

Paul Walter Jacob entre los pilares fundacionales de la resistencia musical en París ocupado (1940-1944)

Pilar Valvanera Pérez Rodríguez

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0009-0000-6230-8711>

pilar-rodriguez@hotmail.es

Recibido: 1 de abril de 2025

Aceptado: 8 de julio de 2026

Resumen

Este artículo analiza la figura de Paul Walter Jacob como precursor de la resistencia musical frente al totalitarismo, a partir del concepto de activista comprometido con la libertad artística durante la contienda mundial. Durante su estancia en París (1933-1934), Jacob advirtió los peligros que el régimen nacionalsocialista representaba para el libre uso de la música y defendió la necesidad de protegerla como forma de resguardar a la sociedad frente a la manipulación y el control totalitarios. Estas ideas anticipan y confluyen con el espíritu combativo de Charles Delaunay quien, en el marco del desarrollo paralelo y opuesto entre el nacionalsocialismo y la cultura del jazz entre la juventud europea, previó y eludió las medidas restrictivas de la política musical nazi contra las llamadas creaciones “degeneradas”. Al frente del Hot Club de Francia durante la Ocupación, Delaunay defendió con astucia la identidad francesa y europea, fundada en fraternidad, libertad e igualdad. A partir de esta confluencia, el trabajo invita a reflexionar sobre la resistencia musical desde el jazz como forma legítima



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

de expresión y servicio social, mediante las trayectorias de Jacob y Delaunay entre 1933 y 1944.

Palabras clave: Paul Walter Jacob, Charles Delaunay, activismo musical, resistencia musical, jazz

Paul Walter Jacob among the foundational pillars of the musical Resistance from occupied Paris (1940-1944)

Abstract

This article examines the figure of Paul Walter Jacob as a forerunner of musical resistance against totalitarianism, drawing on the concept of the activist committed to artistic freedom during the wartime period. During his stay in Paris (1933-1934), Jacob recognized the dangers that the National Socialist regime posed to the free use of music, and argued for the need to protect it as a means of safeguarding society from totalitarian manipulation and control. These ideas anticipate and converge with the combative spirit of Charles Delaunay who, within the context of the parallel and opposing development of National Socialism and jazz culture among European youth, foresaw and evaded the restrictive measures of Nazi musical policy against so-called “degenerate” creations. At the helm of the Hot Club de France during the Occupation, Delaunay shrewdly upheld French and European identity, grounded in fraternity, freedom, and equality. Building on this convergence, the study invites reflection on musical resistance through jazz as a legitimate form of expression and social engagement, bringing into dialogue the trajectories of Jacob and Delaunay between 1933 and 1944.

Keywords: Paul Walter Jacob, Charles Delaunay, musical activism, musical resistance, jazz

El opositor comprometido

Si bien es cierto que se ha indagado en la idea del compromiso sociopolítico y de las diversas formas en que éste ha sido concretado e interpretado a lo largo de la historia, aún podemos preguntarnos qué es, en qué consiste ser un ser comprometido con la comunidad y cuál es la diferencia con simplemente estarlo. Este tipo de interrogantes están profundamente vinculados con el grado de implicación en el acto generoso de comprometerse con una determinada causa por el bien de los demás. Esto último, según el contexto histórico y las circunstancias que

rodeen al personaje que nos propongamos analizar, puede acontecer de múltiples maneras y en diferentes ámbitos que afectan a la sociedad. De hecho, en este documento compartiremos formas creativas y poco convencionales en que se ejerció el sentido del deber. Por ejemplo, para un escritor comprometido o *engagé* de los años cuarenta, más probablemente, esta responsabilidad para con los demás se traduce en realizar sin descanso la tarea con que se le designa teniendo en cuenta que si ha conseguido esquivar la censura sus escritos alcanzarán a un gran público. Desde su posición privilegiada, puede dar voz a quienes no tengan permitido expresarse libremente, denunciar la injusticia, convocar a las masas y estimular cambios de comportamiento grupal. En cualquier caso, autores y lectores quedan implicados en esta suerte de red solidaria. Lo mismo sucede con los comprometidos protectores de la música y la libertad que serán descritos en este artículo. Ambos tipos de agentes suponen ejemplos de resistencia desde el activismo tanto cultural como musical no basados en la violencia. En cambio, para un miembro de la resistencia armada durante la Ocupación de Francia (1940-1944)¹ el compromiso con el bien común consistía mayoritariamente, entre otras alternativas, en llevar a cabo un meticuloso plan de sabotaje o de asalto con violencia, un atentado, etc. Aunque estos otros individuos actúen de forma diferente, todos son, a su manera, buscadores del bien grupal quienes aspiran a la obtención de un resultado: contrarrestar el poder nacionalsocialista tanto antes de que ocupen el país como durante el periodo de ocupación. En ningún caso, juzgaremos el grado de legitimidad o de reconocimiento que merecen los individuos opositores. Simplemente, queremos suscitar la reflexión que debería emerger al considerar que los personajes que protagonizaron los hechos y los gestos que hoy forman parte de nuestro corpus analítico del compromiso, en la mayoría de los casos no tuvieron tiempo de preguntarse qué hacer con sus capacidades y potenciales, sino que, más bien pasaron directamente a la acción. No había nada que cuestionarse. De hecho, ni el tiempo ni las circunstancias permitían titubeos. Como investigadores nos preguntamos qué provoca en los diferentes miembros de una sociedad determinada esa irrefrenable necesidad de implicarse en una causa hasta el punto de no solo intentar proteger aquello que les hace sentir libres (ya sea el arte pictórico, las obras literarias, la música en sus diversos estilos, etc.) puesto que supone una manera simbólica de salvarse a sí mismos, sino, además y por encima de todo, esforzarse para que se salvara el resto de la comunidad en aquella áspera primera mitad del siglo XX. Para responder, quizá habría que apuntar hacia la bondad espontánea o a la urgencia.

1 Herbert Lottman, *La caída de París. 14 junio 1940*, (Barcelona: Tusquets Editores S.A., 1993).

Lejos de pasar desapercibida, esta última nos envía señales para ser atendida con premura requiriendo de nosotros una respuesta inmediata y eficaz, pues de lo contrario, aquello que la haya originado no se solucionará por sí mismo. La solución conlleva ensuciarse las manos en sentido merleau-pontyniano, ya que no es momento de pensar sino de hacer,² como expresaba Jacques Jaujard en su diario “elijamos nuestra causa [ya que] no elegimos a nuestro enemigo”.³ También se debe señalar el deseo de protección y supervivencia de valores grupales sin los cuales no se entiende la vida en comunidad fraternal, a los que se añaden las creencias religiosas, políticas o filosóficas. Sea como fuere, el hecho de tomar una decisión por la que el individuo queda comprometido con su entorno hasta las últimas consecuencias conecta con el carácter de apremio y, en el citado contexto bélico, con querer demostrar que se pertenece a un grupo determinado de individuos conscientes de la premisa sartreana de estar condenados a ser libres y, por tanto, añadimos, han de luchar para lograrlo. Manifestar abiertamente esta convicción contraria a los deseos del poder germano suponía un gesto heroico ante el riesgo de acabar siendo excluidos o castigados.

Es decir, ser resistente musical en París conllevaba padecer rechazo y marginación por parte de quienes apoyaban la ideología de los invasores. Aquí está la clave: el opositor comprometido, y por ello marginado, en su calidad de activista comprende el deber que posee de mostrar a la sociedad por qué ha sido expulsado de ella. El motivo reside en haberse apartado del rebaño para seguir un camino propio, libre y sin censura artística, en el que la guerra por el control total de la masa no tiene cabida. A partir de ahí, el resto de los acontecimientos se suceden de forma orgánica. El resistente se hace visible (por ejemplo, mediante conferencias o conciertos como Walter Jacob) para hacer pensar al otro, es decir, a la sociedad con el fin de que se aleje de la locura del racismo y abraza o recobre la cordura preexistente de la fraternidad, la igualdad y la libertad.

Llegados a este punto, de ahora en adelante, tendremos en cuenta el auge de la solidaridad espontánea hacia los rechazados por el Reich en el tiempo crítico que vivía el mundo, pues se requería una pronta reacción ante la injusticia o el barco de la humanidad se hundiría para siempre. Los individuos comprometidos sociopolíticamente de este artículo conservan el sentido de protección al que añaden el componente artístico junto con el servicio social. A partir de estas líneas,

2 Karina Pilar Trilles Calvo, “M. Merleau-Ponty, un pensador en guerra. (Los otros y la violencia)”, *Revista de Filosofía*, no. 44 (2008):187.

3 Jean Pierre Devillers, dir., *Illustre et inconnu: Comment Jacques Jaujard a sauvé le Louvre* (Ladybirds Films, Le Musée du Louvre, France Télévisions, 2014), 1:25-1:29, <https://www.ladybirdsfilms.fr/illustre-inconnu-jaujard/>.

completaremos este concepto de activismo musical que hemos introducido implícitamente aportando a continuación una breve definición.

