionalista *Deutsch-Österreich, du herrliches Land* de la República Austro-Alemana tiene connotaciones parecidas. La primera estrofa de esta canción resalta los Alpes y el Danubio: “*Deutschösterreich, du herrliches Land, wir lieben dich! Hoch von der Alm unterm Gletscherdom, Stürzen die Wasser zum Donaustrom*” [Germanoaustría, tu tierra querida, nosotros te amamos, de lo alto de los Alpes bajo la cúpula de los Glaciares, bajan las aguas al Danubio].

En la propaganda nazi, diversas marchas expresaban que Francia, Inglaterra y Polonia representaban una amenaza para la soberanía alemana. Las marchas mencionaban los ríos como un símbolo de la alemanidad de las personas situadas dentro de tales confines naturales. Mientras tanto, quien fuese que estuviera por fuera de tales barreras naturales era el “otro” y representaban un peligro inminente para la nación. Por ende, las canciones sugieren que para proteger su tierra es necesario atacar a los reinos vecinos primero. Por ejemplo, la *Frankreichlied* de Herms Niel y *Bomben auf Engelland* de Norbert Schultze animaban explícitamente a los soldados a atacar o a alegrarse por los ataques a Francia e Inglaterra. Los versos “*Die Losung ist bekannt: ran an den Feind! Bomben auf Engelland*” [la respuesta es bien sabida: ¡corred hacia ellos! ¡Bombas para Inglaterra!] son un claro ejemplo de tal posición defensiva-ofensiva. Similarmente, la *Frankreichlied* dice “*Sie wollten das Reich uns verderben [...] Über die Maas, Über Schelde und Rhein, Marschieren wir siegreich Nach Frankreich hinein!*” [ellos quieren destruir nuestro reino... sobre el Mosa y el Rin, nosotros triunfantes marchamos hacia Francia]. Sin embargo, una vez más, los mensajes expansionistas (atacar a los extranjeros) son fomentados con el pretexto de proteger su tierra.

Como se mencionó anteriormente, el amor romántico también se constituye como un tema que aparece recurrentemente en la propaganda nazi. El *SS-Liederbuch* presenta la canción *Steig' ich den Berg Hinauf* [subo la montaña], que es principalmente sobre el amor de un hombre hacia su pareja. La canción prosigue diciendo “*Das macht mir Freude, Mein Mädels hab' ich gern [...] Sie hat zwei Wunderschöne blaue Augen*” [esto me hace feliz, yo tengo una hermosa querida muchacha... Ella tiene dos hermosos ojos azules]. En este caso, el *topos* no es alienado. El amor del hombre, sin embargo, es adicionalmente hacia la montaña. De tal manera, la letra sugiere que aquello que le es querido al hombre alemán está ubicado en su hogar, en las montañas. De manera parecida, la canción *Bomben auf Engelland* menciona que las “pretendientes” (*mädels*) de los soldados deben esperar porque el deber de ellos es primero, proteger a Alemania. Para apoyar tal idea, la canción menciona los ríos después del coro: “*Wir flogen zur Weichsel und Warthe, wir flogen ins polnische Land!*” [volaremos sobre el Vístula y el Warta, volaremos a las tierras polacas]. En estas dos canciones, el *topos* del amor romántico es usado en combinación con las referencias del paisaje y a su vez es la representación del hogar siendo amenazado por los extranjeros. Sin sorpresa alguna, el *SS-Liederbuch* también incluye imágenes afines (Imagen 3) que pretenden enfatizar las relaciones entre el amor, el patriotismo y la naturaleza. Por ende, tal y como el mensaje de proteger la soberanía del Reich impulsado con la mención de los ríos y las montañas, estas canciones

comunican la urgente protección de la mujer amada que, adicionalmente, se encuentra en la tierra natal.



Imagen 3. “El amor trae gran alegría”, el *topos* del amor romántico. En *SS-Liederbuch*.

