



Centro de Estudios de Asia y África

*LA MÚSICA Y EL SEMA SUFÍES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD*

*NACIONAL TURCA*

Tesis presentada por

*RAÚL FERNANDO PÉREZ LIRA*

para optar al grado de

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

ESPECIALIDAD: *MEDIO ORIENTE*

DIRECTORA:

*ISHITA BANERJEE*

Ciudad de México, 2017

## **Agradecimientos**

Agradezco primero a Dios que es la fuente de todo. Luego a mi padre y a mi madre, que tanto me han aguantado y apoyado. A mi hermano Daniel que quiero tanto y a esa que llaman “familia extendida”, en la que están mis primos, tíos y abuelos.

La vida en el colegio fue posible gracias a aquellos amigos con los que creé complicidad o compartí las comidas. Mis compañeros de maestría, del área de Estudios del Medio Oriente, a los que nombraré en orden alfabético: Alexis, Cristina, Daniel, Felipe, Paty, Pedro y Sebastián. Agradezco a Marina, Sofía, Alberto, Margarita, Carlos, Lupita, Satomi, Estelita, al CEAA, a las demógrafas y al PIEM. También a mi grupo de alemán y mis profesores Julia y Juan Carlos. Agradezco a mi tutora Ishita Banerjee por haber sido paciente conmigo y a mis lectores y profesores Gilberto Conde y José Arturo Saavedra. También a mis profesores de árabe Chami Khálid y Shadi Rohana, que tuvieron sobre sus hombros una tarea casi imposible.

Quiero también agradecer a todos aquellos que me ayudaron durante mi estancia de investigación en el extranjero. En Alemania, agradezco a Fausto y Ale, que me abrieron las puertas de su hogar como a otro miembro de su familia, y a Paulina, gran amiga. En Turquía agradezco a Eva y a Çiğdem, mis amigas en Estambul, a Cemil que me trató como a un hermano, a Hür que me adoptó como a una mascota, a Servet y a su abuela İpek que nos recibieron en las montañas, y a Ömer, Nur y Oruç, cuyas enseñanzas sigo asimilando.

También quiero hacer un agradecimiento especial a mis amigas Cynthia Hernández, quien sin compromiso alguno leyó mi trabajo con detenimiento y me hizo comentarios invaluable, y Lucía Cirianni, que confío en mí, me instruyó, facilitó muchísimo mi estancia

en Alemania y me ayudó a hacer con los contactos que necesitaba en Estambul. Les deseo éxito en su camino.

Recibí una beca mixta de parte del Conacyt para realizar una estancia de investigación en Alemania y también estoy agradecido por ello. También agradezco a Ralf, que me aceptó como tutorado en la Halle. De la misma manera, agradezco la beca para terminación de tesis que recibí de parte del Colegio de México.

## **Resumen**

*Este trabajo de investigación analiza los procesos que atravesaron la ceremonia del sema, y la música que lo acompaña, desde que en la República de Turquía fue prohibida su realización en público mediante la prohibición de las órdenes islámicas sufíes que la llevaban a cabo, hasta ser uno de los símbolos culturales y espirituales de la nación turca. El sema mevlevi, junto con su música, evolucionaron por siglos desde su forma más rudimentaria hasta tomar su forma actual en el siglo XVIII. La prohibición de 1925 despojó de sus medios comunes de subsistencia a esta liturgia y su tradición musical, transmitidas directamente de maestro a alumno en un lugar de congregación, los cuales también fueron cerrados. La nueva política del Estado tenía como reto definir los términos de su identidad nacional, por lo que proyectó una Turquía asociada a la modernidad europea, que dejara atrás su pasado otomano relacionado con un “oriente” decadente. Las órdenes sufíes, el sema y su música pasaron por este proceso ideológico materializado en la república y sus aparatos de administración religiosa y cultural. La música y la expresión ritual fueron juzgados bajo la pregunta de si eran dignos de la nueva nación turca, nacionalista y moderna, con los pies en Europa. Este juicio estaba basado en la oposición binaria de diversas categorías como modernidad y tradición u oriente y occidente, las cuales no corresponden a una realidad social o geográfica. La música y el ritual se desarrollaron a su manera, generando nuevos significados, categorías y medios de subsistencia, por procesos internos y externos a la república kemalista.*

## **Abstract**

*This research paper analyzes the processes that affected the Sema Ceremony and its related music since its public rendering was forbidden in the Republic of Turkey by the prohibition of the Islamic Sufi orders, to actual times in which they are ones of the cultural and spiritual symbols of the Turkish nation. The Mevlevi Sema, together with its music, evolved for centuries since its most basic and rudimentary form until consolidating in the form we know it on the 18th century. The 1925 prohibition represented a new challenge, since the meeting places of the Sufis were closed, and with it the daily reproduction means of a ritual and a musical tradition transmitted directly from master to student. The new State policy needed to define the terms of its national identity, and a new European and modern Turkey, far from its Ottoman, decadent “oriental” past, was projected. The Sufi orders, the Sema and its music went through this ideological process, embodied by the republic and its cultural and religious administration apparatus. The music and the ritual expression were judged by the question: is this worthy of the new, nationalist and modern Turkey, and its European inclinations? This judgment was based on the binary opposition of different categories, such as modernity and tradition, or oriental and occidental, which do not represent any social or geographic reality. After this, the music and the ritual developed in their own way, creating new meanings, categories and subsistence methods, by both internal and external processes of the Republic of Turkey.*

## Tabla de contenidos

<b>Agradecimientos</b>	<b>2</b>
<b>Introducción</b>	<b>7</b>
<i>a. Presentación</i>	7
<i>b. Estructura</i>	11
<b>1. La música clásica turca entre nuevas dicotomías</b>	<b>16</b>
<i>a. Sufismo, sema y música</i>	16
<i>b. Música e identidad</i>	25
<i>c. Breve historia de la Música Clásica Turca</i>	30
<i>d. Entre la república kemalista y el pasado otomano</i>	44
<b>2. El ritual y la música sufí la República de Turquía</b>	<b>54</b>
<i>a. El sema en los primeros años de la república</i>	54
<i>b. La música sagrada en el escenario global</i>	65
<i>c. Tradición, prácticas contemporáneas y autenticidad</i>	71
<b>Epílogo</b>	<b>84</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>89</b>

## **Introducción**

### **a. Presentación**

A principios del siglo XX se terminó por desintegrar el “hombre enfermo de Europa”, el Imperio Otomano que a los ojos europeos parecía moribundo, y en el territorio que ocupó en Anatolia y lo que le quedaba de Europa se estableció la República de Turquía. Además del cambio de gobierno y de la estructura gubernamental, esto también significó un cambio en el discurso, pues se gestaban nuevas ideologías y procesos de organización social que habrían de aplicarse. La entidad política siguió el camino que tomaría el resto del mundo y estableció una república bajo los términos del Estado-nación. Esto fue un cambio drástico en la manera de entender la identidad, tanto por los ideólogos del Estado como por la población, así como en los procesos que llevarían a generar una nueva cohesión identitaria dentro del territorio.

Estos procesos de cohesión identitaria, en los que se busca generar sentimientos de pertenencia y de lealtad hacia una entidad política y cultural, involucran desde los aspectos más generales tales como los gentilicios, bandera e himno nacional, hasta los más cotidianos, como la comida y el lenguaje. En este caso, así como sucedió y sigue sucediendo en la mayor parte de los Estados-nación, la música juega un papel fundamental en la creación de esta identidad, al ser una herramienta poderosa capaz de despertar sentimientos profundos, casi de manera sobrenatural. En el globo terráqueo, los himnos nacionales son entonados con orgullo y pasión, e incluso llegan a provocar disputas políticas. Ese es quizá el ejemplo más simple, ya que los himnos nacionales están ligados oficialmente a un Estado-nación, que pretende a su vez representar legítimamente a una o varias culturas, pero existe también la

“música nacional”, que recoge elementos de tradiciones musicales de los pueblos que habitan cierto territorio.

La República de Turquía es un ente político donde los discursos ideológicos sobre lo que es Oriente y lo que es Occidente cobran una importancia especial, al estar situada entre estas dos categorías geográficas imaginarias. La música no escapa de ser objeto de estos discursos y las prácticas en los que derivan. Lo que ahora se conoce como Música Clásica Turca pasó por los procesos ideológicos del cisma que significó la creación de una nueva república turca, kemalista, ante su pasado otomano islámico, basados en la oposición dicotómica de tradición y modernidad.

El propósito de esta investigación es analizar la situación actual de la música sufi de los centros urbanos en Turquía, bajo el contexto de los múltiples discursos ideológicos desarrollados en la República de Turquía. Los procesos que se viven en el territorio que ahora se conoce oficialmente bajo ese nombre suelen ser analizados con el uso de binomios que oponen a la tradición con la modernidad, al oriente con el occidente, o al pensamiento religioso con el racional, al estar situado entre las dos grandes construcciones geográficas que llamamos Europa y Asia (o Medio Oriente). El problema con tales oposiciones es que las categorías que se utilizan como contrarias no son sólidas ni monolíticas, por lo que en realidad difícilmente se puedan establecer fronteras entre ellas.

¿En dónde termina la civilización occidental y comienza el “Oriente supersticioso”? Edward Said (1978) entendió al concepto de “Oriente” como una construcción geográfica imaginaria creada para que el “Occidente” tuviese una oposición y pudiese afirmarse como una construcción geográfica propia y legítima. De la misma manera, la modernidad busca sus opuestos en la tradición, la superstición y el retraso, para constituirse como una categoría



válida. Sin embargo, esta propuesta flaquea cuando se observa cómo la modernidad se construye fragmentada, heterogéneamente, en el globo. La modernidad no se muestra uniforme, sino que conforma con las particularidades de cada sociedad, incluyendo sus disparidades económicas y narrativas. Otros trabajos se han escrito analizando a detalle estas categorías, pero en esta investigación lo que corresponde es descifrar cómo estas oposiciones afectan a las tradiciones musicales desarrolladas en el territorio delimitado por las fronteras del Estado turco.