Esta forma específica de resistencia se desarrolla en el sector social en el que no cabe la violencia, ni las armas, ni cualquier forma de dañar o matar a otro ser humano. Más bien se persigue la concienciación social para lograr que sea el mayor número de miembros del grupo oprimido quienes se liberen y no se dejen convencer por la cultura invasora con el fin de que se cuestionen cada una de las actuaciones que lleve a cabo el nuevo poder gubernamental. El acto de resistir de esta forma es un proceso que acontece en el interior del individuo y que ha de manifestarse en su entorno. Este pensamiento manifestado en actitud, es decir, en acción, libera al ser privado de libertades, puesto que le permite decidir sobre cómo puede reaccionar a la situación que le rodea.⁴ Constituye además una forma de resistencia pasiva, simbólica, creativa, espiritual, que exige fortaleza mental y ausencia de miedo al riesgo que supone exponerse ante la masa, como si de un sacrificio se tratase. Mantiene la esperanza del fin próximo de la situación y, por último, la resistencia musical, se torna en guiño reconocible entre iguales cuando está dirigida también hacia quienes conocen las referencias veladas que se emplearán puesto que en ocasiones se transmiten mensajes que solo unos cuantos son capaces de interpretar. Lo veremos más adelante en cuanto a las melodías jazzísticas como *In the Mood*-*Dans l'ambiance* de Glenn Miller o en la composición *Animaux Modèles* de Francis Poulenc. El resumen de estas ideas se aprecia en la afirmación del grupo de activistas musicales denominado Frente Nacional de Músicos⁵ publicada en la revista

4 En el estudio de la Ocupación de Francia resulta recurrente el momento en que el individuo se encuentra ante una bifurcación del camino vital: hacer algo por combatir la situación (sea resistir desde las armas, desde la cultura, pasando información clandestinamente, interceptando información enemiga, etc.) o colaborar con el invasor. Optar por la neutralidad o la inacción suele entenderse como traición o colaboración e incluso ambas.

5 Guy Krivopissko y Daniel Virieux, "Musiciens: une profession en résistance?", en *La vie musicale sous Vichy*, eds. Myriam Chimènes y Henry Roussio (Bruselas: Éditions Complexe, 2001), 333-354. Añadimos nuestra interpretación del título de la publicación clandestina de este grupo de activistas teniendo en cuenta el contenido de los números conservados en la Biblioteca Nacional francesa junto con el modo de entender la vida de los resistentes de la época: significa *Músicos de hoy* en alusión a la urgencia del aquí y el ahora que vivieron estos artistas la cual debía ser prontamente atendida. Si usted va a hacer algo para cambiar el estado de las cosas, hágalo hoy, es decir, ya, no espere a otro día. Para ello, será imprescindible poseer lucidez y capacidad de reconocimiento de la situación grave de conflicto cultural, no sólo bélico. Además, también responde a los invasores si entendemos que hace referencia a la idea de que quienes viven en el hoy, se enfocan en construir un futuro abierto a cambios enriquecedores, sin embargo, el nacionalsocialismo recurría con frecuencia a símbolos musicales del pasado con los que reconstruir la cultura degenerada. Por lo tanto, los activistas musicales de hoy acuden al rescate ante la emergencia actual del espacio común. De ahí la necesaria vigilancia constante

clandestina *Musiciens d'aujourd'hui*, nº 7, 1943, en la que expresan claramente que si no se tiene el valor de empuñar un arma para unirse a la resistencia armada y matar, al menos se puede evitar colaborar culturalmente y, al mismo tiempo, procurar la concienciación social. Esta descripción del concepto de resistencia o activismo musical concuerda plenamente con las actividades de los músicos en espacios de conflicto como el caso de Paul Walter Jacob y las posteriores figuras del activismo musical de años treinta y cuarenta que referiremos en este artículo.

Teniendo en cuenta el desarrollo de la sensibilidad de los seres ligados a la música y que esta disciplina se veía como un elemento de gran potencial cohesionador del conjunto social, describiremos sucintamente el amplio objetivo general de este artículo: presentar ejemplos en los que se materializa la idea de proteger la música en sus diversas variantes gracias a la acción de difundirla. Con lo cual, en el plano específico la motivación consiste en que se conozca la figura de Paul Walter Jacob como pionero en esa tarea de difusión que derivó en las acciones activistas de la resistencia musical en la capital francesa. Para entenderlo, explicaremos detenidamente cómo este personaje comprometido con su tiempo influyó en los posteriores. En todos ellos reconoceremos el interés genuino por la salvación, la protección y la divulgación, esta última con el fin de combatir el desconocimiento que estaba alimentando la problemática de los años treinta y cuarenta. Dentro de este objetivo pretendemos descubrir que la gran determinación de Jacob al hablar en primer lugar del uso de la música en París inspiró a otras figuras clave de este texto sobre activismo musical: compositores y organizaciones de músicos, el secretario del Hot Club de Jazz de París, Charles Delaunay, muy comprometido con la música popular⁶ o los jóvenes *zazous* que retomaron la tradición activista de los jóvenes alemanes captados por el *swing*⁷ denominados *SwingJugend* en contraposición a la juventud hitleriana. En definitiva, trazaremos la conexión entre las formas del activismo ejercido por Walter Jacob y las que se desarrollaron en las calles parisinas.

En cuanto a la metodología, partiremos de la puesta en común e interpretación de fuentes publicadas que suponen fiables referentes del tema objeto de nuestra

hacia las medidas injustas denunciadas por Paul Walter Jacob. En general, el activismo se refiere a la acción inmediata, sea hoy o ahora, en cada instante de nuestro presente hemos de tomar parte y actuar frente a la injusticia. Se trata de una cita con nosotros mismos y con nuestros semejantes a la que no podemos llegar tarde.

6 Anne Legrand, *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40* (Éditions du Layeur, 2009).

7 Estilo de jazz muy de moda en diferentes partes del mundo en los años treinta desde que surgió en EE.UU. como se explica en Ted Gioia, "La era del swing", en *Historia del jazz* (Madrid: Turner Noema, 2015), 183-265.

investigación acerca de la resistencia musical ante el nacionalsocialismo iniciada en París hacia 1934 por Walter Jacob. La temática de la música durante la Ocupación de Francia ha sido brillantemente analizada por numerosos especialistas a partir de los años ochenta, como Myriam Chimènes, Yannick Simon, Erik Levi, Mike Zwerin, Gérard Regnier, mientras que recomendamos acudir a Silvia Glocer y Robert Kelz para las cuestiones relacionadas con Paul Walter Jacob.

Ya en el título exponemos un tema novedoso, debido a que anteriormente, en la literatura académica sobre la fundación de la resistencia musical que se manifestó en París ocupado erróneamente no se había reparado en la estancia de varios meses allí de Paul Walter Jacob como iniciador en el arte de manifestar oposición empleando el recurso musical no violento, cuando la temática de la conferencia en honor de un compositor judío prohibido en Alemania simbolizaba por sí misma un acto de activismo sin precedentes en la capital. En ella deslizaba ideas que dejaban entrever la relevancia de que actos similares debían sucederse en el futuro próximo cuando los alemanes invadiesen la ciudad de la luz. Con el fin de dar a conocer estas cuestiones complejas y plagadas de detalles significativos, y de aportar las herramientas necesarias para entender la magnitud de los hechos, es necesario seguir la estructura de presentar brevemente a Walter Jacob, proseguir con la repercusión de la Ocupación en el crecimiento de la música popular jazzística,⁸ de la que trató Jacob en sus intervenciones públicas (especialmente en 1939 en cuanto al jazz).⁹ Precisamente, gracias a este segundo punto, entendemos que desde la música se reaccionó contra medidas políticas enfocadas a restringir la libertad artística y de consumo de formas artísticas, y que el recurso musical salió reforzado de la situación crítica gracias la astucia de los comprometidos combatientes culturales. De hecho, en el tercer punto se aportan ejemplos variados de activismo musical en aquellos tiempos de conflicto. Entre ambas partes del estudio se cimenta la conjunción de planteamientos abordados en el cuarto punto.

No detallaremos todos los aspectos biográficos de Paul Walter Jacob. En su lugar, para no extendernos demasiado, mencionaremos los acontecimientos más relevantes para nuestra investigación. Hemos de tener claro que entre 1930 y 1945, la música no se empleaba únicamente como forma de recreo puesto que cumplía propósitos prefijados. Mientras que las autoridades alemanas la entendían en

8 Ludovic Tournès, "Le jazz: un espace de liberté pour un phénomène culturel en voie d'identification", en *La vie musicale sous Vichy*, eds. Sylvain Chimello y Henry Rousso (Bruselas: Éditions Complexe, 2001), 313-332.

9 Silvia Glocer y Robert Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo* (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015), 100.

cualquiera de sus variedades como producto útil para la manipulación masiva así como para fines propagandísticos provenientes del organismo institucional destinado a controlar el consumo musical, es decir, la Cámara de Música del Reich (RMK), los activistas se aferraban a la libertad creativa buscando el bien común en pos de la concienciación social en la que se condena el planteamiento ideológico que se activa o vive al provocar el enfrentamiento entre semejantes.

Con estas premisas, se pone en valor que, en la conferencia *Música prohibida* de 1939, Jacob fue el primero en denunciar públicamente la prohibición y la censura de música en la Alemania nazi. Esta relevante intervención advirtiéndole de que algo malo e injusto estaba pasando con la música en Alemania no fue su única acción de compromiso ya que no dejó de compartir críticas musicales, sumarse a la redacción de artículos en prensa, promocionar estrenos de obras teatrales y ofrecer conciertos en su periplo por Europa, incluyendo Francia hasta llegar a Argentina, donde intensificó su labor. Leamos un extracto del final del mencionado discurso puesto que resume la brújula moral que guio al activismo de años treinta y cuarenta:

Tenemos que esperar que esta riqueza de obras musicales se salvará y se conservará para una época más feliz...es una deuda para todos los hombres libres..., interesados en el arte y la música, de hacer todo lo posible para ejecutar y conservar las obras musicales hoy prohibidas por las autoridades nacionalsocialistas.¹⁰

Veamos ahora ejemplos previos a 1939 de actividad política combativa protagonizados por Jacob. Uno de los más significativos es la convocatoria que realizó para que músicos y compositores denigrados por el nazismo formasen parte de la Sociedad Internacional de la Nueva Música, fundada en 1922 para promover la música contemporánea, muy activa durante décadas e integrada por compositores posteriormente denominados *Entartete* (degenerados) por los seguidores de Hitler. Concretamente, Jacob propuso a este organismo crear una sección para proteger el arte musical de los exiliados alemanes. Para su sorpresa, no prosperó aquella proposición.