Respecto a la música, las canciones del DNS presentan estilos tanto marciales como folclóricos, buscando mezclar ideales nazis con alemanes. Por ejemplo, la canción *Steig' ich den Berg Hinauf*, cuyo origen es folclórico, no es modificada ni adaptada para ser marcial. En este caso, el acompañamiento rítmico del bajo tiene el um-pah característico del tradicional *Blaskapelle*, o sea, de la banda de bronce (Imagen 4). En contraste, y como ejemplo de las modificaciones que Schott se abstuvo de hacer, la grabación de Polydor de 1961 está arreglada con un acompañamiento rítmico que suena más como una marcha militar que como es presentada en la edición de Schott (folclóricamente).



Imagen 4. *Steig' ich den Berg Hinauf*. Bajo um-pah en el compás uno y tres.

Fuente: DNS. Este también es el caso de la canción *Wir lieben die Stürme* mencionada anteriormente.

Si la canción es tradicional folclórica, se podría inferir que la versión de Schott no cambió su estilo original. Por otro lado, si esta es de autoría de un compositor nazi, se puede sugerir que la canción fue concebida en el estilo folclórico. En ambos casos, la canción demuestra la intención de la editorial de incluir música que sonara tradicional. La calidad vocal, el acompañamiento sin

puntillos y sin ritmo de marcha indican el estilo tradicional (Imagen 5a) que, fácilmente, puede ser modificado para hacerse marcial (Imagen 5b).



Imagen 5a. *Wir lieben die Stürme*, tal cual como aparece en el DNS



Imagen 5b. Modificaciones que pudieron haber sido hechas a *Wir lieben die Stürme*

Por otra parte, la música de la *Frankreichlied* y de *Bomben Auf Engelland* refleja claramente el mensaje beligerante del texto. La introducción de *Bomben Auf Engelland*, por ejemplo, introduce en los compases uno y dos las típicas trompetas de guerra; prosiguiendo, en los compases tres y cuatro, la fanfarria es reemplazada por un motivo melódico corto del coro (más adelante aparecerá con las palabras “bombas para Inglaterra”). De ahí en adelante, la marcha trae el ritmo de negra, característico en el bajo, y las corcheas con puntillo marciales en la melodía (Imagen 6).

Imagen 6. *Bomben auf Engelland*, primeros dos sistemas. En el DNS.

En conclusión, la percepción alemana del paisaje y su experiencia de la naturaleza eran sinónimos del concepto de hogar (*heimat* y *vaterland*, por ejemplo, son palabras mencionadas constantemente tanto el repertorio ‘artístico’ y folclórico como en el nazi). Previo al Tercer Reich, existen muchos ejemplos de la conexión del imaginario medioambiental y la identidad nacional alemana. Desde el emocional *Wintereise* de Schubert hasta el tratado estético de Johann Gottfried Herder sobre la belleza de los árboles, la apreciación alemana de la naturaleza y las expresiones culturales han estado profundamente ligadas. La maquinaria de la propaganda nazi reconoció efectivamente tal aspecto de la identidad alemana. Adicionalmente, las personas foráneas, en los ojos nazis, amenazaban la felicidad alemana. Por ende, las canciones comunicaban que los seguidores y soldados del partido nazi necesitaban preservar primordialmente su Reich. Como resultado, un significativo número de canciones de propaganda contienen elementos de las tradiciones alemanas mezcladas con ideología nazi. Las canciones nazis, por tal razón, introducen tormentas, montañas, ríos y el amor romántico como *topoi*, procurando disolver la subjetividad de la alemanidad con aquella de la ideología del NSDAP.