Estos binomios de oposiciones sirven a la República de Turquía para que esta desarrolle sus propias propuestas ideológicas, las cuales se encuentran con los mismos problemas que supone analizar los procesos sociales con tales categorías. El papel de Turquía, heredera del Imperio Otomano, como la mezcla del oriente con el occidente se ve reflejado simbólicamente en los puentes que conectan un lado al otro del Bósforo, en los cuales es posible leer “bienvenido a Europa” o “bienvenido a Asia”, dependiendo de la dirección tomada. Si bien estas construcciones geográficas pueden ser imaginarias, tomarlas en cuenta a la hora de hacer política y gestión cultural afecta realmente a los procesos sociales.

La música sufi es aquella música que escuchan los sufíes, sin importar el género, estilo, lenguaje o instrumento. Sin embargo, en este contexto se refiere específicamente al repertorio musical religioso dentro de la tradición de la Música Clásica Turca, con sus propios medios de producción y reproducción. Este repertorio consiste de numerosas formas de composiciones, como los sencillos *ilahiler*, que asemejan a alabanzas o himnos cortos para ser cantados en ceremonias religiosas, sean formales o no, o composiciones más largas y complejas, como la Gran Ceremonia mevlevi, compuesta a su vez por varias formas musicales. Aunque esta investigación analiza esta tradición, dentro de la Música Clásica

Turca también existen formas seculares, que se desarrollaron en conjunto con sus formas religiosas.

En el territorio que ahora se conoce como Turquía se han desarrollado numerosas tradiciones musicales, algunas independientes de las otras, conectadas con los territorios vecinos en más de una manera. Estas tienen diferentes orígenes geográficos y culturales. Generalmente se hace una oposición entre la música de los centros urbanos, sofisticada y en ocasiones asociada a la Corte Otomana, y aquella del ambiente rural, de carácter popular, pero esta oposición tampoco es tajante, pues querría decir que la música rural no existía en las ciudades ni en la corte, o que la música de los sufíes no llegaba al campo, lo cual no es totalmente cierto.

Otra forma de entender la música de la República de Turquía es según su función social, o las situaciones sociales en las que se produce, que pueden relacionarse con la oposición entre la música religiosa y la música secular. Claro que no hay una sola ocasión religiosa o una ocasión secular, por lo que hay numerosas subdivisiones entre estas. Pero aun así, esta división flaquea cuando se presenta la música religiosa en situaciones que pretenden ser seculares, o cuando se interpreta la música de ambos repertorios en la misma situación.

Esto tiene que ver con muchos fenómenos, como lo son el establecimiento de lugares específicos para el goce estético de las artes, como teatros o auditorios, donde se pueden presentar todo tipo de piezas musicales sin importar su finalidad social, aunque tomando en cuenta que algo de esa situación se traslada momentáneamente junto con la música, pero también tiene que ver con la flexibilidad de los músicos y la porosidad que existe entre los repertorios, especialmente cuando pertenecen a la misma gran tradición y los músicos conocen las piezas.

Durante los primeros años de la república, la posición del Estado hacia la tradición de la música sufí era de rechazo, lo cual fue cambiando con el paso del tiempo hasta llegar a una ambigua promoción de esta música entre discursos de nacionalismo, espiritualidad y folclor. La globalización y la comercialización de las diferentes culturas locales en un ambiente internacional transformaron los medios en los cuales esta tradición se produce y distribuye. El Estado turco participa en este proceso con sus propios discursos y mecanismos, resultando en la “tradicionalización” de la Música Clásica Turca, especialmente hablando de la música sufí y la ceremonia de los “derviches giradores”. La ceremonia y su música pasaron de ser un acto prohibido a ser un instrumento de promoción turística y elemento de la construcción de una identidad nacional, rescatando su valor como producción cultural del Imperio Otomano.

#### **b. Estructura**

El resultado de esta investigación está dividido en cuatro partes: la presente introducción, el primer capítulo, el segundo y un epílogo a manera de conclusión. El primer capítulo, *La Música Clásica Turca entre nuevas dicotomías*, explica brevemente lo que es el sufismo, cómo se relaciona la música con la gestión de las identidades, y cómo el papel de las órdenes sufíes en la vida y la administración otomana influyó en el desarrollo de sus tradiciones musicales. A continuación se explica qué es lo que se desarrolla en cada apartado del capítulo.

En *Sufismo, sema y música*, se explica brevemente qué es el sufismo. Este no es ningún movimiento islámico unificado, sino un término que se utiliza para describir a diferentes corrientes del islam que se podrían describir como místicas, con algunas características en común, aunque sin llegar a ser universales. Actualmente, y en parte gracias a la difusión que se hace de esta categoría en la producción cultural, este concepto se liga con la música,

aunque existen diferentes posiciones y relaciones entre las corrientes místicas y la actividad musical.

En *Música e identidad* se discute la relación que hay entre la producción musical y la identidad individual y colectiva. Se toma como punto de partida el ensayo “¿Hay música en el hombre?” de John Blacking, pues establece a la música como producto de la organización humana y debe ser entendida como tal. Si un estilo y un repertorio son el resultado de una sociedad en particular, pueden servir como un factor de cohesión identitaria. Esto es especialmente relevante para hablar de cómo la música puede ser un instrumento para la construcción de una identidad nacional.

*Breve historia de la música turca* es un resumen de cómo se desarrolló esta tradición bajo el patronazgo de la corte otomana, tomando en cuenta la amplia participación de las órdenes sufíes, especialmente la Mevleví. El proceso de burocratización y el desarrollo de la educación religiosa se toman en cuenta particularmente, entendiéndolos en el contexto de las presiones exteriores y los esfuerzos interiores para “modernizar” el imperio. La inclusión de las órdenes sufíes en el aparato burocrático significó el avance de un proceso de estatización que terminó por afectar las tradiciones musicales gestadas en estas.

El segundo capítulo, *El ritual y la música sufi en la República de Turquía*, comprende el ritual del sema y la música que lo acompaña a la luz de los años, a partir de la fundación de la república kemalista. Se incluyen los discursos ideológicos sobre la cultura entre las dicotomías de oriente y occidente, modernidad y tradición, así como el manejo de la música de Anatolia y su folclorización, tanto por el Estado-nación turco como por el mercado global y la industria de la música, campos y agentes que han influido en la reproducción y

distribución de la música sufi, lo que termina por influir también a las prácticas locales que envuelven estas tradiciones.

*El sema en los primeros años de la república* describe la evolución de los discursos de la República de Turquía a lo largo de su historia política y su relación con el sufismo y la música sufi, desde su prohibición absoluta hasta su ambigua tolerancia a finales de la década de 1990. Este análisis se basa en la compleja relación entre el secularismo oficialista y el islam como religión popular e instrumento político. Las órdenes sufíes participaron tanto activa como pasivamente dentro de este proceso, el cual abrió nuevos espacios y posibilidades a la música y el ritual sufíes.

El mercado global es también uno de los factores que más influyen en el desarrollo y la reproducción de las tradiciones musicales, especialmente desde la popularización de la música “folclórica”, aquella que se asocia con las tradiciones de los pueblos pre-modernos del mundo, como objeto de consumo global. Hay festivales de música, producciones discográficas y en general toda una categoría musical que hace referencia a la “música sufi” como un género, aunque en realidad se refiere a un conglomerado de estilos, tradiciones y repertorios utilizados por los sufíes, adheridos o no a órdenes formales, alrededor del mundo. Para lograr esto, la industria de la música tiene que hacer referencia a algún elemento “auténtico” para legitimar el uso de la categoría “sufi”. *La música sagrada en el escenario mundial* es un análisis de cómo se creó un nuevo espacio dentro de la industria de la música para comercializar la música producida por los sufíes, separada de la música islámica y dentro de la categoría de la *World Music*.

La creación de la República de Turquía es uno de los puntos de inflexión más importantes a analizar, pues establece una fuerte ruptura de los discursos alrededor de esta tradición, sin

significar una discontinuidad absoluta con los procesos que se venían gestando desde el siglo XIX en el Imperio Otomano. Las nuevas prácticas de las tradiciones musicales despiertan debates acerca de la autenticidad de las ejecuciones, sean pequeñas o grandes, formales o informales. En *Tradición, prácticas contemporáneas y autenticidad*, se analiza cómo los binomios estructuran los discursos actuales sobre las ejecuciones musicales y escénicas en Turquía, así como las prácticas de las comunidades sufíes alrededor de las tekkeler.

En la investigación se utilizan numerosos términos clave en repetidas ocasiones, pero el de *tradición* es un caso que debe de explicarse, debido a las múltiples maneras que existen de entenderlo. Este término se utiliza aquí para hablar de las *tradiciones musicales*, entendiendo entonces por tradición a un conjunto de repertorios y características estéticas transmitidas de generación en generación, directa o indirectamente. No se entiende que estas tengan que pertenecer a un grupo en específico, pues las posibilidades actuales permiten a varios grupos cultivar una tradición paralelamente, lo cual derivaría en debates más profundos acerca de la separación de las tradiciones para formar ramas independientes. Tampoco se entiende que la tradición tenga que ser transmitida directamente de un maestro “tradicional” a un alumno, pues el desarrollo de la escritura musical y el establecimiento de las instituciones educativas permiten que la tradición se transmita y desarrolle de nuevas maneras. Cuando el concepto “tradición” aparezca así, entre comillas, se refiere a la idea que suele oponerse dicotómicamente a lo “moderno”.

Aunque muchos de los términos utilizados en este trabajo provienen del árabe, se dará preferencia a su adaptación al turco, ya que la investigación tiene como objeto de estudio comunidades en Turquía y las palabras, así como las tradiciones islámicas, han tomado lugar y forma en este idioma. En turco el plural se forma añadiendo el sufijo “-lar” o “-ler”

dependiendo de la última vocal y obedeciendo a una regla llamada “armonía vocal”. Si la palabra es considerablemente más popular en árabe se utilizará entonces una transcripción directa de este idioma, pero si ésta tiene una forma castellanizada popular y aceptable entonces se dará preferencia a este término.

Aunque sí hubo la oportunidad de realizar trabajo de campo en Turquía, el tiempo fue muy corto e insuficiente como para sostener la investigación sobre éste, por lo que su función sólo sirvió de apoyo a la investigación y no fue el hilo conductor de la misma. También, debido a la naturaleza del objeto de estudio y para proteger la privacidad de los informantes, se usará la información recopilada en campo de manera discreta, sin utilizar nombres propios de las comunidades ni de sus miembros.