En otro momento, Jacob planteó la siguiente acción que guarda relación con su deseo de conservación del patrimonio musical que nos pertenece a todos. En diciembre de 1933, el periodista Alfred Kantorowicz, de tendencia comunista, funda el Archivo Antifascista Internacional (AAI), en el que se incluye un archivo de libros prohibidos (únicamente de ideología concreta y específicamente antifascista como

10 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 100.

Heinrich Mann, André Gide, Romain Rolland, H.G. Wells o Hanns Eisler. Por razones obvias, se excluyó de esta colección el texto de Eisler redactado en 1935 y publicado después del conflicto mundial denominado *Música y política musical en la Alemania fascista* al que Jacob solicita sin éxito que se añada la sección dedicada a música prohibida¹¹ con la finalidad de salvaguardar las creaciones musicales en general sin importar procedencias ni ideologías de los compositores, tan solo el talento, al entender que la música es patrimonio común que heredamos y hemos de cuidar y saber transmitir o al menos hacer cuanto esté en nuestras manos para evitar que desaparezca injustamente debido al capricho germano.

Sin que sirva como justificación, los especialistas apuntan que el rechazo a la propuesta de Jacob reside en que no todos los interesados en el activismo cultural poseían la capacidad de saber leer las partituras, mientras que un texto ofrecería mayores garantías divulgativas.¹² Por ese motivo, se priorizó la literatura.

¿Qué tiene de especial pedir que el archivo internacional se preocupase de recopilar partituras y grabaciones? Que si no se protegía de este modo se perderían para siempre como sucede en una quema de libros. También significaba que Jacob no se dejaba vencer por las circunstancias y no estaba dispuesto a ceder ante la opresión. Las creaciones artísticas son formas de expresión desde las que proyectamos ideas y nuestra esencia, al mismo tiempo conforman aquello que nos hace más humanos, por tanto, más susceptibles de ser independientes y de formar una propia opinión y visión del mundo. En resumen, nos ayudan a ser menos manipulables, deshumanizados, contaminados, alienados por un partido político que emprende la guerra total frente a la cultura proveniente de quien el nazismo considere extranjero, inferior o porque lo pida quien se crea superior. Solicitar que se archivara la creación musical formaba parte de la deuda de los hombres libres que hemos destacado en la página anterior: haz todo lo que puedas por proteger aquello en lo que crees.

El cuarto ejemplo de compromiso por parte de Paul Walter Jacob en cuanto a la protección de los vulnerables ocurrió cuando el 5 de enero de 1934 trató de crear una orquesta de músicos refugiados en París. Lamentablemente, tampoco contó con el apoyo esperado porque esta nueva agrupación requería financiación económica.¹³ Por lo tanto, esta respuesta negativa a una propuesta de activismo musical se sumó a la del archivo musical y a la de la sección específica de exiliados en la Sociedad

11 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 29.

12 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 34-35.

13 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 30.

Internacional de la Nueva Música. A pesar de estas dos profundas decepciones, Jacob demostró que el espíritu de los amantes de la música en tiempos de conflicto se fortalece ante la necesidad y continúa resistiendo con ideas creativas cual junco contra el viento. Una vez aprendida la lección de que si quieres conseguir algo debes hacerlo tú mismo sin depender de terceros, el crítico musical se exilió a Argentina y puso en funcionamiento el Teatro Alemán Independiente en el que se daba voz a obras musicales y teatrales firmadas por creadores rechazados por el nazismo. Además, este ser comprometido, en julio de 1939 vuelve a proponer en su nuevo lugar de residencia la relevancia de una agrupación musical de características parecidas a la agrupación que acabamos de exponer de París en 1934. Esta sucesión de acciones contundentes encaminadas a crear uniones sólidas para salvar la cultura de la desgracia describe a este opositor que vive de manera coherente con su forma de pensar ya que se compromete a mostrar apoyo real de forma solidaria hacia los rechazados cuyas historias deberían también ser escuchadas por el público. Para comprender estas ideas, imaginemos por un momento que los activistas imploraron consignas como estas: ¡que se abra el telón y la gente conozca el tipo de injusticia que se está llevando a cabo al otro lado del océano! Que la frontera artificial creada por el uniforme verdegris no se haga irreparable. Calmemos el ruido exterior con una bella melodía, porque no importa la distancia, la música nos une y nos unirá. Vayamos a construir con notas y silencios la subversión pacificadora y reivindicativa por el beneficio global.

Al finalizar este primer apartado, sería conveniente e inspirador incluir de manera explícita las razones que llevaron a Walter Jacob a luchar por nuestros derechos como el de poder construir nosotros mismos nuestra propia memoria musical, nuestra elección de expresarse, crear y consumir música en libertad. Con este ejercicio, ya no es necesario imaginar el credo del activismo musical, puesto que los pensamientos que en los años treinta fundamentaron la resistencia de Walter Jacob y que inspiraron posteriormente a otros son los siguientes: “enfaticaba el motivo de ‘contraponer al hitlerismo un trabajo cultural activo’. Para él era el ‘idioma internacional y entendible de la música’ el que ofrecía la mejor posibilidad de realizar este objetivo”.¹⁴ El hecho de que hubiese incesante actividad artística contraria a la injusticia evidenciaba el dato de que existía un amplio tejido social compuesto por espectadores, lectores, músicos, críticos, creadores y empresarios interesados en terminar con la barbarie.

De esta manera, se manifestó el compromiso con el patrimonio musical. Al querer proteger la música y seguir promovéndola, se ejercía el sentido de servicio a los

¹⁴ Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 30.

demás y, quizá aún más importante, el deber de no detenerse ante la fatalidad. Más adelante, en el capítulo cuarto retomaremos la figura de Paul Walter Jacob en París con relación a los activistas que allí no interrumpieron la labor de resistir musicalmente durante el auge del nacionalsocialismo. Para conocerles mejor, sugerimos leer la descripción de estos personajes desarrollada en el punto segundo. De hecho, adelantamos que en los siguientes apartados, números dos y tres, se ofrece la contextualización y los ejemplos del trabajo cultural activo contra los ocupantes nacionalsocialistas desplegados en París con el fin de mostrar que el pensamiento y la acción de resistir actúan coordinadamente conforme a la premisa jacobiana y que siguieron vivos escasos años después de aquella primera conferencia en París.

Ocupación de París y su repercusión en la música popular

Acabamos de conocer que Paul Walter Jacob denunció en sus conferencias que los mandatarios alemanes estaban censurando música y para ello aplicaban una política musical restrictiva¹⁵ con la que esperaban obtener el control total sobre los productos culturales que consumía la población. Solían publicar listados de músicos y de compositores que debían cesar su actividad o ser retirados de la programación radiofónica o escénica, así como de las tiendas de discos.¹⁶ En respuesta a la aplicación de estas directrices de erradicar del mercado todo contenido degenerado y no afín a la ideología nazi durante el tiempo previo al estallido de la Segunda Guerra Mundial, principalmente la década de 1930 y durante la contienda, se pusieron en marcha actos simbólicos que sentaron las bases del activismo musical. Uno de los más representativos tuvo lugar en la capital de Francia durante la ocupación de París iniciada el 14 de junio de 1940. Se esperaba que las mismas restricciones impuestas en Alemania en materia musical se aplicasen de igual forma inmediatamente en el territorio francés. Sin embargo, no sucedió exactamente así.

Lo cierto es que la capital francesa contaba con una serie de características que no permitían la censura inmediata debido a que históricamente se trataba de un pueblo valiente e inconformista, motivo por el que los alemanes ocupantes tendrían que proceder cuidadosamente en el plano cultural y esta misma idea fue la que

15 Elise Petit, *Musique et Politique en Allemagne du III^e Reich à l'aube de la guerre froide*, (París: Sorbonne Université Presses, 2018).

16 Michael Haas, *Forbidden Music: The Jewish composers banned by the nazis* (New Haven: Yale University Press, 2013). Michael Kater, *Different drummers. Jazz in the culture of nazi Germany* (Nueva York: Oxford University Press, 2003).

expresó el embajador alemán Otto Abetz, autor de las famosas listas Otto de censura literaria en Francia, al encargado de la política exterior Joachin von Ribbentrop en un informe fechado el 30 de julio de 1940.¹⁷ Luego las políticas musicales previstas para Francia tendrían que introducirse a un ritmo menor que el aplicado en Alemania. La música popular prohibida desde hacía años al otro lado de la frontera podía y debía seguir sonando en París para apaciguar el ánimo revolucionario de los ocupados.¹⁸

En otras palabras, una vez consumada la invasión geográfica, se procedió a implantar paulatinamente la invasión en el plano artístico ya que de lo contrario habría un alto riesgo de poner en peligro la conquista del espacio interior francés. Este contratiempo en los planes del *Reich* se percibía como un fracaso, cuestión que lamentaba el encargado de diseñar el material ideológico Alfred Rosenberg en su diario en la entrada del 2 de febrero de 1941: “con todo, no se puede contar de momento con una transformación interior de Francia”.¹⁹ Llegados a este punto, recordemos que la resistencia y el activismo musical tienen que ver con el interior de los individuos, con esa parte de nuestro ser que aún no ha sido quebrantada por el poder político y que tanta frustración causa a quienes son incapaces de conquistarla.²⁰

De ese modo, paralelamente a la guerra tradicional en el frente, el conflicto tomó dentro de la urbe la magnitud de guerra cultural o espiritual en la que el uso libre de la música jugó un papel sin precedentes porque ya desde un primer momento este factor, que podría parecer nimio *a priori*, decidió el modo de proceder de los alemanes.