Mutatis mutandis. Del pasado global al presente local

La interpretación musicológica, histórica, hermenéutica y crítica del caso de propaganda musical nazi es un ejercicio que puede llegar a despertar interés intelectual pero no se constituye como una manera de fomentar el pensamiento crítico y el análisis de las circunstancias presentes y locales en las clases de historia de la música. Si bien, la abstracción de las estructuras constituyentes de los casos históricos puede estar naturalizada en los académicos,

no es común que se practique o se ilustre en los espacios que revisan las líneas del tiempo de la música. Los profesores en Colombia se ven forzados, por los diseños curriculares, a instruir cronologías y repertorios de la música canónica centroeuropea (y en el mejor de los casos sus derivados no europeos), los momentos para la reflexión de cómo los contenidos históricos o los procesos investigativos sobre el canon de la ‘música occidental’ afectan la cotidianidad son poco comunes. Los procesos de abstracción pueden ser catalizados por preguntas críticas en las que los conceptos abstractos de un caso histórico pueden ser trasladados e interpretados en una realidad cotidiana. Si bien, el currículo tradicional constriñe regularmente en un modo de pensamiento estructuralista, no significa que no se pueda aprovechar tal sistema para fomentar un humanismo postmodernista, o inclusive post-humano. En el estudio de caso ya mostrado, el concepto abstracto recurrente fue, sin duda, la alteridad. Se observó cómo la alienación de sentimientos de pertenencia y amor por la naturaleza era empleada para rechazar la otredad. Es decir, el mecanismo de la propaganda nazi consistía en inculcar que el amor propio y por las personas cercanas comenzaba con la marcación del otro (la diferenciación) y su eventual rechazo.

En este estudio de caso, una buena manera de trasladar las abstracciones del pasado- global al presente local es precisamente cuestionarse por la alteridad. Si bien en la sección anterior no se mencionó explícitamente que otredades entraban en la propaganda, el rechazo hacia el otro en el Tercer Reich se materializó con mayor impacto en la Cuestión judía (*Judenfrage*). El antisemitismo fue, sin duda alguna, una marcación y rechazo del otro, que se usó con diversos fines. Además, el estrechamiento de las relaciones globales en el siglo XX hizo que el antisemitismo se propagara rápidamente, al punto que Estados como Colombia llegaron a plantearse también la cuestión judía. Esto a su vez, perpetuó percepciones sobre el judaísmo que perduran aún en la actualidad.

Dos fuentes secundarias son claves para entender que en Colombia el antisemitismo y las concepciones y opiniones públicas derivadas son reales. La primera es la investigación de Lina Leal Villamizar, quien observó que en la primera mitad del siglo XX Colombia intentó impedir la inmigración y el asilo a los judíos europeos. A través del estudio de fuentes primarias, Leal Villamizar (2011) logra “comprender las restricciones (legislativas, sociales, políticas, económicas y/o culturales) que atravesaron judíos polacos y alemanes en su proceso de asentamiento en Colombia entre 1933 y 1948, así como el antisemitismo emergente” (p. 8). Adicionalmente, Leal Villamizar (2015) enfatiza también en que la actitud antisemita es:

“... un producto de discursos globales que se transfieren y adaptan a nivel local en confluencia con experiencias cercanas con los judíos, lo cual construye a la figura ‘del judío’ a partir de la referencia de la otredad, así que este pasa a ser antípoda dependiendo del lugar desde el que se le mire” (p. 122).

Por ende, es evidente que hay una transferencia de concepciones externas antisemitas, entendidas como globales, que se asientan en la ideología local. No obstante, Leal Villamizar ofrece una perspectiva histórica en un marco cronológico de la primera mitad del siglo veinte. Por esto, la segunda fuente es también de gran importancia: el reporte *ADL GLOBAL 100* de la Liga Antidifamación. Para la actualización de 2015, ADL le encargó a la compañía:

First International Resources investigar las actitudes y opiniones con respecto a los judíos en más de 100 países alrededor del mundo. El trabajo de campo y recopilación de datos para este proyecto de opinión pública mundial lo realizó y coordinó Anzalone Liszt Grove Research. Todas las entrevistas se realizaron entre julio de 2013 y febrero de 2014 (ADL, n.d.).