## 1. La música clásica turca entre nuevas dicotomías

### a. Sufismo, sema y música

El sufismo es un concepto utilizado para nombrar a una gran variedad de grupos de diferentes tendencias islámicas que han sido denominadas como místicas por las lenguas y los estudios europeos; aunque a los mismos grupos se les ha llamado de diferentes maneras, dependiendo de la época y la lengua utilizada. Si bien sus prácticas son diversas, comúnmente se acepta que éstas: enfocan su atención al aspecto *bāṭin* (“oculto” o “interior”, en árabe), en contraste con el *ẓāhir* (“externo” o “aparente”, también en árabe), de la revelación coránica para diferenciarlas de otras tendencias islámicas “no místicas”; están organizadas en *tarikāt* (método, camino), o comunidades, cuyos miembros siguen a un *sheij* (una figura de autoridad; jeque); transmiten su conocimiento místico (*maʿrifa*) con una estrecha relación entre maestro (*mūrshid*) y aprendiz (*mūrid*) a lo largo de una cadena de enseñanza (*silsila*) que remiten hasta el Profeta Muhammad, ya sea a través de Ali, su yerno, o Abu Bakir, su tío<sup>1</sup> (Ernst, 1997, p. 138). Aunque pueda parecer que estas características son universales para las *tarikāt* sufíes, existen excepciones y debates respecto de estos puntos. El mismo término *tarikāt* como categoría de análisis puede resultar engañoso, al no tener como referencia una serie de características universales que las definan a todas (Silverstein, 2011, p. 66), aunque funciona para los fines de este trabajo.

En turco estas órdenes islámicas comúnmente caen bajo la categorización de *tasavvuf*, una palabra árabe (*taṣawwuf*) que llegó a través del persa y que se refiere al proceso de llegar a ser un sufi. En cuanto a la palabra sufi en sí, no hay un consenso sobre su origen

---

<sup>1</sup> La orden Nakšibendi parece ser la única que traza su genealogía espiritual a Abu Bakr, el tío de Muhammad y el primer Califa, como el transmisor del conocimiento espiritual de Muhammad.



etimológico, sin embargo se acepta que el término proviene del árabe *ṣuf*, que significa lana, y podría hacer referencia a las prendas que solían usar los místicos y ascetas del Medio Oriente (Bearman, Bianquis, Bosworth, Donzel, & Heinrichs, 2000, p. 313), más que a un grupo organizado de fieles. También se le adjuntan otras raíces etimológicas árabes, como “pureza” (*ṣafā*) o “los escogidos” (*ṣafwā*) (Ernst, 1997, p. 22).

En el siglo X d.C., el término *sufi* comenzó a utilizarse para referirse a algunos grupos y movimientos islámicos con una tendencia mística y ética similar. Utilizando términos como “la gente” (*al-qawm*) o “la facción” (*al-tā'ifa*), se comenzó a construir un sentido de identidad estrechamente relacionado con la pertenencia a una comunidad. En este sentido, al término *sufi* se le adjunta otra raíz etimológica árabe, *suffa*, que significa banca o sofá y hace referencia al grupo de personas pobres que seguían y escuchaban al profeta Muhammad y que, al no tener un hogar, dormían en bancas en Medina y compartían sus pertenencias entre ellos (Ernst, 1997, pp. 21–2).

De cualquier forma, el término *sufi* es usado para designar una amplia variedad de órdenes islámicas místicas alrededor del mundo, las cuales tienen orígenes y tendencias distintas, pero siempre haciendo énfasis en el aspecto oculto o esotérico del islam (Burckhardt, 2006, p. 1). Ahora el concepto está extendido y es utilizado comúnmente en varias lenguas europeas, aunque también en Turquía, donde convive con la palabra local *tasavvuf*. El término “orden *sufi*”, a su vez, tiene su origen en la interpretación de las diversas *tarikats* como análogas de las órdenes monásticas cristianas, en las que hay un grupo de gente viviendo juntos y siguiendo una disciplina en común, aunque esta comparación no es realmente precisa (Ernst, 1997, p. 121).

Carl W. Ernst (1997, pp. 8–19) analiza cómo los primeros estudios occidentales sobre el sufismo, en su tradición orientalista, relacionaban el concepto con una desviación del islam, con orígenes en los elementos místicos del cristianismo, el gnosticismo, el hinduismo vedanta o a la filosofía griega, y alejada de las enseñanzas del profeta Muhammad. Sir William Jones y Sir John Malcom, asociados a la Compañía Británica de las Indias Orientales, formaron parte del cuerpo de académicos orientalistas que propagaron estas teorías junto con la idea de que el sufismo no tenía relación intrínseca con el islam.

Poco después, en 1821, el teólogo alemán August Tholuk, quien tenía acceso a textos en árabe, persa y turco, publicó el tratado *Sufismus, sive theosophia Persarum pantheistica*, en donde establecía que esta tendencia tenía sus orígenes en la época de los primeros seguidores del profeta, pero que había renunciado a las enseñanzas de éste y degenerado en el panteísmo. Para Ernst, el origen y uso del término sufismo, en la forma en que se usa en occidente, está basado en el estudio de la zoología comparada, en donde la categoría primaria (el genus “islam”) se divide en varias sectas y prácticas (la especie o subespecie “sufismo”).

Como consecuencia, se tiende a entender que en las religiones hay una “esencia” verdadera de la cual hay “desviaciones”. Esto puede llevar a entender erróneamente las prácticas de estos grupos, separándolas del islam total o parcialmente, cuando es común que los mismos miembros de estas comunidades reafirmen su carácter islámico y el deber de seguir la *şeriat*, la ley islámica, aunque la interpretación no siempre sea la misma para todas las formas de practicar el islam.

Una de las prácticas difundidas entre las *tarikats* sufíes es el uso de la música en su liturgia, aunque tampoco se puede afirmar que sea una característica universal de todas ellas. La importancia de la música va más allá de su utilidad práctica en el aspecto ritual, ya que

también permea en el simbolismo y en la enseñanza religiosa. En la poesía de Mevlana Yalal ud-Din Rumi, una de las figuras sufíes más conocidas y respetadas dentro del sufismo, la relación entre la música y el camino espiritual es estrecha y la expresión musical del humano es una consecuencia lógica y natural de su deseo por volver a la fuente divina, como expresan las primeras líneas del Masnavi, una de sus obras más importantes, con la famosa analogía de la flauta de caña que anhela regresar a la unión con el cañaveral.

En este pasaje, Rumi escribe acerca del lamento del ney, la flauta de caña usada por músicos de numerosas órdenes sufíes, simbolizando la unión mística del individuo con el creador. El sonido del ney sólo existe si es soplado, así como, de acuerdo a Rumi y aquellos que se suscriban a estas creencias, el ser humano sólo puede actuar y pensar si tiene el Aliento del Misericordioso (Schimmel, 2005, p. 13). Esta analogía, si bien habla de algo más allá del instrumento, incorpora a la música como una consecuencia lógica del “influjo del creador”, es decir, de la vida.

Si bien esta perspectiva parece ser benévola hacia la música, esto representa sólo una de las muchas opiniones que hay sobre esta actividad en el islam. La música está involucrada intrincadamente tanto en los rituales como en el desarrollo cultural de numerosas órdenes sufíes e islámicas afines, por lo que resulta sencillo generalizar acerca de su relación con la música y otras expresiones culturales, como la poesía. Sin embargo, su posición hacia éstas varía dependiendo de cada una de las órdenes o incluso de sus individuos.

Aunque en la orden mevlevi, que se encuentra organizada alrededor de la figura de Rumi por su hijo Sultan Veled, estas expresiones son inherentes a la tradición, algunas facciones de otras órdenes, como de la Nakşibendi o la Kadiri, tienen la reputación de ser más sobrias e incluso llegan a oponerse al uso de la música y el baile, por distraer al fiel del

culto a Dios, aunque de cualquier forma, tampoco en estos casos es posible generalizar. Aún para algunas órdenes y musulmanes para quienes la música tenía sus propiedades positivas dentro del islam, ésta tenía que tratarse con reserva, por el peligro de que pudiera llevar al practicante a la distracción.

Ibn ‘Arabi, uno de los pensadores islámicos más importantes para el sufismo y la filosofía en general, disfrutaba de la música y reconocía su utilidad, pero advertía de su mal uso y criticaba a quienes creían que el misticismo era sólo el disfrute sensual de la música y se concentraban sólo en el aspecto exterior de ésta en vez de en la revelación coránica: “no hay religión en el tambor, la flauta y los juegos/ la religión está en el Corán y en los modales” (Ernst, 1997, p. 183).

Con el tiempo, la orden mevlevi fue sintetizando y reconciliando el pensamiento de Rumi con el de Ibn ‘Arabi, lo que permeó más allá de sus miembros y constituyó un consenso en la sociedad otomana en general, así como entre los *ulemalar* más refinados (Feldman, 1996, p. 86). Ahmed Taşköprüzâde (1495-1561), *ulema* y enciclopedista, pensaba que la relación entre la música y el alma era un secreto divino y aprobaba la práctica de la música y la danza de las ceremonias sufíes como una forma de ayudar a despertar en el alma el amor a Dios y el éxtasis divino, siempre y cuando no se cayera en el aspecto sensual y mundano (Feldman, 1996, p. 87).

Con el paso de los siglos y la evolución de las prácticas, la posición de la orden mevlevi en cuanto a la música ha ido transformándose y adecuándose a las circunstancias en las que se practique. Esta orden se vio involucrada íntimamente en el desarrollo de la Música Clásica Turca, dentro del contexto de la Corte Otomana, tanto en sus formas seculares como religiosas. En cuanto a la división entre la música sacra y la secular, Feldman llega a la

conclusión, en base a las opiniones de dos de los *neyzenler* más prominentes del siglo XX (Halil Dikmen y Kudsi Erguner), que para los músicos melevíes la música se divide en diferentes géneros de acuerdo a sus propósitos, “...ya que lo Divino no es ni totalmente trascendental ni totalmente inmanente en la Creación, una vida musical inmersa completamente en los géneros místicos y religiosos no reflejaría la situación actual del hombre en el mundo” (1996, p. 87).