Para intentar acallar el espíritu combativo francés, se comenzó por limitar el uso del himno nacional, así como cualquier otra referencia al pasado libertario y fraternal.²¹ Se modificó la programación cultural de modo que el gusto francés se

17 Karine Le Bail, “RadioParis ou Radio-Vichy? Le milieu artistique Français face au nouveau marché des ondes” en *Culture et média sous l'Occupation des entreprises dans la France de Vichy*, eds. Agnès Callu, Patrick Eveno y Hervé Joly (París: CTHS Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009), 329-331.

18 Gérard Régnier, *Jazz et société sous l'Occupation* (París: L'Harmattan, 2009), 19-22. André Halimi, *Chantons sous l'Occupation* (París: L'Harmattan, 2003).

19 Jürgen Matthäus y Frank Bajohr, *Alfred Rosenberg. Diarios 1934-1944* (Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2025), 424.

20 Este concepto sobre el fortalecimiento interior del opositor activista es recurrente en la investigación musical de la resistencia activista y está brillantemente expresado por George Orwell en 1984 así como en los numerosos testimonios de las víctimas de los campos de concentración.

21 Kelly Jakes, *Strains of Dissent Popular Music and Everyday Resistance in WWII France, 1940-1945* (Michigan: Michigan State University Press, 2019), 43.

ajustase mejor al germano, hasta el punto de incluir los mismos espectáculos de forma recurrente como en el caso del ballet *Joan de Zarissa* de Werner Egk,²² las obras de Mozart,²³ de Beethoven, de Bach y tantos otros compositores que suelen triunfar entre el público. A pesar de estos esfuerzos, como explicaremos más tarde, la pasión por el jazz no mermaba.

Más tarde, coincidiendo con la entrada de EE. UU. en el conflicto el 7 de diciembre de 1941, el ambiente en Francia se volvió más tenso²⁴ y por ello se limitó el jazz porque representaba simbólicamente a los indeseables, a los extranjeros, al enemigo político, la aceptación del mestizaje, lo *Entartete* o degenerado y lo decadente, por último, suponía uno de los elementos culturales que hacían recordar a los oprimidos la libertad que se vivía en otros países. Recordemos este fragmento de un discurso de Adolf Hitler:

La música estaba corrompida por completo. Fiel reflejo de la sociedad enferma dominada por los judíos, los modernistas [vanguardistas], los internacionalistas... junto con los que pretendían renovar el lenguaje musical y arrinconar a la tradición de la música culta. Weimar había sido profanada por los 'intoxicadores del pueblo alemán a través del jazz negroide'.²⁵

A esta profanación cultural a través de la música popular jazzística que impedía la transformación interior de los territorios ocupados que aludía Rosenberg, se añadía el carácter valiente de los franceses adeptos al trabajo activo cultural obligatorio para quien quiera seguir siendo libre, que comentó Walter Jacob en la primera parte de nuestro escrito.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, debemos conocer que en otoño de 1940 se celebró en París un evento musical masivo cargado de simbolismo político, un gran festival de jazz con intérpretes de todo el territorio nacional con el que se inició la temporada de activismo mediante conciertos, programas de radio, columnas periodísticas de crítica musical, publicación de discos y eventos divulgativos todo

22 Michael Kater, "Werner Egk: the enigmatic opportunist", *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits* (Nueva York: Oxford University Press, 2000).

23 Erik Levi, *Mozart and the Nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon* (New Haven: Yale University Press).

24 Fernando Castillo, *Noche y niebla en el París ocupado, traficantes, espías y mercado negro* (Madrid: Fórcola ediciones, 2012), 9.

25 Frederic Spotts, *Hitler y el poder de la estética* (Madrid: Fundación Scherzo/ Machado Grupo de Distribución S.L, 2011), 337.

coordinado por una institución de gran reputación denominada *Hot Club de France*²⁶ cuya sede se encontraba en París.

A medida que avanzaba la Ocupación, lejos quedaban los primeros días en que la amabilidad de los ocupantes extrañaba a los ocupados.²⁷ A partir de diciembre de 1941 junto con la cumbre de enero de 1942 en Wannsee para buscar la Solución Final a la Cuestión Judía, y tras ordenarse que también en Francia buena parte de la ciudadanía debía identificarse y distinguirse entre la multitud con una estrella de David, la convivencia se volvió insoportable con lo cual el activismo musical contra el hitlerismo se volvía cada vez más necesario. Las Juventudes Hitlerianas y sus grupos equivalentes en Francia ligados al Gobierno de Vichy, comenzaron a atacar a los seguidores del jazz y el swing. El escarnio se desarrollaba en los periódicos, pero también en las calles, especialmente cuando se buscaban peluqueros voluntarios²⁸ que quisieran rapar a quienes llevaran el pelo largo, en referencia a los *zazous*, un grupo espontáneo juvenil contracultural de los años cuarenta formado por seguidores del swing más que del estilo *hot* caracterizados por vestir trajes demasiado anchos, gafas de sol, llevar consigo un paraguas, aunque no llueva, e ir despeinados o con tupé.²⁹

Este comportamiento rebelde y contrario a los ocupantes encuentra un importante antecedente en la juventud activista que en los años treinta de Alemania integró la *SwingJugend* o juventud del swing distanciada de la de Hitler, con lo que vemos que la intoxicación musical seguía vigente en los años cuarenta, así como el lamento de Rosenberg ya que la transformación interna en favor del nazismo seguía resistiéndose entre los más jóvenes. En su oposición al régimen también se aprecia el componente político como agentes para lograr el cambio de la conciencia social. La juventud del swing se erigía como ferviente defensora y consumidora de jazz hot y swing sin interés por la ideología nazi dado que esta excluía a sus ídolos musicales. Regresando a París, algunos de estos jóvenes fueron detenidos en la manifestación estudiantil del 11 de noviembre de 1940 por cantar *La Marsellesa* y en las declaraciones policiales negaron haber entonado esta música prohibida. En los años sucesivos se repitieron escenas parecidas por exaltar la identidad nacional al cantar el himno.

26 Legrand, *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*, 227-234. Régnier, *Jazz et société sous l'Occupation*, 91-140.

27 Jean-Claude Loiseau, *Les zazous* (París: Le Sagittaire, 1977), 100. Jean-Paul Sartre, *La república del silencio estudios políticos y literarios* (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A), 15-16.

28 Gérard Régnier, *L'histoire des zazous* (París: L'Harmattan, 2020), 109.

29 Loiseau, *Les zazous*. Gérard Régnier, *L'histoire des zazous*.

Sigamos nuestro recorrido por la contextualización francesa y repasemos ejemplos del trabajo activo contra el hitlerismo. Buena parte de la juventud cuestionó los valores de los ocupantes cuando en 1942 se efectuó la detención de jóvenes que portaban una estrella de David, sin ser judíos, en cuyo centro habían escrito *Swing42* o *zazou*³⁰. Este gesto solidario con la comunidad judía denotando el compromiso con el bien grupal al intentar conmover las conciencias en el espacio público irritó considerablemente a las autoridades puesto que suponía una burla a la normativa y a la ideología que la había impuesto. Aquella conducta indicaba que, nuevamente, el compromiso con la sociedad se manifestaba de maneras altamente creativas gracias a poseer un espíritu fortalecido similar al del opositor comprometido Paul Walter Jacob.

Aunque fueron tiempos difíciles para los seguidores de la música popular, contaban con el respaldo grupal dado que el conjunto social estaba suficientemente instruido en música popular jazzística. El motivo principal residía en que hacía mucho tiempo que este país conocía las sinuosas melodías debido a que a principios de siglo había tenido la oportunidad de apreciar los ritmos africanos gracias a la Expo Universal. Posteriormente, con la influencia de la llegada de músicos de jazz durante la Primera Guerra Mundial, entre ellos, Noble Sissle, James Reese Europe, Hellfighters...etc.³¹ se produjo el fenómeno denominado orilla americana de París cuando se abrieron numerosos locales dedicados al jazz, regidos por músicos norteamericanos que decidieron quedarse en la capital francesa por el ambiente optimista que se vivía en torno a esta música. Por otro lado, también durante los primeros compases del siglo XX, los surrealistas integraron referencias jazzísticas en sus creaciones, así como las demás vanguardias artísticas. Las giras musicales por Europa coincidieron con el creciente interés antropológico por conocer el origen de este novedoso estilo musical lo cual se tradujo en fecundas investigaciones en África durante los años veinte.³²

A los franceses les resultaba misteriosamente encantador que se pudiera tocar una misma melodía de diferentes formas gracias a la improvisación jazzística. Por ejemplo, fue muy comentado en 1919 el final del concierto que tuvo lugar en el Casino de París. Al parecer, la formación de Noble Sissle y James Reese Europe improvisó sobre el himno nacional dejando al público gratamente impresionado por

30 Loiseau, Les zazous. Gérard Régner, *L'histoire des zazous*.

31 Jeffrey Jackson, *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris* (Durham: Duke University Press, 2003).

32 Michel Leiris, *África fantasmal* (Valencia: Pre-textos, 2007).

la genialidad de inventar, reelaborar y crear desde el virtuosismo tomando un símbolo de identidad tan importante como base. Quizá con esta anécdota entenderemos que para la sociedad del jazz los símbolos, como el himno, se pueden alterar porque no son inamovibles como sí lo eran para los gobernantes germanos. En definitiva, todo se llenó de jazz o de formas jazzísticas: el impresionismo musical, los ballets rusos de Diaghilev, el cine, la literatura, las sensuales actuaciones de la Revista Negra de Joséphine Baker, el Tumulto Negro, las ilustraciones de Paul Colin, el nombre de un cóctel, etc.³³

Entonces el culto francés a la cultura popular jazzística proveniente de la tradición musical negra, se convierte durante la ocupación en la forma de orientarse hacia el bien común. Por el momento, hemos mencionado que en el pasado hubo personajes como Paul Walter Jacob que avisaban del problema que se cernía sobre Europa y había que proteger a la música odiada y rechazada. También se ha expuesto brevemente algunas de aquellas problemáticas y se ha evocado el surgimiento de organización musical en cuanto al rechazo de una ideología limitante que amenazaba la convivencia pacífica y armoniosa. Si este segundo punto ha sido de contextualizar las relaciones entre la política y la música, el tercero incluirá ejemplos más concretos de la contestación musical a las medidas restrictivas de los nacionalsocialistas.