De esta manera, el reporte arroja un índice de puntuación por país que “representa el porcentaje de adultos en ese país específico que respondió ‘probablemente cierto’ a la mayoría de los estereotipos antisemitas planteados”. Los resultados para Colombia son más que reveladores. De todo el continente americano, Colombia comparte con República Dominicana la segunda posición (con un 41% del índice) con mayor número de prejuicios sobre los judíos, solo superado por Panamá. De los adultos mayores de cincuenta años entrevistados, el 40% alberga algún tipo de actitud antisemita. Como es de esperarse, los más jóvenes, adultos entre los 35 y los 49 años, albergan un 1% menos. La sorpresa llega con los jóvenes adultos, entre los 18 y 34 años, quienes superan a los grupos demográficos anteriores, con un 44%, lo cual quiere decir que las personas nacidas antes de 1965 tienden a tener menos tendencias antisemitas (4% menos exactamente) que aquellas nacidas entre 1981 y 1997. Tales cifras llevan a sugerir que los postulados históricos de Leal (2013) no son un problema del pasado, sino un componente latente de la realidad que se debe analizar de manera crítica.

Otros casos también aparecen en la prensa y sus medios virtuales. En agosto de 2018, ante un medio radial nacional, Marco Sermoneta, embajador de Israel en Colombia, denunció que fue víctima de un ataque antisemita a través de las redes sociales (Rico, 2018). Sermoneta apareció en una foto que circuló por internet con una camiseta de un equipo local colombiano; por esta razón, fue insultado por los usuarios virtuales con alusiones a su origen judío. En 2020, la compra de la revista *Semana* por parte del empresario judío Gabriel Gilinski y su interferencia en las decisiones editoriales fueron criticadas por la opinión pública. En algunas de las defensas de la libertad de

prensa (y en contra del manejo de Semana), se vieron impresos estereotipos y prejuicios en contra de los judíos. De igual manera, la columna de Julio César Londoño (2020) en *El Espectador*, si bien no fue un ataque directo, reforzaba ideas antisemitas. Al escribir Londoño “¿le dará el joven Gabriel Gilinski explicaciones al rabí de la familia, que las transmitirá a esa potencia irascible que truena en las páginas de la *Torá*?”, reproduce el estereotipo en el que el judío es por naturaleza negociante y ortodoxo. Irónicamente, quienes defendieron a Gilinski y al judaísmo tampoco lograron evitar los lugares comunes antisemitas. Algunos de los defensores de Gilinski calificaron al judaísmo como una ‘raza’ o ‘estirpe’ que se debe apreciar por su ética de trabajo, demostrando que en “comentarios, aparentemente judeófilos, se afirma el estereotipo de que los judíos son trabajadores, disciplinados y buenos negociantes” (Ganitsky & Schwartz, 2020).

A pesar de que parecieran estas actitudes infundadas, en un lugar como Colombia en donde la comunidad judía ha logrado una adaptación social aparentemente satisfactoria, es un aspecto con asidero real. Por un lado, la consideración del judío como una raza, estirpe o etnia crea una representación de los judíos como personas esencializadas, obviando erróneamente el amplio mestizaje epistémico, étnico, religioso que el judaísmo puede representar para cada individuo. Así mismo, la construcción identitaria de una persona judía depende de factores que pueden ser dependientes o independientes el uno del otro (raza, religión, etnia, ascendencia) (Kaplan, 2003). Una persona se puede considerar judía por su ascendencia, pero no por sus prácticas espirituales; otra puede llegar a ser practicante a pesar de no tener un linaje ‘racial’. De tal manera, el constructo identitario de judío, así como cualquier otro, no se puede someter a una lista de características que son concebidas *a priori* (como en la defensa y el ataque a Gilinski). Pero la esencialización y la categorización *a priori* es un componente fundamental para la marcación del otro, es la notación de la alteridad. Este mecanismo de marcación, como lo vimos en el caso de la propaganda, se ha desplazado con cierta facilidad entre un contexto aparentemente aislado (el Tercer Reich) hasta la contemporaneidad colombiana.