La ceremonia de los derviches giradores, el *sema*<sup>2</sup>, de la orden melevi, es quizá la imagen más representativa del sufismo en occidente. Originalmente el término *sema* hacía referencia a la actividad espiritual de escuchar música, recitaciones del Corán y poesía cantada, que a veces se acompaña de baile y giros realizados por los derviches. También se puede entender cómo el uso de estructuras musicales, de cualquier tipo que estas sean, en el contexto del *zikir* (en turco, del árabe *dhikr*, que significa recuerdo o mención), la actividad de la remembranza divina practicada por las órdenes sufíes (Hammarlund, 2005a, p. 1) (aunque etimológicamente la palabra está relacionada con diversas actividades que involucran el recordar a Dios). Con el tiempo, este término comenzó a hacer referencia a la ceremonia de los derviches giradores que se conoce actualmente. En Turquía el término *sema* ha cambiado de uso y ahora se usa para hablar sobre el giro de los derviches más que como la ceremonia en sí.

A diferencia de la tradición musical occidental concebida en la escala temperada, es decir, basada en la división de la octava musical en doce semitonos, la música utilizada en el *sema* melevi está compuesta en base al *makam*, un conjunto de fórmulas melódicas con tonos comunes y patrones melódicos (Hammarlund, 2005a, p. 2) que incluyen divisiones más

---

<sup>2</sup> Término turco que deriva del árabe *samâ`*, que significa escuchar o audición.

pequeñas de la octava, denominados *komalar*. Se ha llamado a estas divisiones “cuartos de tono” en el lenguaje de la música temperada, aunque esta conceptualización no corresponde precisamente a la forma en que se dividen los tonos en los makamlar, pues las komalar son más pequeñas o más grandes. Este sistema es el usado en lo que se denomina la Música Clásica Turca y su equivalente árabe (*maqām*).

La música de la ceremonia es interpretada por un coro y una orquesta compuesta de varios instrumentos de las tradiciones de música turca y árabe, como el ney, el cual es el instrumento predominante en el conjunto; el tanbur, un laúd de cuello largo de cuerda punzada; el oud (*ūd*), un laúd de cuello corto, de cuerda punzada y caja de resonancia en forma de pera; el kanun, un arpa de cuerda punzada que se coloca en el regazo; el kemençe, una especie de lira de cuerdas frotadas (aunque este instrumento es ahora comúnmente reemplazado por el violín de la tradición clásica europea); el rebab, que en esta tradición se frota con un arco; los kudümler, que son dos pequeños tambores; y el bendir, un tambor de marco grande que normalmente se carga con una mano (Hammarlund, 2005a, pp. 2–3). Esto es en cuanto a la tradición mevlevi turca, que se desarrolló predominantemente en los centros urbanos.

Otras tradiciones musicales dentro de Turquía, como la Alevi y otras que se encuentran en el ámbito rural, utilizan predominantemente el Bağlama, también llamado saz, que es un laúd de cuello largo con tres conjuntos de cuerdas, en órdenes sencillos o dobles y triples sumando siete cuerdas en total, incluso como único instrumento. Los makamlar se interpretan monofónicamente, es decir, los instrumentos tocan una misma melodía que desarrollan en conjunto, sin la armonía propia de la polifonía occidental, pero la variedad en

las voces de los instrumentos y el coro crean una textura denominada “heterofonía” (Hammarlund, 2005a, p. 3).

La ceremonia de los Derviches Giradores<sup>3</sup> es conocida como *mevlevi Ayini*, lo cual se traduce literalmente como “Ceremonia mevlevi”<sup>4</sup>, y hace referencia al conjunto de expresiones rituales que dan forma a la ceremonia del giro, incluyendo a la música en sí, a la poesía y a los movimientos rituales. La ceremonia está compuesta por varias partes musicales, vocales e instrumentales, acompañadas de una liturgia, las cuales se agregaron conforme se desarrolló la tradición. Comienza con el el *Naat-ı Şerif*, un poema de alabanza al profeta Muhammad que es parte del *Divan-i Kebir* de Rumi, adaptado al makam de *Rast* por Buhurizade Mustafa Itri (1640-1712), sin uso de instrumentos musicales (Uyar & Be, 2014, p. 142).

A éste le sigue un *taksim*, una forma de improvisación normalmente interpretada por un ney en el makam en que esté la ceremonia. Luego sigue un *peşrev*, una pieza de apertura instrumental para ensamble compuesta por un ciclo métrico fijo, *usul* (el nombre que reciben estos ciclos), de 28 tiempos. Es durante el *peşrev* que los derviches y el *şeyh* entran al espacio de la ceremonia y dan tres vueltas a éste. A esta sección de la ceremonia, la tercera, se le conoce como *Devr-i Veled* (Uyar & Be, 2014, p. 143).

Después del *peşrev* comienza la composición principal dentro de la ceremonia del giro, el *Ayin-i Şerif* (Hammarlund, 2005a, p. 1). Esta composición se divide en cuatro secciones conocidas como *selam* (saluciones), durante las cuales los derviches se

---

<sup>3</sup> Adapto al español el término en inglés “The Whirling Dervishes”, que es el que se ha popularizado en Europa y el norte de América, para hacer referencia a la ceremonia mevlevi en la que, como su nombre indica, los derviches giran.

<sup>4</sup> Término turco que deriva del persa *âyin*, que significa ceremonia.

encuentran girando. Estos ciclos normalmente musicalizan poemas de Rumi, están compuestos en distintas métricas y tienen su propia simbología, la cual es interpretada tanto por los músicos como por los *semazenler* (giradores) (Uyar & Be, 2014, p. 143). Después se interpreta un *son peşrev* (término turco que se podría traducir como último prelude), una composición del tipo *yürüksemai*, un taksim instrumental, y se concluye con recitaciones del Corán (Markoff, 1995, pp. 157–160).

Este ritual tomó su forma actual en el siglo XVII d.C., después de varios siglos de gestación. En esa época, Jean Antoine Du Loir realizó una descripción de la ceremonia, la cual no parece diferir mucho de cómo se realiza en la actualidad (Uyar & Be, 2014, p. 141). En un principio esta práctica era más informal. Se solía ofrecer comida y bebida durante la interpretación y los músicos presentes eran por lo regular músicos profesionales y no derviches.

Con el tiempo, la ceremonia fue tomando estructura, los músicos y compositores comenzaron a ser formados dentro de las mismas órdenes y los derviches fueron entrenados a girar fijando su eje de rotación con un clavo en el piso, poniéndolo entre el dedo gordo del pie izquierdo y el segundo dedo del pie (Ernst, 1997, p. 192). Se cree que la base del melevi Ayini actual tomó su forma en el siglo XV bajo la dirección del Pir Adil Çelebi (1421 – 1460) y el primer compositor conocido de una de estas ceremonias es Derviş Mustafa, quien compuso un ayin en el makam de *Bayati* en el siglo XVII (Uyar & Be, 2014, p. 141).



## **b. Música e identidad**

*“El sonido es el objeto, pero el hombre es el sujeto. Y la clave en la comprensión de la música son las relaciones existentes entre sujeto y objeto, los principios activos de organización.”*

*-John Blacking (2015, p. 62)*

En su ensayo “¿Hay música en el hombre?”, John Blacking (2015) estableció un nuevo paradigma en el estudio de la “música étnica”, es decir, aquellas expresiones musicales que no estuvieran directamente inscritas en la tradición de la música “cultura” europea o que fuesen producidas por un contexto social diferente al europeo. Para él, la etnomusicología no tenía por qué diferenciarse de la musicología “clásica”, ya que hacerlo supone un proceso alterizador que menosprecia el valor de aquellas expresiones musicales no desarrolladas dentro de la música “cultura” europea.

Su tesis puede expresarse en la máxima frecuentemente citada de que “...[la] música es un producto del comportamiento de los grupos humanos, ya sea formal o informal: es sonido humanamente organizado” (Blacking, 2015, p. 43) y por lo tanto, ésta tiene que entenderse dentro del contexto del cual se desarrolla, sin medirla necesariamente contra otras tradiciones, y tomando en cuenta todo aquello que influencia tal organización del sonido y que sea posible estudiar.

Para Blacking, el etnomusicólogo debía de identificar los procesos biológicos, psicológicos, sociológicos, culturales y musicales para poder hacer un análisis y explicar la organización musical (Blacking, 2015, p. 50). Debido a que este texto fue publicado originalmente en 1970, la sugerencia de que los factores biológicos influyen en la organización humana del sonido ahora parece anticuada y debatible; sin embargo, es

importante tomar en cuenta las circunstancias en las que se produce la música, especialmente en términos de identidad y organización social.

En *Musical Identities*, Hargreaves, Miell y MacDonald (2002) realizan la distinción entre las *identidades en la música* y la *música en las identidades*, refiriéndose a las identidades musicales socialmente definidas como roles culturales o categorías musicales (cómo se definen los roles sociales en cuanto a la organización musical, o cómo se identifican las expresiones sonoras con un género o función social) y a cómo la música se utiliza como un medio o recurso para desarrollar y definir aspectos identitarios individuales o comunitarios (2002, p. 2).

El hecho de que la producción musical esté íntimamente ligada al entorno en que se desarrolla carga sus expresiones de un sentido de identidad comunitaria. Es decir, sólo cierta comunidad pudo haber producido esa tradición musical específica, lo cual funciona como un factor de cohesión identitario para los miembros de dicha comunidad. Esto no significa que cada tradición tenga una línea de desarrollo aislada de las demás, pues el contacto, la influencia y el cambio en las expresiones culturales son constantes.

Empero, cada “organización sonora” carga con la “organización humana” que la produce, y conforme ésta cambia también se modifica la manera de organizar el sonido. En este sentido, el estudio de la relación entre la música y la identidad tiene que tomar en cuenta las estructuras sociales sobre las que descansa la reproducción de la tradición musical y su función social. La fijación de un repertorio de tradición oral en notación musical, por ejemplo, trae consigo una gran modificación en la estructura de la transmisión del conocimiento musical, lo que también puede repercutir en su forma.