Mediante este aprendizaje progresivo del punto dos y luego el tres nos acercamos a desentrañar la razón de la importancia del paso de Jacob por París y cómo sus actividades de divulgación musical se postularon como uno de los pilares fundamentales para el activismo en zonas de conflicto. Finalizamos este segundo apartado de contextualización de los obstáculos que enfrentaron los activos trabajadores en pos de la libertad y, en el siguiente punto, se pretende centrar la atención en conocer a los activistas en quienes se puede reconocer fácilmente el espíritu combativo y la disposición de enfrentar una situación crítica desde el único idioma entendible que es la música y no la violencia. Una vez que pongamos rostro a las acciones de la resistencia de música similar a la esgrimida por Walter Jacob, contaremos con las herramientas necesarias para comprender el título del presente artículo que será desarrollado en el punto cuatro.

En este breve recorrido de contextualización también hemos incluido referencias al origen de la fascinación parisina por la música jazzística para comprender mejor cómo afectó el hitlerismo, es decir, la ocupación a esta música popular utilizada por los herederos de Jacob como mejor idioma entendible.

33 Jody Blake, *Le Tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930* (The Pennsylvania State University Press, 1999).

La resistencia musical en París y sistemas de protección del idilio jazzístico

A continuación, seguiremos indagando en la conexión entre música y compromiso en espacios de conflicto partiendo de ejemplos de activismo que evocan las palabras de Walter Jacob en cuanto a proteger el sistema musical de la censura y a mantener el trabajo activo contra el hitlerismo. En el caso parisino de junio de 1940 a agosto de 1944, fecha en la que termina la ocupación, observamos que existe una nueva situación cultural procedente del escenario bélico ante la cual nacieron iniciativas jacobianas en el circuito musical mayoritariamente relacionado con el jazz y su vertiente swing pues ambas formas musicales representaban la metáfora de la libertad.³⁴

El activismo musical en París además de expresar resistencia ante el ocupante, se desarrolla en buena medida para proteger el estilo musical que más recordaba a los tiempos felices sin opresores culturales. Solo por ello, merecía la pena cuidarlo para que la gente no los olvidara y no cayera en desánimo. Los activistas musicales debían mantenerles animados para que no se acostumbrasen a la invasión y mantener despierto el inconformismo, de ahí el mencionado gran festival de otoño de 1940.

Prestemos atención a las siguientes acciones de oposición musical. Gracias al citado rechazo a la violencia del Frente Nacional de Músicos y de Paul Walter Jacob, los activistas musicales de la ocupación se unen a la resistencia simbólica. Enseguida se dieron cuenta de que los censores arrastraban consigo serias dificultades en la identificación de las melodías que debían prohibir y por ello tuvieron que recibir nociones de jazz.³⁵ Aprovechando esta circunstancia en la que los enemigos desconocen del jazz las composiciones, las letras, así como el funcionamiento de las improvisaciones, se intercalan en ellas melodías otrora prohibidas en Alemania y ahora en Francia, y algo parecido ocurría en otros estilos musicales. Sirviéndose de dicha ignorancia, comunican ideas motivadoras, como en 1942 cuando François Poulenc no podía evitar sonreír de felicidad al descubrir que solo algunos franceses, entre el público mayormente ocupante, había detectado una canción que aludía al pasado combativo de Francia como en *Animaux modèles* la cual incluyó *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine*.³⁶

³⁴ Mike Zwerin, *Swing frente al nazi: el jazz como metáfora de libertad* (Madrid: Es Pop Ediciones, 2016).

³⁵ Zwerin, *Swing frente al nazi*.

³⁶ Nicholas Southon, "Francis Poulenc ou la ligne fragile", en *La musique à Paris sous l'Occupation*, eds. Myriam Chimènes y Yannick Simon (Paris: Fayard / Cité de la musique, 2013), 131-147.

El trabajo cultural activo en París continuó en la respuesta espontánea masiva que retomaba el espíritu jacobiano del compromiso y que se dio en torno al elemento jazzístico en dos puntos de vista complementarios en cuanto al ser-en-el-mundo y a la apariencia de los amantes del jazz en las calles. Nos referimos al universo de los *hot fans* y al de los *petits swings*.

En primer lugar, los *hot fans* poseen un amplio conocimiento de este estilo musical y de cada artista que lo representa en los escenarios o en las grabaciones. Frecuentan la sede del club y cuanto este organiza. La dirección temporal del Club recayó en Charles Delaunay. Él desarrolló estrategias para proteger el jazz ocultándolo justo donde más se pueda ver gracias a la citada inexperiencia del enemigo. Para ilustrar esta idea, tengamos presente el atrevimiento de Delaunay, pese a conocer desde hacía años el problema con la censura musical en Alemania y a pesar de la gerencia germana de París iniciada en junio de 1940, al convocar el citado gran festival de jazz bajo la forma de concurso al que se presentaron talentos de todo el país. Fue uno de los primeros grandes eventos culturales tras el shock de la derrota estival. Con ello lanzaba el mensaje de veamos cuantos adeptos o activistas potenciales hay.

Con esta declaración de intenciones cumple la premisa jacobiana de servicio social al entretener y mantener la distancia con la oferta cultural enemiga. Otro ejemplo, mientras que en Alemania se había prohibido hacía años *In the mood* de Glenn Miller, en Francia gracias al ingenio de Delaunay y al desconocimiento del censor, sonaba esta misma melodía bajo el título *Dans l'ambiance*³⁷ y de ese modo, afrancesando títulos de canciones de jazz tremendamente populares ya estaba permitido escucharla en los medios radiofónicos y en los espectáculos en vivo.³⁸ En otras palabras, esta institución se preocupó por la democratización y la divulgación de la cultura jazzística haciéndose visible, pero ocultando la verdad a los ocupantes. Este mismo Club nacional de jazz disponía de una amplia biblioteca abierta a los interesados, una gran colección de vinilos y discografías que a diferencia de Walter Jacob, contaban con su propio archivo. La estrategia de ocultarse a simple vista, por supuesto, también se extiende a cuando cambiaron las carátulas de los discos para evitar amonestaciones. El público agotaba los discos del sello discográfico del Club denominado *Swing*. La misma institución activista registró la titularidad de un quinteto musical en el que participó el reputado guitarrista Django Reinhardt.³⁹

37 Régnier, *Jazz et société sous l'Occupation*, 240.

38 Régnier, *Jazz et société sous l'Occupation*, 58-59.

39 Legrand, *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*, 68-76.

Veamos más ejemplos para ilustrar este entramado de activismo organizado. Es preciso reparar en las circunstancias que rodearon la publicación en 1943 de la cuarta discografía de jazz realizada por Delaunay poco después de haber sido liberado tras una redada contra los colaboradores de las redes de resistencia aliada. La sede y algunos de sus miembros se relacionaron con la red *Carte*, pero lo que se pretende mostrar con esta información es que Delaunay consigue difundir la discografía que contiene más música prohibida presentándola a los censores como mero material científico para investigadores cuando en realidad servía de material divulgativo. Actualmente, se trata de una obra codiciada por los coleccionistas, no solo por el acto heroico que supuso su lanzamiento sino por su calidad.⁴⁰ Con esta acción notamos que Delaunay entendía el concepto de Walter Jacob del hombre libre endeudado que debía dedicarse incansablemente a la difusión de música y no ceder ante hostilidades.

Para cerrar el perfil del activista erudito en espacio de conflicto, observamos que los *hot fans* como él son discretos, sin estridencias y prefieren pasar desapercibidos para operar con mayor tranquilidad. Están comprometidos con la causa de proteger a la sociedad mediante la salvaguarda de esta música puesto que este estilo encarna valores tales como la libertad y la igualdad de condiciones entre músicos sin importar cual sea su procedencia. Esto último enlaza con los intentos de Walter Jacob por conseguir formar una orquesta en la que sus miembros se sientan acogidos. En ambas concepciones, es decir, la de los jazzistas y la de Jacob, la fraternidad es exhibida pacíficamente y se materializa en la red musical que une. Los mejores ejemplos contemporáneos de este genial enfoque de la defensa de la agrupación musical como ejemplo de convivencia se encuentran en los proyectos Orquesta East-Western Divan surgido en 1999 de la mano de Daniel Barenboim junto con Edward Said y *Playing for change foundation* creado en 2007 invitando a artistas y alumnos de diversos países a unirse en torno a la música.

Sin embargo, para no desviarnos del propósito inicial de proporcionar ejemplos de activismo en zonas de conflicto durante la ocupación nazi de Francia conviene regresar al simbolismo de la formación jazzística orquestal. Supone una relectura de la organización alternativa de la sociedad en la que no hay un director autoritario cual *Führer* al que los intérpretes han de obedecer y en quien concentran toda la atención, sino una relación equilibrada entre todos los miembros del conjunto. Los opositores tipo *hot fan* constituyen una resistencia pasiva (sin violencia), que no ha de confundirse con la pasividad de no actuar ante la injusticia. Es el tipo de

40 Legrand, *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*, 66-67.

compromiso similar al de Walter Jacob que, seguramente, no se aprecie a simple vista, aunque está ahí trabajando sin ánimo de lucro y sin cese por la supervivencia grupal independientemente de que el conjunto social llegue o no a advertir, e incluso agradecer estos esfuerzos.