Es por esto que se debe hacer eco a los comentarios de Gordon sobre las manifestaciones de Charlottesville, los profesores deben ayudar a que los estudiantes se doten de herramientas del pensamiento crítico para que se enfrenten al mundo de simbologías, así como al mundo virtual. ¿Cómo se puede evitar que se conviertan en habitantes del inframundo tecnológico llenos de actitudes de odio causado por la información desmesurada del internet, si no se puede evitar que la encuentren? Tanto en la prensa como en el ciberespacio, todos están expuestos a manifestaciones culturales que afectan la opinión individual, por tal razón, es necesario que la educación, desde cualquier ángulo,

incentive el consumo crítico de los productos culturales. Escribiendo este documento, el investigador de este trabajo denunció una página antisemita en español en la que se publicita la “propaganda” de su sitio para “¡luchar contra el pulpo judío!”. Como es obvio, la página se encuentra atiborrada de artículos nazis escritos por Adolfo Hitler, Julius Streicher, etc. La cantidad de imprecisiones históricas y ataques ideológicos que este portal alberga son más que evidentes, sin embargo, más preocupante es el hecho de que acusa al judaísmo de muchos de los males actuales del mundo; sin duda alguna, un galvanizador de misantropía para aquellos que están proclives a albergar actitudes extremistas. Pero el asombro del autor del escrito aquí presentado no terminó ahí. Anonadado por la cantidad de texto contenido en la señalada página web (desde imágenes de periódico, textos de antisemitas nazis, de la segunda mitad del siglo XX, actuales, teorías de conspiración judía, ensayos mitificando el holocausto etc.), se encontró el libro antisemita *Christianus in Talmud Iudaeorum: sive, Rabbinae doctrinae Christiani secreta* (Cristianos en el Talmud judío, o la Doctrina secreta de los rabinos de los cristianos) en traducción al español y titulado “¡El Talmud Desenmascarado!” de Justin Bonaventure Pranaitis; libro que tenía el siguiente sello en la portada (Imagen 7).

EDICIONES ESOTERICAS
Derechos Reservados
Avda. San Juan No. 35-90
A. A. 30130
Medellín Colombia

Imagen 7. Sello en la copia online del libro ¡El Talmud Desenmascarado! De Justin Bonaventure Pranaitis

Adicionalmente, dicho texto digitalizado es el ejemplar que circula libremente con mayor frecuencia en internet. La editorial original pareciese estar oculta por el sello. A pesar de que no se puede leer histórico-hermenéuticamente el significado de dicho sello con exactitud, se confirma, primero, que ha existido un fenómeno antisemítico en Colombia y, segundo, que el internet es nicho para la convergencia de agentes y símbolos culturales que soterrada y abiertamente, aunque suene como un oxímoron, incitan al odio de las colectividades que representan la otredad. Como se mencionó anteriormente, el libro reposa no solo en el mundo virtual, sino también en redes bibliotecarias como la del Banco de la República. A pesar de que en Colombia no hay una política organizada antisemita o grupos sociales proselitistas específicos, permanecen en

el imaginario colectivo ciertas ideas que han sido heredadas y llevan a caer en lugares comunes de antisemitismo, los cuales pueden ser de-construidos haciendo uso del pensamiento crítico en el ámbito académico, y que, para la construcción de una mejor sociedad y la prevención de hostilidades colectivas ante las minorías, no deben ser soslayados.