Originalmente la etnomusicología se distinguió de la musicología haciendo referencia al objeto de estudio, es decir, en base a la identidad del sujeto que producía la música. La disciplina estudió la relación entre tal identidad y la tradición musical, y en la lógica moderna del Estado-nación, las nuevas construcciones identitarias llevaron a este campo de estudios a dirigir su atención a la construcción del nacionalismo (Post, 2013, p. 8). La nación, conectada con el lugar geográfico, funcionó como un polo de identidad al que había que ligar la expresión musical.

En *Imagined Communities*, Anderson (1991) analiza la génesis del nacionalismo, narrando cómo la aparición de literatura en lenguas vernáculas y la distribución que permitió la imprenta en la revolución industrial, llevaron a crear nuevos factores de cohesión identitaria que dieron origen a la “nación”, una “comunidad política imaginada”, y su asociación con la organización política del Estado. Es imaginada, sostiene Anderson, no porque no exista, sino porque se basa en que sus miembros sean capaces de imaginar su “comunidad”, sin necesariamente tener la oportunidad de conocerlos a todos para cerciorarse al respecto. La cohesión reside en la confianza de que existen varios elementos que unen a los miembros, como pueden serlo una historia y un mito de origen, la lengua y literatura, la cultura gastronómica o tradiciones musicales.

La definición de la identidad nacional por una entidad política, como lo es el Estado, busca dar unidad a grupos y regiones a pesar de sus diferencias culturales y étnicas, en un movimiento de “arriba-abajo” (Folkestad, 2002, p. 153), en el cual una unidad política “legítima” busca homologarse con una o varias construcciones culturales o “étnicas”. Cada narrativa de identidad nacional es única y se estructura en sus propios términos, algunas asimilando elementos identitarios pertenecientes a comunidades más pequeñas contenidas

dentro de una nueva metaidentidad o incluso invisibilizándolos, de acuerdo con las circunstancias en las que se inscriba la nación.

Hay ciertos elementos que parecen ser comunes en las construcciones nacionales, sin embargo cada discurso incorpora en sí los que sean convenientes a su narrativa. A su vez, la nación es un referente identitario y político que se construye constantemente, incorporando nuevos elementos, dejando otros de lado y modificando los que tengan que reinventarse para poder mantener la cohesión necesaria. Michael Billig (1995, p. 6) llama “nacionalismo banal” a los mecanismos de reproducción ideológicos “banalmente mundanos” que diariamente reafirman las creencias, suposiciones, hábitos, representaciones y prácticas que conforman la idea de la nación como un ente distintivo en el ámbito internacional contemporáneo. Estos mecanismos pueden ser tan banales y cotidianos como la música que transmite la radio.

Los procesos de construcción de la nación incorporan en sus materiales elementos “folclóricos” o “étnicos” en sus narrativas para poder generar una cohesión identitaria. Ahí reside el interés del Estado y la nación en el estudio de la música tradicional de las geografías que abarcan sus límites políticos y culturales. En la definición de un grupo identitario y los elementos que lo unen, la música puede funcionar como uno de los factores de definición de identidad individual y comunitaria, así como para establecer diferencias entre varios grupos y personas. A nivel individual, la música que se escucha o reproduce sirve como referente para la construcción de una identidad personal, ligándose a su vez a otros individuos. El desarrollo individual de una identidad musical se ve afectado por factores como la edad, el género, el gusto, las circunstancias culturales, étnicas, religiosas y nacionales, y se ve inmerso en el contexto de varias identidades musicales colectivas, locales, regionales, nacionales y globales (Folkestad, 2002, p. 151), las cuales se empalman e influyen constantemente.

Folkestad (2002, p. 154) contrapone la “identidad cultural” a la nacional, como un concepto para hablar de la identidad construida “desde abajo”, la cual engloba aquellos referentes culturales -incluyendo la música-, como un desarrollo que precede a las fronteras del Estado-nación contemporáneo. Esto no quiere decir que la identidad cultural y la nacional existan independientemente una de la otra, sino que ambas esferas de la identidad coexisten y se retroalimentan, utilizando y reapropiando referentes en la narrativa de cada construcción. Es normal que un individuo se identifique con más de un grupo comunitario, ya que muchas veces estas adhesiones corresponden a más de un nivel de las expresiones de identidad.

En el sentido clásico, la identidad nacional se asocia comúnmente a una idea de Estado uniforme. La música, así como otras expresiones culturales y artísticas, sirve como instrumento de mediación en la construcción identitaria individual y colectiva. A nivel colectivo, esto puede servir para reafirmar y recrear ciertos referentes en común. En la época del Estado-nación, la música y las expresiones culturales tienen un valor especial. La ejecución escénica, como la música o los bailes folclóricos, sirven para mediar ideas e ideales políticos, así como la memoria histórica sobre la que descansa el mito de creación de la nación (Post, 2013, p. 9).

Kodály, el gran compositor nacionalista húngaro, lo expresó en una oración que hoy en día podría resultar muy controversial, llegando a servir incluso como argumento de exaltación nacional y alterizador: “Una persona sólo puede tener una lengua materna – musicalmente, también.” (Folkestad, 2002, p. 157; Kodaly, 1929, p. 131). Las expresiones culturales como la música, entonces, pueden servir también como uno de estos factores que ayudan a cohesionar la “comunidad imaginada”. En una o varias comunidades religiosas este también puede ser el caso, aunque la tradición musical no sea exclusiva de estas.

### **c. Breve historia de la Música Clásica Turca**

En el Imperio Otomano del siglo XIX había unas 37 órdenes islámicas sufíes. En los territorios de Anatolia y Rumelia había entre dos mil y tres mil tekkeler en total (Silverstein, 2011, p. 67). De entre las trescientas tekkeler activas en Estambul, de alrededor de veinte órdenes distintas, cuatro pertenecían a la orden mevlevi (Ernst, 1997, p. 192). A pesar de haber sido una orden entre muchas, ésta obtuvo un papel privilegiado dentro del sistema político, cultural y religioso del imperio, viéndose estrechamente relacionada con la corte otomana en distintos puntos de su historia. La familia de Mevlana había tenido buenas relaciones con la corte selyúcida en Konya, la capital del imperio situada al centro de Anatolia, y el grupo que se formó a su alrededor se caracterizó por ser una organización de alta cultura desde entonces, entendiendo alta cultura por aquella producción cultural relativa a los altos estratos de la sociedad, relacionándose con las esferas políticas dominantes que les proveyeron de los medios materiales para la producción y reproducción cultural.

Walter Feldman (1996, pp. 86–103) narra cómo se desarrolló la relación entre la orden mevlevi y los diferentes poderes políticos de la región, como fueron el principado turco Karamánida, después del desmembramiento del poder selyúcida, y después con el Imperio Otomano, así como con los ulemalar hegemónicos de Konya, donde estaba la tekke central de la orden mevlevi, durante varios siglos. En 1487 el Sultán Kasım entregó la soberanía del principado Karamánida al poder Otomano en ese entonces liderado por Mehmet II, quien ya había entrado triunfal a Constantinopla, transformándose en gobernador de un vilayato<sup>5</sup> dentro de un imperio naciente.

---

<sup>5</sup> Una división regional administrativa, normalmente estructurada en términos religiosos.

Pasaría un tiempo antes de que la orden mevlevi pudiese consolidar relaciones políticas sólidas con la corte otomana, pero su influencia en ella llegó a ser tan o más grande que en otras entidades políticas. Mehmet II no prestó mucha atención a la orden mevlevi y tampoco su hijo Beyâzîd II (1481 – 1511), quien estaba inclinado fervientemente a la tarikat Halveti, a donde solía asistir al zikir. En el siglo XVI la orden ya se habría consolidado fuertemente Estambul y poco a poco sus músicos estarían penetrando en la cultura musical de la corte otomana, así como en la clase alta de la infraestructura gubernamental.

A mediados del siglo XVII, y a partir de entonces, los derviches de la orden mevlevi jugaban un papel predominante en la tradición de los neyzenler en cuanto a la ejecución y composición de temas sacros y seculares dentro de la corte. Es en este momento cuando los mevlevi comienzan a aparecer más en las fuentes escritas y los registros visuales en cuanto al ámbito musical. Ya en el siglo XVIII son escasas las referencias a algún neyzen que no sea un derviche mevlevi, llegando a convertirse virtualmente en un instrumento exclusivo de esta tradición. Aunque para este momento la orden mevlevi apenas estaba consolidando un repertorio musical instrumental propio, la influencia de sus neyzen en el estilo de la cultura musical de la orquesta de la corte otomana ya había sido fundamental. Tanto los mevlevi como otras órdenes comenzaron a producir cantantes, instrumentistas y compositores reconocidos, fuesen miembros completos de éstas o sólo fuesen músicos seculares relacionados con ellas de una u otra forma.

La penetración de las órdenes sufíes en las altas esferas de la política está relacionada con el papel de éstas en la vida y estructura religiosa de la sociedad otomana. La extensión del Imperio Otomano obligaba a su administración a descentralizar muchas de sus funciones administrativas y relegar tareas importantes a las autoridades locales. Esto llevó a la

cooperación estrecha entre gobernantes locales como *amirler* o *gaziler*<sup>6</sup> que muchas veces tenían poderes militares, y la clase religiosa ulema. Según el historiador Marshall Hodgson (1977, pp. 105–6), cuando el estado otomano decidió tomar mayor control de estos últimos, lo hicieron bajo una ideología comunalista sunni, de mentalidad *shâri*'<sup>7</sup>, que a fin de cuentas estaba muy influenciada por el pensamiento sufi de las grandes *tarikats* establecidas en los centros urbanos del Imperio y que gozaban de gran popularidad.

Hodgson elabora esta idea y analiza la forma en que se gestó, reprodujo y distribuyó el pensamiento religioso tomando en cuenta la relación entre la burocracia y las órdenes islámicas (1977, pp. 122–3). Entre estas, la orden Bektaşî tenía muchos adeptos en áreas rurales y entre el cuerpo militar de los jenízaros, mientras que la *mevlevî* era la preferida por la élite intelectual y las clases privilegiadas urbanas. La mentalidad religiosa de la *shâri*' se reproducía principalmente en las *madrassas* pero también en las *tekkeler* de las órdenes sufíes internacionales, que muchas veces las suplementaban como instituciones educativas para el estudio de la poesía y el persa.