Encaminemos el final de este apartado tercero analizando ahora los ejemplos de activismo según el otro punto de vista complementario al de los *hot fans*: el de los *zazous* también denominados *petits swings* quienes personifican estéticamente el equivalente actual a una tribu urbana.⁴¹ Llega el momento de presentar los fenómenos relacionados con la juventud rebelde denominada *zazou* más ligada a la forma comercial del jazz, es decir, el swing. Representan el contrapunto a los amantes del estilo *hot* ya que los *zazous* no abanderan la discreción, más bien se exponen con aspecto desaliñado en comparación a las juventudes hitlerianas. Quieren que la gente les reconozca en la calle por sus extravagantes atuendos, encarnan en su cuerpo y en su apariencia externa la expresión de contrariedad ante la Ocupación. En los años cuarenta bailan frenéticamente como poseídos, se inventan piruetas, giros y pasos de baile acrobáticos. En estas prácticas que décadas más tarde se asocian al *street dance* advertimos la influencia callejera contracultural proveniente de los pasos de baile característicos de una banda callejera parisina denominada *Apaches* de principios de siglo que bailaba acrobáticamente al son de las primeras formas del tango y del jazz.

En el caso de la ocupación, destaca en los *zazous* el movimiento físico exagerado al ritmo de la música popular para expresar activismo. En verano de 1942 estalla la tensión con los ocupantes y protagonizan episodios de desorden público dejando algunos escaparates rotos. De hecho, a estos opositores comprometidos la prensa colaboracionista les apoda salvajes, vagos y frívolos por no solidarizarse con la juventud europea reclutada para servir en el frente.⁴² Los *zazous* se encuentran en la *Rive Gauche* por la que pasean los existencialistas y otros intelectuales puesto que una mayoría de esta juventud polémica estudian en los centros educativos de dicha orilla. A algunos les encanta bailar en el *Boulevard Saint- Michel* del Barrio Latino y a otros en los Campos Elíseos⁴³ porque allí se encuentra la oficina de censura cultural de la sección propagandística o *Propagandastaffel* por lo que a su forma de activismo menos discreta que la de Walter Jacob se añaden acciones arriesgadas como esta. Adoran el cine que habla de jóvenes que eligen su camino, su propia forma de vivir,

41 Patrice Bollon, *Morale du masque* (Paris: Éditions du Seuil, 1990), 117-139.

42 Viñeta, "Deux générations", *Notre Combat*, núm. 46, 22 de mayo de 1943.

43 Régnier, *L'histoire des zazous*, 39-40.

cuya banda sonora y argumento son jazzísticos, como *Madame swing* (1942).⁴⁴ Les encantan las canciones que carecen de complejidad, de virtuosismo, prefieren las que son pegadizas y contienen letras que les incitan a alejarse cada vez más del modelo de Juventudes Hitlerianas. Entre 1933 y 1943 Cab Calloway, Loulou Gasté o Johny Hess se encuentran en lo más alto de las preferencias de los amantes del swing como si se tratara de los *influencers* del momento.⁴⁵

Entonces esta segunda modalidad de activismo en espacios de conflicto desde el arco jazzístico no es tan reflexiva, ni tan meditada como la del Club. Los discretos buscaban concienciar con música, conocimiento y divulgación para lograr la transformación interna de los individuos. En cambio, los/las *zazous* ejercen ellos mismos como cebo. Se asemejan a las personas anuncio de principios de siglo que como estrategia de *marketing* llamaban la atención a los transeúntes, no obstante, de este comportamiento se extrae la idea activista de los extravagantes de exponerse con propósito, resistencia y concienciación. En este sentido y para concretar el perfil de los *zazous*, Patrice Bollon, quien ha analizado las diversas tribus urbanas de diferentes momentos históricos, aprecia comportamientos compatibles con el germen que en décadas posteriores dará lugar a los movimientos contraculturales vinculados a estilos musicales concretos como la juventud del *punk*.⁴⁶ Aquí termina nuestra incursión en los dos formatos complementarios en que se presentó aquella injustamente desconocida resistencia musical inspirada en las semillas previas de Walter Jacob. No obstante, existieron muchas otras acciones musicales que merecen un lugar en esta breve pero intensa exploración de la relación entre música y política.

Nos referimos a la investigación de Sylvain Chimello sobre Paul Arma, quien al terminar la guerra hizo llamamientos radiofónicos para que los franceses le hicieran llegar sus composiciones musicales en torno a ese periodo y recibió un total de dieciocho mil creaciones incluyendo textos poéticos cuyas melodías eran muy populares entre la población y partituras escritas en cualquier pedazo de papel e incluso tela.⁴⁷ Con esta nueva proeza quedaba registrada una forma más de ejercer la resistencia musical colectiva, haciendo el trabajo activo cultural referido por Jacob, aunque no siempre aquellas melodías estuvieran basadas en el formato jazzístico. La gente atesoró esas creaciones para compartirlas a escondidas infundiendo esperanza y manteniendo activa la mente. De este modo retratamos que el

44 Loiseau, *Les zazous*; Jakes, *Strains of Dissent*, xiii-91.

45 Régnier, *L'histoire des zazous*, 49-59; Halimi, *Chantons sous l'Occupation*; Alan Riding, *Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis* (Madrid: Galaxia Guttenberg S.L., 2011).

46 Bollon, *Morale du masque*, 163-170.

47 Sylvain Chimello, *La Résistance en chantant 1939-1945* (Paris: Éditions Autrement, 2004).

compromiso de los individuos conlleva resultados y proyección. Trabajemos hoy Unidos por y en la música para lograr un mañana mejor y más justo.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, los resistentes musicales de París que a través de la protección del jazz conectaban con Jacob quien quiso salvaguardar los diversos estilos musicales perseguidos por el nazismo, interpelaban a la ciudadanía y mantenían la actitud vigilante para intervenir en tiempos críticos. El concepto de guerra espiritual que se desarrollaba en el espacio público, aunque el fin último era transformar el interior de los individuos, en los opositores comprometidos alude al sentido del deber de proteger a la ciudadanía y a utilizar en los espacios públicos aquello que simbolice la libertad para renovar la conciencia y generar entre la población conocimiento de la gravedad de la situación. Al igual que Paul Walter Jacob, comparten lo que nos hace sentir libres, en este caso, la música prohibida para que la humanidad no pierda el ritmo de la cordura. Sigamos explorando esta idea en el siguiente punto.

El inicio de una probable fusión de ideas entre Jacob y Delaunay

Gracias a los apartados anteriores en que se ha abordado el impulso de la música como reacción a las políticas censoras, cobra sentido el activismo de aquel tiempo en crisis y la sucesión trepidante de acontecimientos. En la acción provocadora de ofrecer un discurso asegurando que había que hacer algo para proteger la música censurada por los alemanes antes de que fuese demasiado tarde, evocamos aquí el compromiso de Jacob, y en el hecho de ser detenido por protegerla en el caso de Delaunay encontramos una misma fuente inspiradora que encuentra el hilo conductor en la responsabilidad y en la búsqueda del bien común. Aunque ya sabemos que en diciembre de 1933 Jacob no contó con el apoyo del AAI para archivar música prohibida por los nacionalsocialistas, hemos de retener la idea de que en ese mismo año, Paul Walter Jacob intentó proteger y salvar un aspecto esencial de la cultura. Precisamente, en idéntica época creó y dirigió en París una orquesta integrada principalmente por inmigrantes de procedencia alemana cuyo primer concierto se celebró en noviembre contando con composiciones de Mozart, Händel y Bach. Recordemos en este punto que estos fueron puntales de la programación musical ocupante y que de aquel modo se evidenció la creencia jacobiana en el espíritu cohesionador de la música.

La intervención de Paul Walter Jacob en París en 1934 para honrar a un gran compositor sirvió para compartir con los allí presentes las informaciones de retiradas

forzadas de músicos y de persecuciones de las que personalmente había tenido la suerte de zafarse. Esta misma conferencia inspiró posteriormente la ofrecida por él mismo en Buenos Aires en 1939 en torno a la música prohibida por el nacionalsocialismo. La cual, a su vez, conectó con la publicación de 1946 de un análisis sobre el uso de Richard Wagner por parte de las mencionadas autoridades germanas.⁴⁸ En él se encuentran reflexiones sobre el uso recurrente de las figuras representativas del panteón musical para beneficiar los intereses patrios. Muy similares a las que podríamos encontrar ya en estudios más recientes que analizan también el recurso excesivo de Beethoven y de la figura mozartiana por parte de los ocupantes de buena parte de Europa.⁴⁹

Escasos meses después de la confirmación en el poder en 1933 del nacionalsocialismo en Alemania, Walter Jacob ofreció la citada primera conferencia en la capital francesa “el 3 de febrero de 1934 en el 125° aniversario del nacimiento de Felix Mendelssohn-Bartholdy en el Deutscher Klub de París, un centro de inmigrantes alemanes en Francia”.⁵⁰ Citó la música degenerada (dado que Mendelssohn figuró en las listas de música rechazada por el nazismo que no debía consumir el público para evitar contaminarse) en la misma ciudad que años después sería referente del activismo musical y de la relación entre la música y la política. Los medios de comunicación antifascistas desplegados en París incluyeron críticas positivas, nos referimos tanto a *Pariser Tageblatt* (5 febrero 1934) como a *Deutsche Freiheit* (7 febrero 1934).⁵¹

Mientras que se emprende la campaña contra la música degenerada, el opositor comprometido con la sociedad intenta protegerla instando a los oprimidos a actuar para tomar parte en la guerra cultural. Para evitar que la música en libertad se perdiera y con ella los valores legítimos del ser que no se deja subyugar por la autoridad. Es posible que el eco de todos estos intentos quedara instaurado en los amantes del mundo libre de etiquetas. Al activismo jacobiano se une el llamamiento a resistir por todos los medios pronunciado el 18 de junio de 1940 por el general Charles De Gaulle desde Londres⁵² reforzado por la difusión radiofónica en BBC del humorista Pierre Dac con sus ingeniosas canciones jazzísticas.⁵³ El militar se refería

48 Federico Ramírez, “El último maestro del Romanticismo. Richard Wagner y su obra según Paul Walter Jacob”, en *Políticas, representaciones y memorias entre Argentina y Alemania: miradas entrelazadas y agendas emergentes*, eds. Christian Pfeiffer, Clara Ruvituso y Nicolás Welschinger (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2024), 195: 45-57.