8.3 Conclusiones

En la primera parte de este escrito se propone que uno de los objetivos de la musicología y de las clases de historia de la música sea entrenar el aparato crítico de los jóvenes con el fin de que puedan entender los símbolos inmersos en su cultura, y sus expresiones, y hacerse de opiniones informadas, que combatan la tensión excesiva de la otredad, así como la polarización radical. Para esto se propone que se debe analizar los fenómenos musicales tanto globales como del pasado, para encontrar, *mutatis mutandis*, su resonancia en lo local y en lo presente, y viceversa. Debido a que el fenómeno del antisemitismo es evidente en términos estadísticos en Colombia, y considerando a la comunidad judía como una materialización del ‘otro atacado’, se puede evaluar la música de propaganda nazi. En este tipo de manifestación político-cultural, se observó que los elementos con los que se intentó manipular la opinión pública no eran foráneos de la identidad alemana, sino que hacían parte de su definición del ‘yo’ y del ‘nosotros’. Como consecuencia, los ideólogos nazis tergiversan ciertos aspectos de la alemanidad, específicamente los que tienen que ver con los tres *topoi* comentados, para persuadir a sus seguidores del violento proyecto expansionista del *Lebensraum*.

Ahora bien, una futura parte de este trabajo no sería el indicar y comentar cómo en el medio local se persigue inconsciente o desprevenidamente a ciertas minorías, grupos étnicos etc.; o cómo se acepta manifestaciones culturales que validan tal comportamiento o se perpetúan ciertas actitudes que pueden llegar a ejercer violencia simbólica. En cambio, una tercera parte del proyecto, aquí comenzado, sería el de llevar tales reflexiones al aula de clase, dedicando parte de los programas y currículos a mostrar cómo en la historia, la música ha servido para impulsar proyectos políticos violentos, como es el caso de la música de la propaganda nazi; mientras se tiene en cuenta que es un mecanismo propenso a repetirse¹³. Es decir, sería una tercera parte que salga de los límites simbólicos del papel y se transforme en acciones tangibles. Adicionalmente, es fundamental entender que la máxima ciceroniana, *Historia est Magistra Vitae*, no es una esencia monolítica de la historia, ni de la historia

¹³ Para este ejemplo se ha escogido un problema en el que la música juega un rol negativo, sin embargo, no significa que no pueda estudiarse escogiendo casos en los que esta impacta positivamente.

de la música, ni tampoco el ejercicio de historiar, pues de los estudiantes de música, solo una minoría serán historiadores; sino la de dotar con nuevas herramientas críticas, oídos amplificadas y descolonizados, actitudes humanísticas y curiosidad epistémica a los jóvenes con los que los profesores tienen contacto en el aula de clase. Sin embargo, las limitaciones de este texto son obvias en cuanto a la formulación metodológica de un proyecto como este; limitaciones que no cesarán jamás, ni en extensión ni en cantidad, pues las posibilidades son infinitas. Adicionalmente, es importante señalar que tampoco se aborda la interacción disciplinar (multi-, trans-, inter-, etc.); pero es a su vez una invitación abierta para pensar cómo la musicología puede incluir a otras áreas del pensamiento sistemático y crítico para vislumbrar y buscar soluciones a distintos problemas culturales en los que la música está presente. Así como también, un llamado para aquellos académicos por fuera de las áreas musicales, para que incluyan la música como un documento histórico (Thacker, 2009), un sistema de símbolos culturales, una manifestación de la psicología o de las comunidades.