De cualquier forma, el centralismo religioso adoptado por el imperio requería que los líderes de las órdenes fuesen ratificados por la máxima autoridad religiosa, el *Şeyhülislam*. Estas órdenes llegaron a ser tan influyentes en el pensamiento religioso que en realidad era en ellas donde se gestaba la posición oficial de la religión. El *Şeyhülislam* solía estar en buenos términos con las órdenes sufíes, o incluso llegaba a pertenecer a alguna *tarikats*, y por

---

<sup>6</sup> Figuras de autoridad traducidas como príncipes y jefes locales, aunque estas traducciones no siempre son precisas.

<sup>7</sup> Aquella asociada con la interpretación consensuada del Corán. Se argumenta que es la interpretación “literal” de la ley coránica, sin embargo ésta siempre ha dependido del tiempo y el lugar en que se le lea, así como de la fuerza política dominante.



lo tanto, de la *shâri'* a seguir, interpretando la ley islámica de una manera consistente con el pensamiento sufi predominante.

La élite otomana se consideraba guardiana de una “gran tradición” civilizatoria, la cual representaba el avance cultural e intelectual del imperio. Por un lado, en las madrasas los ulemalar reproducían la cultura basada en fuentes islámicas. Por otro lado, la élite burocrática y militar tenía que ser educada en un código de conducta conocido como *adab* (Zürcher, 2001, p. 12). Fuera de los sectores privilegiados, el grueso de la población no tenía acceso a la educación. Es aquí donde las órdenes sufíes desempeñaban un papel predominante, ya que éstas establecían un vínculo entre sus miembros provenientes de sectores tan diversos, que normalmente no tendrían otro punto de contacto en la sociedad (Zürcher, 2001, p. 12). Aún así, había órdenes que se inclinaban más hacia ciertos sectores de la sociedad, como sucede hasta ahora. La orden mevlevi, por ejemplo, se mantuvo generalmente como una organización de la aristocracia y los estratos más altos de los ulemalar, aunque esta no siempre era la regla (Feldman, 1996, p. 100).

El sistema político del Imperio Otomano estaba basado en el gobierno de una clase militar esclava que le juraba lealtad al Sultán. Ésta se dividía en la parte propiamente militar y otra más burocrática intelectual. Con el tiempo, la aristocracia militar llegó a conformar una facción rival e inconveniente para el poder del imperio, por lo que tuvo que ser muy limitada en favor de la facción burocrática del Estado. Hodgson defiende que la falta de disciplina militar, que había caracterizado al imperio en la cúspide de este sistema, comenzó a permitir la corrupción y el nepotismo en el nombramiento de los puestos oficiales, tanto burocráticos como militares, desde la época de Süleyman el Magnífico (Hodgson, 1977, p. 127). Con el tiempo la clase burocrática llegó a formar un grupo privilegiado semihereditario

donde hombres no aptos obtenían puestos en base a su riqueza y conexiones (Hodgson, 1977, p. 129).

También los ulemalar cada vez se vieron más inmiscuidos en esta dinámica aristocrática y llegaron a conformar una especie de burocracia religiosa paralela al poder estatal. Este proceso, en el cual el sistema se transformó de una meritocracia burocrática a una aristocracia burocrática, terminó por consolidarse durante el siglo XVII. Esta nueva clase aristocrática conformó un sector sólido que a su vez tenía estrechas relaciones con órdenes sufíes, lo que permitió que éstas penetraran aún más en la vida política, religiosa y cultural del imperio (Feldman, 1996, p. 104). De esta manera, una sección importante de los ulemalar se acercó a los ideales y prácticas de la burocracia, comenzando a cultivarse en la música tanto religiosa como secular.

Sin importar el rango, cualquier miembro de los ulemalar podía también ser adepto a una tarikat, lo que propició también una cultura musical entre estos. Sólo las clases más altas de los ulemalar, como los *kadılar* y los *muftiler*, tenían ciertas restricciones en cuanto a su relación con la música, debido a la incompatibilidad más tradicional entre el oficio del músico y el del ulema. Esta configuración tan estrecha entre la clase religiosa oficial, las órdenes sufíes y la burocracia secular es una característica que dio un espacio único al desarrollo de una tradición musical, lo que se vio reflejado en el destacado patronazgo de parte de Mehmed IV en el siglo XVII y Ahmed III, Mahmud I, Abdülhamid I y Selim III durante el siglo XVIII (Feldman, 1996, pp. 102–4).

En esta sociedad, uno de los medios de reproducción culturales más importantes era la misma corte otomana (Hodgson, 1977, p. 120), teniendo los recursos materiales e ideológicos necesarios para la creación y el mantenimiento de una “alta cultura”. Si bien la orden mevlevi no era la única tarikat que estaba innovando o construyendo una tradición

musical, su influencia en el desarrollo de la “música clásica otomana” y de un sistema de notación para ésta es considerablemente la más notable (Feldman, 1996, p. 96). El repertorio melevi que se conoce hasta ahora se compuso entre los siglos XVIII y XX, y su estilo puede ser considerado como el mismo de la tradición secular de la Música Clásica Turca de la corte otomana (Ernst, 1997, p. 192).

Aunque en la práctica los géneros se distinguían, de acuerdo a la finalidad social de éstos, en sacro (*âyîn*) y secular (*fasil*), la distinción se difuminaba en cuanto a sus ejecutantes, lo cual tuvo repercusiones tanto en la organización social de la ejecución, la reproducción y el significado de la música, como en materia política. A partir del siglo XVI, conforme crecía la importancia musical de órdenes como la melevi y la Halveti en el ámbito de la corte, también crecía su influencia política en ésta, llegando a su climax durante el reino del Sultán Selim III (1789-1808) (Feldman, 1996, p. 23), quien fuese también un derviche melevi y prominente compositor musical de esta orden.

La tradición musical del ambiente urbano otomano se puede dividir a grandes rasgos en dos géneros: el secular *fasil*, cultivado dentro del contexto de la corte, y el sacro *âyîn*, desarrollado como parte de la compleja liturgia melevi. A este conjunto de repertorios, compuesto bajo los parámetros del makam turco, es a lo que ahora se conoce como Música Clásica Turca (*Türk Klasik Müziği*). Aunque el estilo de ambos géneros es esencialmente el mismo, y los músicos y compositores muchas veces también llegaron a ser los mismos, la división marcada por el uso social de éstos era muy clara en su concepción.

Sin embargo, su desarrollo paralelo supone una retroalimentación mutua entre ambos grandes géneros. Hay además otros géneros (o subgéneros) que atraviesan la dicotomía en un *continuum* de estilos de composición, aunque al final de cuentas el género dentro del cual

se inserten terminaba por definirlos. El *semâ'î*, que puede ser traducido como “relativo a la audición”, es un estilo de composición instrumental en 6/8 utilizado en los rituales Bektaşî y al final del Âyîn Mevlevî, lo que sugiere un origen en común entre rituales de sema tempranos en Turquía. Este estilo, desarrollado dentro de tradiciones sacras, permeó en el *fasıl* y el *mehter nevbet* (el género de las bandas militares otomanas) hacia finales del siglo XVI (Feldman, 1996, pp. 96–7).

El *peşrev*, que puede ser traducido como “apertura”, es también un género instrumental que no parece tener su origen en algún ritual sufi, pero que a finales del siglo XVIII ya se encontraba en del repertorio mevlevî y dentro de la ceremonia del giro, aunque muchas de estas composiciones son de origen secular (Feldman, 1996, p. 97). El *taksim*, que puede traducirse como “improvisación”, es otro género compartido por el *fasıl* y el *âyîn*. Dentro de la ceremonia mevlevî el *taksim* es interpretado por un solista (normalmente un *neyzen*) entre el *Naat* y el *peşrev*, así como al final del *âyîn*, mientras los derviches siguen girando y la música compuesta ya terminó. El virtuosismo y la influencia de los *neyzen* mevlevîes en la interpretación del *taksim* contribuyó al desarrollo de la concepción de éste como un género dentro de la música otomana en general, incluyendo la secular (Feldman, 1996, p. 98).

En la sociedad otomana anterior al siglo XX, la reproducción de las tradiciones musicales llevaba un proceso social distinto al que se vivía en Europa occidental, donde había salas de concierto y conservatorios de música secular. En los centros urbanos del imperio, como en Constantinopla, la música secular era practicada y reproducida por miembros de la élite otomana y músicos profesionales asociados a ella, musulmanes o no (Hammarlund, 2005a, p. 4). A partir del siglo XVII la tradición de la música de la corte otomana, la base de

lo que ahora se conoce como la Música Clásica Turca, se desarrolló en una dinámica de cooperación cercana entre los intérpretes de música secular y músicos asociados a expresiones religiosas, como diversas órdenes sufíes (Özdalga, 2005, p. iv).

En una sociedad como la otomana, donde la cultura islámica estaba ampliamente difundida, las órdenes sufíes jugaban un papel predominante en la producción de expresiones artísticas y musicales que llegaban más allá del aspecto ritual y de las mezquitas. La gestación de la música de las órdenes no estaba limitada al contexto religioso y ésta era practicada tanto por la clase privilegiada como por la clase baja en múltiples lugares y situaciones (Hammarlund, 2005a, p. 1).

La orden mevlevi se posicionó como una élite intelectual y artística, ligada estrechamente a la corte otomana. La música que desarrollaron en el aspecto religioso, como el âyîn del sema, compartía muchos de los elementos de las composiciones de música “secular” de la corte, el fasıl (Hammarlund, 2005a, p. 1), tales como estructura e instrumentos, pues en muchas ocasiones los músicos llegaron a ser los mismos. Aun así, la distinción del género de la música se hacía en términos de secular, el fasıl interpretado en el contexto de la corte otomana, y sacro, âyîn del sema de las órdenes sufíes, aunque ambas formas pudiesen ser categorizadas como “música” (*mûsîkî*) (Özdalga, 2005, p. v), incluso pertenecientes a la misma tradición estética.