49 Levi, *Mozart and the Nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon*.

50 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 28-29.

51 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 28-29.

52 Lottman, *La caída de París 14 junio 1940*.

53 Compartidas mayoritariamente en el programa *Les Français parlent aux Français* muy popular entre

preferentemente a tomar las armas que estuvieran al alcance de la población invadida. Esto es, la resistencia armada. Sin embargo, ahí es donde entra en juego la inventiva de los ingeniosos resistentes musicales que rechazan la violencia. Puesto que se empeñaron en demostrar que las actividades y las creaciones artísticas, principalmente musicales, aun constituyendo iniciativas poco convencionales, conformaban el armamento alternativo válido para rebatir argumentos enfocados en propagar enfrentamiento, odio, temor y desunión y también constituían el idioma entendible que mencionó Walter Jacob.

Por su parte, un jovencísimo Charles Delaunay asiste en el año crucial de 1933, un 19 de marzo, a un concierto de jazz en el sótano de la Sala Pleyel de París organizado por el Hot Club que un día él pasaría a dirigir durante el conflicto mundial. Justo después de la actuación, buscó a los responsables de la organización para unirse a la institución. Acudía a todo tipo de actividades relacionadas con la música popular, le gustaba estar informado de las novedades y conocer de primera mano las particularidades de este sector artístico. De este modo conocemos que el trabajo cultural activo también consiste en formarse y conectar con lo que en otros lugares se censura.

Esta condición de curiosidad casi periodística de interesarse por las últimas noticias, le lleva a querer conocer el contenido de *Mein Kampf*, lo que le perturbó profundamente, porque tras su lectura presintió que el jazz no estaría a salvo ante una ideología tan opuesta a acoger influencias extranjeras.⁵⁴ Como vimos anteriormente, en Francia este joven observó que se acogían positivamente los elementos culturales provenientes de otros países así como otras formas de ver el mundo y que todo ello dentro del mundo musical conciliador no suponía una amenaza sino una oportunidad de enriquecerse culturalmente. Reconocemos en Delaunay el mismo miedo que despierta en él la idea similar a la de Paul Walter Jacob respecto a dicha ideología al expresar su deseo de indexar, identificar, listar y realizar la acción salvífica de publicar discografías y coleccionar discos.

Entre los puntos que comparten estos dos activistas, Delaunay y Jacob identificamos que poseen ascendencia judía y que cronológicamente coincidieron en París entre 1933 y 1934. En este último año mencionado, en el que Paul Walter Jacob dicta su conferencia advirtiendo de peligros que confirmará en la conferencia

los resistentes quienes de forma clandestina conseguían sintonizar con la emisora. Estas canciones activistas se publicaron en el cuaderno Maurice Van Moppès, *Chansons de la BBC* (París: Éditions Pierre Trémois, 1944) editado originalmente en Londres para el programa y después en París para los resistentes. Los pilotos de la RAF lanzaron copias durante la ocupación de Francia para avivar el activismo musical. Riding, *Y siguió la fiesta*.

54 Legrand, *Charles Delaunay et le jazz en France*, 117-119.

de 1939, el joven Charles Delaunay, ya lleva un año inmerso en todo tipo de actividades dentro del Hot Club de Francia. Inició como becario, se le encargaron tareas menores hasta que los asiduos al lugar reconocieron en él una figura de total confianza y entrega a la difusión del jazz. Por estas razones, le asignaron hacerse cargo de la compraventa de discos, de actualizar los fondos musicales y bibliográficos, de escribir artículos en el boletín oficial del Club, de organizar conciertos, cerrar tratos con artistas, captar socios y con ello financiación. Hasta que llegamos al momento decisivo en que se define su carácter combativo ante las injusticias. Se le encomendó entrevistar a la cantante Marian Anderson, quien en 1939 fue víctima del racismo imperante en EE. UU. al impedírsele actuar en el *Constitution Hall*. Este ser comprometido, al igual que Jacob, aceptaba a quienes otros rechazaban, ambos primaban la valía artística sobre la estigmatización social.

Parece razonable que Charles Delaunay, ya convertido en crítico musical, tarea cercana a Jacob quien ejercía esa profesión, asistiera a la conferencia de 1934 atraído por su insaciable deseo de conocimiento y que le llegara información de la de 1939 mediante contacto clandestino con sus amistades emigrados o miembros de otros clubs de jazz de otros países. Como revela el importante dato de que le llegó el ejemplar del texto hitleriano poco antes de que llegara a ser distribuido en el circuito comercial europeo fuera de Alemania. Aquí aparecen las teorías de que algún miembro del equivalente del Club nacional de Francia en Alemania se lo haría llegar, pues no deberíamos omitir, la amistad que entabló con el crítico musical Dietrich Schulz-Köhn, gran amante y activista jazzístico encargado de distribuir un boletín clandestino firmado bajo el pseudónimo *Doctor Swing*, con quien intercambiaba las novedades musicales y ejemplares de revistas. Este alemán fue otro opositor amigo de la música prohibida que afirmó en un boletín que “el jazz abría la mente”.⁵⁵ Se le considera un personaje de éxito en la clandestinidad en distintos países. Gracias a él, el Hot Club de Francia recibió información, discos, libros y posiblemente cierta protección debido a su rango militar. Señalamos también en este punto la vinculación germana con los exiliados alemanes en Argentina quienes conectan con las actividades programadas por Jacob.⁵⁶

Tanto Paul Walter Jacob como Charles Delaunay poseen otro rasgo en común, esta vez, el de estar al tanto de cuanto acontece con el nuevo gobierno de Alemania. Los dos opositores comprenden rápidamente que hay que tomar acciones inteligentes con las que contrarrestar el nacionalsocialismo desde los medios que

55 Zwerin, *Swing frente al nazi: el jazz como metáfora de libertad*, 58.

56 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 19-22.

tenían a su alcance. De igual forma, defienden la creación artística ante el conjunto social para poder expresarse de forma alternativa cuando la autoridad cercenase la libertad de expresión. Disponen que hay que cuidar primorosamente la música debido a que podrían verse afectados por cualquier movimiento que iniciaran los inestables dirigentes. En otras palabras, comparten la preocupación por la comunidad. No están dispuestos a perder la música que les da razones para vivir.

Para terminar, hacemos notar que la fusión de ideas entre ambos quedó manifestada en la intensa actividad de presencia pública que impulsó cada uno de ellos dentro de sus posibilidades. Preparaban eventos artísticos con los que unir a la población. Incrementaron la presencia de música prohibida en la vida diaria de los demás.

Para terminar este penúltimo punto, reparemos en el interesante aspecto que esgrimen ambos visionarios musicales. Se trata del poder cohesionador de la música, en general. Al contrario que el AAI, encontramos que las ideas fijas tienden a disgregar y a descomponer el grupo social. No todos los miembros de un grupo son comunistas, pero seguramente la gran mayoría ha escuchado una determinada canción o sabe bailar o tararear una melodía popular sin requerir conocimientos musicales previos ni técnicos. Es más, cuando tratamos del factor jazzístico, se busca la unión, la comunión, la pacificación y la armonía entre sus seguidores. De esta manera, con la música se favorece la concordia para mantener lejos el espíritu bélico que únicamente quedaría evocado, si acaso en la sana rivalidad entre artistas solistas sobre el escenario. Resulta conveniente recordar el sueño de Hugues Panassié, antiguo regidor del Club de formar un club mundial en torno al jazz para evitar la desunión entre los pueblos que ya venía azotando a la Humanidad muy intensamente en la primera mitad de siglo XX, por no mencionar épocas anteriores incómodamente sangrientas que también diezmaron la población. En resumen, el jazz como instrumento político dentro de la música popular prohibida simbolizó una metáfora liberadora con anhelos de buenos deseos para el bien común. En palabras de Paul Walter Jacob “cada trabajo de iluminación cultural y artística es también una ayuda en la lucha de todos nosotros para la libertad, la justicia y la verdadera paz”.⁵⁷

Conclusión: vigilancia perpetua y servicio

Concluimos este estudio reivindicando a Paul Walter Jacob como una de las piedras angulares del espíritu combativo del activismo musical en París por ser el primero en hablar en 1934 de la necesidad de resistencia musical para contrarrestar

⁵⁷ Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 100.

el hitlerismo que provocaba el temor entre los artistas musicales y los compositores. También por ser coherente al reafirmar en 1939 la denuncia de la prohibición de la música, entre la que se perseguía enormemente el estilo jazzístico. Por otra parte, hemos encontrado en Charles Delaunay al personaje que reelaboró en París la idea de Paul Walter Jacob de proteger, divulgar, hacer listados, archivar y continuar pese a todo como forma de combatir simbólicamente al ocupante. El mismo Delaunay tuvo en cuenta las enseñanzas del comprometido crítico musical Walter Jacob que pasó casi dos años en la Ciudad de la Luz proponiendo actividades con las que preservar la música y apadrinar a los músicos vulnerables que habrían de difundirla mediante la actuación en público. De estas dos figuras representativas de la conducta social contraria a la violencia valedoras del posicionamiento activo contra el hitlerismo hemos aprendido, en primer lugar, el valor de la vigilancia que se extiende sin horizonte, esto es, sin fin. Lo cual se une a la valiosa capacidad de anticipación. En el segundo, que el servicio social en momentos críticos dota de sentido a las acciones aparentemente menos importantes como escribir música, o que se tararease *Nuages* de Django Reinhardt en las calles más concurridas porque era la melodía no oficial de la resistencia,⁵⁸ tanto armada como musical, que se llevara el pelo largo, ropa llamativa y se bailara como si quemara el suelo mientras se apunta con un dedo al sol, el foco que ilumina el ciclo y que representa un mínimo de estabilidad en medio de tiempos inciertos, con el que cada mañana ofrecía una nueva oportunidad para expresarse y resistir. Sin olvidar el simbólico acto de organizar y acudir a conciertos de jazz intencionalmente denominado francés para evitar censuras. También ambos activistas musicales rechazaron la idea de la existencia de música degenerada que debía ser prohibida para evadir el deterioro de la sociedad concebida por el nacionalsocialismo.