- Adam, P. (1992). *Art of the Third Reich*. First edition. New York: Harry N Abrams Inc.
- ADL. n.d. “Acerca de la encuesta metodología”. ADL Global 100. <http://global100.adl.org/es/about>
- Adorno, T. (2002). *Essays on Music*. Edited by Richard Leppert. Translated by Susan H. Gillespie. First edition. Berkeley, Calif: University of California Press.
- Applegate, C. & Potter, P. (2002a). German as the ‘People of Music’: Genealogy of Identity. In C. Applegate y P. Potter (Eds.), *Music and German National Identity*, 1–35. University of Chicago Press.
- Applegate, C. & Potter, P. (2002b). *Music and German National Identity*. University of Chicago Press.
- Baker, G. (2014). *El Sistema: Orchestrating Venezuela’s Youth*. Oxford University Press USA: New York.
- Baldick, C. (2015). “Motif.” In *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-749>
- Beard, D. & Gloag, K. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. Routledge Key Guides. London; New York: Routledge.
- Bibliotheksverbund Bayern. n.d. *Bibliotheksverbund Bayern*. <http://www.gateway-bayern.de/>.
- Bohman, P. V. (2002). “Landscape-Region-Nation-Land: German Folk Song in the Nexus of National Identity.” In C. Applegate y P. Potter (Eds.), *Music and German National Identity*, 105–27. University of Chicago Press.
- Braun, J. M. (1838). *Die Volksbarfe. Sammlung Der Schönsten Volkslieder Aller Nationen. Erstes Bändchen*. WENTWORTH PR.

- Burke, D. (2009). On the dialectic of natural beauty and artistic beauty. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.1460191>
- Cusick, S. G. (2006). Music as torture / Music as weapon. *TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review*, 10. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon>
- Cusick, S. G. & Hershberger, M. A. (2018). Colloquy: Sexual Violence in Opera: Scholarship, Pedagogy, and Production as Resistance. *Journal of the American Musicological Society*, 71(1), 213–253. <https://doi.org/10.1525/jams.2018.71.1.213>
- “DWDS – Sturm.” n.d. <https://www.dwds.de/wb/Sturm>
- Ennis, R. (2016). Definition: A Three-Dimensional Analysis with Bearing on Key Concepts. *OSSA Conference Archive*, May. <https://scholar.uwindsor.ca/ossaarchive/OSSA11/papersandcommentaries/105>
- Erk, F. & Silcher, F. (1888). *Schauenburgs Allgemeines Deutsches Kommerzbuch*. M. Schauenburg. Lahr: M. Schauenburg.
- Ferrary, A. (2012). Literatura e identidad cultural. Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945. *Memoria y Civilización; Pamplona*, 15, 583–88.
- Ganitsky, S. & Schwartz, D. (2020, 22 de abril). Gilinski, el rabí y la Torá. *ELESPECTADOR.COM*. <https://www.elspectador.com/opinion/gilinski-el-rabi-y-la-tora-columna-915940>
- Gómez, E. (2017). *El viajero que nunca llega y otros ensayos*. Primera edición. Bogotá, D.C., Colombia: Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura: Ediciones Uniandes.
- Gordon, B. (2018). On Teaching Monteverdi’s L’Arianna. Edited by S. G. Cusick & M. A. Hershberger. *Journal of the American Musicological Society*, 71(1), 213–53. <https://doi.org/10.1525/jams.2018.71.1.213>
- Grosse, P. (2007). Conceptualizing Citizenship as a Biopolitical Category from the Eighteenth to the Twentieth Centuries. In G. Eley y J. Palmowski (Eds.), *Citizenship and National Identity in Twentieth-Century Germany*, 1 edition, 181–87. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Haringer, A. (2016). Hunt, Military, and Pastoral Topics. In D. Mirka (Ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Edición: Reprint. New York, NY: OUP USA.
- Head, M. (1997). Birdsong and the Origins of Music. *Journal of the Royal Musical Association*, 122(1), 1–23.
- Hernand, J. (2002). On the History of the ‘Deutschlandlied’. In C. Applegate y P. Potter (Eds.) *Music and German National Identity*, 1–35. University of Chicago Press.
- Hitchcock, D. (2018). Critical thinking. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/critical-thinking/>
- Hunter, L. (1991). *Towards A Definition of Topos: Approaches to Analogical Reasoning*. Springer.
- Kaplan, S. (2003). If there are no races, how can Jews be a ‘Race’? *Journal of Modern Jewish Studies*, 2(1), 79–96. <https://doi.org/10.1080/14725880305901>
- Kolb, E. (2004). *The Weimar Republic*. 2 edición. London; New York: Routledge.