A este proceso simbiótico contribuyó en gran medida que los compositores e intérpretes no se limitaban a uno de los géneros, al pertenecer en realidad a la misma tradición estética, y se reconocían entre sí. El neyzen y compositor Qutb-u Nayî Osman Dede (1652 - 1730) fue nombrado sheij de la tekke mevlevi en Galata en 1672. Es considerado por algunos como el último gran representante de la tradición de la música “cultura” turca antes de ser

influenciada por las tradiciones europeas y compuso cuatro âyînler y un poema musicalizado sobre el viaje nocturno y la ascensión del profeta Muhammad (Friedlander, 1992, pp. 137–8). El célebre compositor de origen rumano de música secular de la corte otomana Dimitrie Cantemir (1673 – 1723), quien también fue príncipe de Moldavia, lo menciona en su “Historia” bajo el nombre de Derviş Osman, considerándolo uno de los mejores instrumentistas de la tradición (Feldman, 1996, p. 95).

El nieto de Osman Dede, Abdûlbâkî Nâsir Dede, se basó en el sistema de escritura desarrollado por su abuelo para producir uno nuevo, con el cual transcribió un âyîn compuesto por el Sultan Selim III en el makam *Sûzidilârâ* y que pasó a formar parte del repertorio mevlevi (Feldman, 1996, p. 95). El reino de Selim III (1789 – 1808), él mismo un poeta y músico mevlevi, supuso el periodo de mayor influencia de la orden dentro de la corte, tanto en cuestiones políticas como musicales. Su posición lo llevó a patrocinar a varias figuras mevlevíes de la escena cultural, como el poeta Şeyh Galib y el neyzen de la tekke mevlevi en Yenikapı, Ismail Dede Efendi, el compositor más reconocido dentro de esta tradición en el siglo XIX. Tanto este último como el neyzen y sheij Ali Nutkî Dede, tuvieron la posición de “acompañantes” (*musâhib*) del Sultán (Feldman, 1996, p. 96). Solía pasar mucho de su tiempo en la tekke mevlevi de Galata, aprendió a tocar el ney y compuso piezas tanto sacras como seculares, como âyînlar, fasıllar vocales, peşrevler instrumentales y semâ’î-s (Feldman, 1996, p. 96; Friedlander, 1992, pp. 137–8).

El periodo de Selim III supuso un cambio en la dirección política y cultural del imperio. Se rodeó de un grupo político con ideas similares e impulsó una serie de reformas conocidas como *Nizam-I Cedid* (el Nuevo Orden) inspiradas en el absolutismo europeo, buscando reinstaurar la organización centralista del imperio (Zürcher, 2001, p. 21). Las

reformas no fueron sólo políticas, pues también buscó acercarse a Europa en cuestiones de cultura musical. Bajo el patronazgo de Selim III se llevaron a cabo estudios formales sobre el makam (la base de la música turca) y la teoría de la tradición musical otomana, y este periodo vio también los primeros indicios de la penetración musical europea en el imperio otomano (Sarı, 2013, p. 130).

Bajo este esquema de la *école* de Selim III es que se desarrolló la carrera musical de Ismail Dede Efendi, miembro de la tekke mevlevi en Yenikapı, quien compuso numerosas obras para su orden y para otras, así como cientos de piezas seculares (Friedlander, 1992, p. 136). Esta fue una época difícil en el escenario internacional, pues la revolución francesa había cambiado el paradigma y la rivalidad de éstos con los británicos en la cuestión de la ruta a la India presentarían nuevos retos al Imperio Otomano (Friedlander, 1992, p. 138). Selim III no sabía como manejar la situación política y terminaría siendo ejecutado. Esto supondría el final de la cúspide de la relación entre la orden mevlevi y la corte otomana.

Después de la muerte de Selim III, Ismail Dede Efendi seguiría siendo patrocinado por la corte durante los reinos de Mahmut II y Abdülmecit, aunque en un escenario mucho menos favorable pues para este entonces la corte ya habría perdido el interés en la tradición de la música otomana (Sarı, 2013, p. 130). A partir de este momento, la composición, la ejecución y la transmisión de la mayoría del repertorio quedaría en manos de la orden mevlevi (Feldman, 1996, p. 96).

Un momento importante en la historia política del Imperio Otomano es la eliminación del viejo cuerpo de los jenízaros en favor de una nueva estructura de defensa que obedeciera a las necesidades militares de la época moderna. En 1826 el Sultán Mahmut II decidió desarticular a los jenízaros para instaurar el proyecto militar de Selim III, creando un nuevo

cuerpo militar llamado *Muallem Asakir-i Mansure-i Muhammadiye* (“Los preparados soldados victoriosos de Muhammad”). Los jenízaros rebeldes fueron masacrados, sus cuarteles incendiados, la orden Bektaşî (a la cual estaban profundamente ligados) prohibida y sus propiedades pasaron a manos de la orden Nakşibendi, más inclinada a la colaboración con el régimen (Zürcher, 2001, pp. 39–40). Con la abolición de los jenízaros también desapareció el *mehterhane*, la institución encargada de la tradición musical del *mehter nevbet*, la banda militar otomana, la cual fue reemplazada por la Muzıka-ı Hümayun, una institución musical militar de la tradición de orquestas europeas (Sarı, 2013, p. 130). Al ya no tener apoyo de sus aliados los jenízaros, la jerarquía de los ulamalar fue reestructurada para que respondieran a un poder religioso central encabezado por el *şeyhülislam*, el jefe de los *müftüler*, y pasando sus propiedades bajo un directorado de fundaciones religiosas (*evkaf*) (Zürcher, 2001, p. 40).

En 1839 se inauguraría el Teatro Francés en Estambul, donde serían representadas obras musicales y operetas europeas. Pronto vendrían también las óperas italianas al Teatro Naum (Sarı, 2013, p. 131). El interés del gobierno por la música de la corte otomana iría en detrimento. Posteriormente, Ismail Dede Efendi seguiría bajo el patronazgo de la corte, sin embargo los encargos musicales irían dirigidos a piezas más sencillas y ligeras, por lo que pidió permiso para ausentarse e ir a peregrinar a la Mecca, donde finalmente moriría, diciendo “este juego comienza a flaquear” (Sarı, 2013, p. 131) refiriéndose a la relación de la corte otomana con la música.

A mediados del siglo XIX, en el barrio de Galata, donde se encontraba una de las *tekkeler* mevlevíes principales, se había establecido una colonia de comerciantes extranjeros y la ceremonia del sema ya era una atracción turística representada dos veces por semana



(Ernst, 1997, pp. 192–3). Durante el reino de Abdülhamid (1876-1908) la música culta otomana ya estaba prácticamente ausente de la corte, y quienes la practicaban eran sobre todo derviches mevlevíes y la clase alta aficionada (Feldman, 1996, p. 16). Ya que la orden mevlevi se volvió uno de los pocos medios para estudiar esta tradición musical, muchos de los músicos interesados, aunque fuesen seculares, aprendían también el repertorio mevlevi, aunque las formas e ideas del âyîn siguieron esencialmente separadas de las del fasıl, que para ese entonces ya estaba extinto (Feldman, 1996, p. 98). Por un lado sobrevivió la tradición sacra de la música de la corte otomana, el âyîn en la que sigue habiendo nuevas composiciones, pero la composición fasıl cíclica cultivada por tanto tiempo en el ambiente de la corte otomana se reemplazó por la tendencia de las *şarkılar*, la “canción” secular, ligera y corta (Feldman, 1996, p. 17).

Si bien las diferentes órdenes sufíes habían mantenido una amplia autonomía al menos hasta principios del siglo XIX, la desaparición de los jenízaros y la represión hacia la orden Bektaşî marcó un punto de quiebre en la relación entre éstas y el Estado. Diez años más tarde, Mahmud II publicó una ley en la que exigía a los miembros de las órdenes utilizar vestimentas particulares de su orden, llevar papeles de identidad con la firma del sheij, entre otras cosas. Puede ser que su objetivo fuese identificar más certeramente a los derviches con cierta orden, para de alguna manera tenerlas bajo un control más estricto. En 1866, bajo el gobierno del Sultán Abdülaziz, se estableció la Asamblea de Sheijs (*Meclis-i Meşayih*). Siendo él mismo un derviche mevlevi, nombró como secretario de la asamblea a un sheij mevlevi. Esta política llevaría a las órdenes bajo un control más directo del Estado, con la mediación de los ulemalar. Silverstein (2009, p. 173) argumenta que estos cambios administrativos se pueden entender como formas de poder moderno que Foucault llama

“gobernanza”, es decir, ejercer poder no sólo sobre el territorio sino sobre la población y las relaciones de ésta con la riqueza, los recursos y el territorio.

La burocratización de las órdenes y la medición de su productividad y características estaban ligados al ejercicio de control del Imperio Otomano. Las actividades de las órdenes estarían sujetas a una revisión cada vez más exhaustiva, como objeto y sujeto de una nueva política imperial (Silverstein, 2009, p. 184). Aun así, la relación entre las órdenes y el aparato burocrático todavía dependía en gran parte de la actitud y los intereses de los ulemalar y el Şeyhülislam. Fue con la llegada del Sultán Abdülhamid que se dieron los cambios drásticos y se acabaron varios de los patronazgos a las órdenes sufíes, en parte por su posición personal y en parte por el rechazo de algunos funcionarios a estas por considerarlas improductivas.

La música de las órdenes sufíes pudo sobrevivir en el medio de las tekkeler cuando la corte otomana perdió el interés por su tradición musical, pero a finales del siglo XIX también este espacio comenzó a peligrar. Las tekkeler, al estar constituidas bajo la figura del *vakıf*<sup>8</sup> y recibir dinero del Estado para su mantenimiento, comenzaron a ser vistas como un obstáculo y carga económica para algunos miembros del gobierno. Después del movimiento constitucionalista y los Jóvenes Turcos, el cierre de las tekkeler parecía ser el siguiente paso lógico. Así lo expresó Yunus Nadi, miembro de la Cámara de Representantes, en 1913: “Todas esas tekkeler y zaviyeler, (...) [deberían] ser abolidas y sus presupuestos y subsidios cortados y transferidos a la educación.” (Silverstein, 2009, pp. 181–2). Pero la oposición a las órdenes no era sólo por motivos económicos. Bajo la figura del *vakıf*, las tekkeler disponían de cierto capital, tierra e inmuebles que utilizaban en sus distintas actividades, las

---

<sup>8</sup> Palabra de origen árabe que se refiere una figura legal y religiosa islámica traducida burdamente como “fundación” o “concesión”.

cuales podían incluir servicios de salud, educacionales y de caridad, lo cual ejercía cierta influencia sobre la comunidad en la que se encontraran (Raudvere, 2002, pp. 91–2). Es decir, estas eran tanto un obstáculo económico como político, que tenía que ser removido en el proceso de burocratización y construcción de un Estado fuerte con una ideología hegemónica y una única dirección de la lealtad.