Particularmente, en las zonas de conflicto la cultura y la libertad intensifican su relación. Como legítimas guardianas de la sensatez han de mantenerse alertas a perpetuidad teniendo en cuenta que la codicia y la inestabilidad política pugnan continuamente por hacerse con el control. Aunque queda mucho por investigar sobre las sinuosas formas de la resistencia musical en los diferentes momentos de conflicto que han existido, tenemos que analizarlas en su total dimensión, ya que disponen de camaleónicas escenificaciones, y esto no debe desanimar sino alentar para indagar en las profundidades socioculturales y políticas que condujeron al surgimiento de la contestación desde la no violencia, pero sí desde la contundencia

58 Gérard Régnier, "Le marché du disque de jazz sous l'Occupation", en eds. Agnès Callu, Patrick Eveno y Hervé Joly (París: CTHS Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009), 64.

de actos más o menos simbólicos que repercuten en el beneficio del grupo social. Como investigadores, permitamos que se abra el gran telón del mundo y que por sí mismo nos revele las injusticias que nos hayamos negado a ver.

Por último, para descubrir la totalidad de los pilares fundacionales de la resistencia musical que se llevó a cabo durante la ocupación de Francia es necesario rastrear diversos elementos profundamente arraigados en este territorio, los cuales, como mínimo conectan con el lema nacional tras los acontecimientos históricos y musicales de 1848. También recomendamos prestar atención a cada rama de conocimiento popular. Tanto en la literatura vanguardista, como en las manifestaciones estudiantiles históricamente asociadas a la *Rive Gauche* de París, así como en las ferias de muestras universales, encontraremos referencias o puntos que, uno tras otro, una vez unidos forman el panorama francés del entendimiento de la música popular como aquella que nos sostiene en las dificultades y, de igual forma, nos mantiene unidos en torno a lo que verdaderamente somos y hemos venido defendiendo: paz, amor, justicia, igualdad, fraternidad y libertad.

Concluimos este artículo habiendo cumplido el objetivo marcado de presentar diversas formas en que se concretó la protección de la música mediante la difusión masiva del estilo de Paul Walter Jacob como iniciador de las acciones activistas de resistencia musical en París. Cabe reiterar el reconocimiento a los activistas musicales mencionados por ser y estar comprometidos con la urgencia que ha de ser atendida. Por atesorar la trascendencia moral y la carga de responsabilidad social que significa mostrar a los demás lo que no está funcionando adecuadamente y que no es normal censurar para gobernar. Que el poder busca señalar al enemigo cultural y hay que derribar a las almas creativas y a los que se ensucian las manos con ritmo y tinta. Desde sus posiciones en la trinchera urbana entendieron que el opositor mantiene un compromiso generoso y que la tabla de salvación estaría en el medio musical. No debió de ser una empresa sencilla tratar de poner banda sonora o música de fondo al inminente hundimiento de la humanidad.

Sin duda, Paul Walter Jacob no se rindió cada vez que rechazaban sus propuestas de servicio social de la música. Ese espíritu incansable se tradujo en cierta manera en las múltiples acciones de resistencia musical que se desarrollaron en Francia a la luz cegadora de la segunda contienda que eclipsó el mundo en el siglo XX. Quizá por ello los *zazous* bailaban swing con un dedo levantado para indicar que una melodía les gustaba como hacemos hoy en día y más aún para tratar de tapar ese terrorífico astro incandescente gobernado por la sinrazón de Ares.

Referencias bibliográficas

- Blake, Jody. *Le Tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*. University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, 1999.
- Bollon, Patrice. *La morale du masque*. París: Éditions du Seuil, 1990.
- Castillo, Fernando. *Noche y niebla en el París ocupado, traficantes, espías y mercado negro*. Madrid: Fórcola ediciones, 2012.
- Chimello, Sylvain. *La Résistance en chantant*. París: Éditions Autrement, 2004.
- Chimènes, Myriam y Yannick Simon. *La musique à Paris sous l'Occupation*. París: Fayard/Cité de la musique, 2013.
- Devillers, Jean Pierre. *Illustre et inconnu-Comment Jacques Jaujard a sauvé le Louvre*. Ladybirds Films, Le Musée du Louvre y France Télévisions, 2014. Video. <https://www.ladybirdsfilms.fr/illustre-inconnu-jaujard/>.
- Gioia, Ted. *Historia del jazz*. Madrid: Turner Noema, 2015.
- Glocer, Silvia y Robert Kelz. *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015.
- Haas, Michael. *Forbidden Music: The Jewish composers banned by the nazis*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- Halimi, André. *Chantons sous l'Occupation*. París: L'Harmattan, 2003.
- Jackson, Jeffrey. *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Jakes, Kelly. *Strains of Dissent Popular Music and Everyday Resistance in WWII France, 1940-1945*. Michigan: Michigan State University Press, 2019.
- Kater, Michael. "Werner Egk: the enigmatic opportunist". En *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- . *Different drummers. Jazz in the culture of nazi Germany*. Nueva York: Oxford University Press, 2003.
- Krivopissko, Guy y Daniel Virieux, "Musiciens: une profession en résistance?", en *La vie musicale sous Vichy*, eds. Myriam Chimènes y Henry Rousso, 333-354. Bruselas: Éditions Complexe/ Institut d'histoire du temps présent, 2001.
- Le Bail, Karine. "RadioParis ou Radio-Vichy? Le milieu artistique Français face au nouveau marché des ondes". En *Culture et média sous l'Occupation des entreprises dans la France de Vichy*, editado por Agnès Callu, Patrick Eveno y Hervé Joly, 329-343. París: CTHS Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009.
- Legrand, Anne. *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*. París: Éditions du Layeur, 2009.

- Leiris, Michel. *África fantasmal*. Valencia: Pre-textos, 2007.
- Levi, Erick. *Mozart and the Nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- Loiseau, Jean-Claude. *Les zazous*. París: Le Sagittaire, 1977.
- Lottman, Herbert. *La caída de París 14 junio 1940*. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 1993.
- Matthäus, Jürgen y Frank Bajohr. *Alfred Rosenberg. Diarios 1934-1944*. Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2025.
- Petit, Elise. *Musique et Politique en Allemagne du IIIème Reich à l'aube de la guerre froide*. París: Sorbonne Université Presses, 2018.
- Ramírez, Federico. "El último maestro del Romanticismo. Richard Wagner y su obra según Paul Walter Jacob". En *Políticas, representaciones y memorias entre Argentina y Alemania: miradas entrelazadas y agendas emergentes*, editado por Christian Pfeiffer, Clara Ruvituso y Nicolás Welschinger, 45-57. Vol. 195. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2024.
- Régner, Gérard. "Le marché du disque de jazz sous l'Occupation". En *Culture et média sous l'Occupation des entreprises dans la France de Vichy*, editado por Agnès Callu, Patrick Eveno y Hervé Joly, 103-120. París: CTHS Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009.
- . *Jazz et société sous l'Occupation*. París: L'Harmattan, 2009.
- . *L'histoire des zazous*. París: L'Harmattan, 2020.
- Riding, Alan. *Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis*. Madrid: Galaxia Guttenberg S.L., 2011.
- Sartre, Jean-Paul. *La república del silencio estudios políticos y literarios*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- Southon, Nicholas. "Francis Poulenc Ou la ligne fragile". En *La musique à Paris sous l'Occupation*, editado por Myriam Chimènes y Yannick Simon, 131-147. París: Fayard /Cité de la musique, 2013,
- Spotts, Frederic. *Hitler y el poder de la estética*. Madrid: Fundación Scherzo/ Machado Grupo de Distribución S.L, 2011.
- Tournès, Ludovic. "Le jazz: un espace de liberté pour un phénomène culturel en voie d'identification", en *La vie musicale sous Vichy*, editado por Sylvain Chimello y Henry Rouso, 313-332. Bruselas: Éditions Complexe, 2001.
- Trilles Calvo, Karina Pilar. "M. Merleau-Ponty, un pensador en guerra. (Los otros y la violencia)". *Daimon Revista de Filosofía*, no. 44 (2008):185-198.
- Van Moppès, Maurice. *Chansons de la BBC*. París: Éditions Pierre Trémois, 1944.

Zwerin, Mike. *Swing frente al nazi: el jazz como metáfora de libertad*. Madrid: Es Pop Ediciones, 2016.