- Leal Villamizar, L. M. (2011). Colombia frente al antisemitismo y la inmigración de judíos polacos y alemanes 1933-1948. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- . (2013, 12 de mayo). Antisemitismo en Colombia. ELESPECTADOR.com. <https://www.elespectador.com/noticias/politica/antisemitismo-colombia-articulo-421672>
- . (2015). La ‘cuestión judía’ en la prensa colombiana (1933-1939). El debate en relación con las comunidades judías que antecedió las restricciones a su inmigración. *RIHC: Revista Internacional de Historia de la Comunicación*. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/78588>
- Levi, E. (1996). *Music in the Third Reich*. Edición: 1994. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Londoño, J. C. (2020, 18 de abril). Gabriel Gilinski, un alquimista invertido. ELESPECTADOR.COM. <https://www.elespectador.com/opinion/gabriel-gilinski-un-alquimista-invertido-columna-915180>
- McCormick, E. A. (1988). Young Goethe in the Landscape. *Modern Language Studies*, 18(4), 61–67. <https://doi.org/10.2307/3194723>
- Meyer, M. (1977). The SA song literature: a singing ideological posture. *Journal of Popular Culture*, 11(3), 568–80.
- Mikics, D. (2007). *A New Handbook of Literary Terms*. New Haven, UNITED STATES: Yale University Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bu/detail.action?docID=3420303>
- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Monod, D. (2005). *Settling scores: German music, denazification, & the Americans, 1945-1953*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Neumeyer, E. M. (1947). The Landscape Garden as a Symbol in Rousseau, Goethe and Flaubert. *Journal of the History of Ideas*, 8(2), 187–217. <https://doi.org/10.2307/2707155>
- Potter, P. (2007). Music in the Third Reich: The complex Task of ‘Germanization.’ In J. Huener y F. R. Nicosia (Eds.), *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*, 85–110. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Reichsführung SS. (1942). *SS-Liederbuch*. Munich: Zentralverlag der NSDAP, F. Eher Verlag <http://archive.org/details/SS-Liederbuch>
- Rico Torres, A. (2018, 3 de agosto). Marco Sermoneta: soy amante del fútbol colombiano y no me impresiono por insultos. <https://www.lafm.com.co/internacional/marco-sermoneta-y-su-decepcion-con-independiente-santa-fe-tras-portar-su-camiseta>
- Rivas, G. L. (1995). *Nación y pueblos indios en el neoliberalismo*. 1. ed edition. México, D.F: Plaza y Valdes Editores.
- Rouget, G. (2011). Musical efficacy: musicking to survive - The case of the pygmies (M. Buckner, Trad.). *Yearbook for Traditional Music*, 43, 89-121. <https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.43.0089>
- Smith, A. D. (1993). *National Identity*. Edición: Reissue. Reno: University of Nevada Press. “SS-Liederbuch.” n.d. Internet Archive. <https://archive.org/details/SS-Liederbuch>

- Steinweis, A. E. (1991). Weimar Culture and the Rise of National Socialism: The Kampfbund Für Deutsche Kultur. *Central European History*, 24(4), 402–23.
- 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 Press.
- . (2009). Using Music as Historical Text in Teaching European History. *Cultural and Social History*, 6(2), 187–94. <https://doi.org/10.2752/147800409X411047>.
- Tyson, J. H. (2008). *Hitler’s Mentor, Dietrich Eckart: His Life, Times, & Milieu*. New York: iUniverse.
- Widmaier, T. (2012). Wir Lieben Die Stürme, Die Brausenden Wogen — Liederlexikon. Populäre Und Traditionelle Lieder: Historisch-Kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/wir_lieben_die_stuerme_die_brausenden_wogen/



Esta obra se terminó de imprimir en los talleres gráficos Búhos Editores Ltda. de la ciudad de Tunja, en el mes de enero de 2021.