Después de que la corte otomana perdiera el interés en el arte musical “culto”, el cierre de las tekkeler en 1925 supone el siguiente gran reto para la reproducción de esta tradición musical. El mismo Atatürk no estaba en contra de la Música Clásica Turca y disfrutaba de su lado secular, llegando a escuchar al cantante Munir Nurettin Selcuk y al cantante de sinagogas Izak Algazi, quienes interpretaron para él en el palacio de Yıldız (Feldman, 1996, p. 16). Sin embargo, a su muerte seguirían políticas más duras en cuanto a la tradición de la música culta otomana, asociada por el “oriente decadente”. La música de la corte otomana, al desarrollarse en un ambiente altamente político, se vio afectada por los flujos de poder que marcaban la dirección del imperio. Es importante notar la dinámica que se formó entre las dos partes del régimen militar otomano, la estructura de los ulemalar y los órdenes sufíes para entender el ambiente político, religioso y cultural en el cual se desarrolló esta tradición.

#### **d. Entre la república kemalista y el pasado otomano**

*La música del este es de un carácter muy diferente al de la europea; es severa, simple y sin ninguna complejidad de modulación: los Orientales no usan notas cuando cantan, sino que cantan de oído; y los derviches, cuando cantan, no parecen tener el más mínimo conocimiento sobre notas musicales.*

- La Compañía Británica de las Indias Orientales<sup>9</sup>

Turquía, al estar situado entre dos grandes conceptos geográficos, Asia y Europa, desarrolló su narrativa nacional entre la metadicotomía que opone a oriente y a occidente, incluyendo otras subdivisiones asociadas con esta oposición, como moderno-tradicional, secular-sacro, etc. Esta forma particular de entender la ubicación geográfica y la cultura fue adoptada por la República de Turquía, fundada en 1923 justo después del desmembramiento del Imperio Otomano, como parte del proyecto de nación que tuvo al fundador de la república y primer presidente Mustafa Kemal Atatürk como rostro. A partir de esta dicotomía, el Estado turco comenzó a discernir entre sus expresiones culturales, religiosas, políticas y sociales para preservar, promover (e incluso inventar) aquellas que estaban relacionadas con el occidente y la modernidad. Este último fue el destino de las órdenes sufíes, prohibidas por la nueva y secular República de Turquía. Una asociación religiosa de este tipo, fuerte e influyente, no tenía cabida dentro de la imagen que buscaba construir y proyectar el kemalismo.

Para el Estado-nación es importante que la lealtad política de los ciudadanos se identifique con la figura del Estado moderno y con el proyecto de nación que éste impulse, incluyendo las categorías identitarias oficiales. Las órdenes religiosas, como un polo de desarrollo cultural con capacidad de movilización política paralela e incluso independiente

---

<sup>9</sup> Publicación de The British East India Company (2015) en una edición Kindle. El artículo no tiene páginas y funciona con locaciones. Locación 14.

al poder político oficial, cristalizado en la figura del Estado, tuvieron que ser eliminadas. Como parte de este proceso de selección de las antiguas estructuras sociales y expresiones culturales en el marco de la modernidad y el secularismo impulsado por el kemalismo, la música relacionada con las órdenes sufíes fue asociada al oriente y, por consiguiente, indigna a la nueva nación turca.

Las reformas del proyecto kemalista fueron amplias, desde el ámbito jurídico hasta el código de vestimenta. El lenguaje se reformó y se desarrolló un sistema de escritura latino, abandonando el sistema otomano basado en el alifato árabe que seguiría asociando a Turquía con el islam (Anderson, 1991, pp. 45–6). En general, se secularizó el cuerpo legal y la constitución de la república misma, imponiendo medidas sociales para que la población, y el exterior, asociaran a la nueva república dentro del espacio-tiempo europeo, moderno y occidental. La transformación “fue iconoclasta en gran parte, ya que lo que se buscaba era la destrucción de viejos símbolos y su reemplazo con otros que cargaran nuevos significados” (Tekelioglu, 2005, p. 100). Se buscó que la nación, como comunidad imaginada (Anderson, 1991) en formación, no sólo se identificara a sí misma como turca, sino que se asociara también con Europa y occidente en general.

La ley 677 de la nueva república, promulgada el 13 de diciembre de 1925, cerró y expropió las tekkeler de las órdenes sufíes, sus espacios de reunión, y prohibió las organizaciones religiosas de este tipo así como el uso de títulos islámicos y vestimenta relacionados a éstas. Con esto se limitaron también los espacios de reproducción de sus tradiciones musicales, donde se enseñaba la música y se mantenía la transmisión. La prohibición obligó a las órdenes a buscar medios alternativos para sobrevivir. Ni las órdenes sufíes ni la música producida en ellas formaban un cuerpo homogéneo o rígido. Cada

comunidad o individuo construyó y reafirmó su identidad de formas particulares mediante distintos procesos que superaron el aparato de control cultural turco. En este sentido, las órdenes sufíes, como comunidad religiosa, no están entidades necesariamente aferradas a la tradición o a las categorías que se le asignen (Dube, 2011, p. 146). La secularización y occidentalización de la cultura en Turquía, impulsada por la política de Estado “desde arriba”, introdujo procesos particulares de expresión cultural y construcción de identidades. Sin embargo, el cierre de las tekkeler no significó el fin de las órdenes. Las tarikat más grandes, extendidas en el campo y la ciudad, tuvieron mayores posibilidades de supervivencia y resistencia al tener más espacio geográfico y mejores conexiones entre sus miembros y la burocracia (Raudvere, 2002, p. 149).

La prevención de la difusión de la música sufí se insertó en un conflicto complejo dentro de la dicotomía de la música oriental y la occidental expresada por la nueva dirección musical del Estado turco. El Estado llevó a cabo un gran esfuerzo para crear lo que sería la “música nacional turca”, con tendencia a “lo occidental”, aunque buscando rescatar elementos distintivos de música tradicional del país. La nueva música nacional tendría que ser, en palabras de uno de sus ideólogos, Ziya Gökalp, una síntesis de “nuestra música folklórica y la occidental” (Woodard, 2011, p. 29)<sup>10</sup>. Gökalp dividía en tres grandes ramas a la música que él consideraba importante en la vida musical en Turquía: la música oriental, la música occidental y la música folclórica. “¿Cuál de ellas es nuestra? La música oriental es mórbida y no es nacional. La música folclórica representa nuestra cultura. La música occidental es la música de la nueva civilización” (Woodard, 2011, p. 37)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Gökalp citado por Woodard. Al ser un archivo digital, la numeración no corresponde a la página, sino a la locación. Loc. 29

<sup>11</sup> *Ibid.*, loc. 37

Con la música oriental, Gökalp hacía referencia a aquella que se relacionaba con la música árabe y persa, y que se había desarrollado en el contexto de las órdenes sufíes y la música de la alta cultura de la corte otomana. Gökalp propuso una síntesis entre la música “cultura” occidental, europea, y la música folclórica propia de las áreas rurales. Sin embargo, no existía una sola “música folclórica turca” en las áreas rurales, sino que había –y ciertamente aún hay– múltiples tradiciones, estilos y repertorios, que no representaban un cuerpo homogéneo ni eran realmente populares entre los músicos o la población del momento en los centros urbanos (Tekelioglu, 2005, p. 113). En realidad, la música turca y la música occidental no constituyen en sí categorías musicales (Karakayalı, 2005, p. 117), ni una sola tradición asociada a cualquier nación.

Según Gökalp, tanto la música oriental como la occidental eran descendientes de la antigua música griega, a la que llamaba “depresivamente monótona”. La diferencia entre ambas, entonces, sería que en la Edad Media la música sería corregida en Europa, dando origen a la música “civilizada” occidental, mientras que en el oriente la tradición preservaría los errores de la música griega, siendo de carácter “bizantina” y “enferma”. Por lo tanto, la nueva música nacional turca tenía que surgir de la música folclórica “sana”, pero expresada en los términos de la música occidental y su escala armónica (Tekelioglu, 2005, p. 101). “...creemos que sólo con estas medidas [reformas], nuestra música puede quitarse su *şalvar* [pantalones holgados de la gente del campo en la era otomana] y *fes* [un sombrero de la era otomana], y ponerse sus pantalones y sombrero [occidentales]” (Tekelioglu, 2005, p. 107).

Para llevar la música nacional turca a “términos civilizados”, esta se tenía que expresar de manera europea. Esto hace eco de la afirmación epistemológica que hace Mitchell acerca del modelo moderno europeo: “...Sólo ‘Europa’, según parece ser el

argumento, es *teóricamente* (es decir, a nivel de las categorías fundamentales que dan forma al pensamiento histórico) conocible; todas las demás historias son cuestión de investigación empírica que encarna un esqueleto teórico que substancialmente es ‘Europa’” (citado en Chakrabarty, 1999, p. 626). La ciencia de la música europea era capaz de producir una “*theoria*” aplicable a la música del mundo, al contrario de la música oriental de carácter “mítico-religiosa” (Chakrabarty, 1999, p. 626). La República de Turquía adoptó una posición eurocéntrica hacia su propia música, al momento que buscó expresar selectivamente sus tradiciones musicales en términos europeos. Esta discrepancia entre grandes sistemas y construcciones se insertó a sí misma en la lógica de la modernidad como su aspecto fundacional. “Entonces la modernidad se convierte en el inapropiado pero inevitable nombre para todas esas historias discrepantes” (Mitchell, 2000, p. 24).

De esta forma, la nueva música tendría su origen en el estilo folclórico turco, aún por ser definido, mantendría su espíritu y los cambios serían sólo “cosméticos”, constituyendo así la parte “tradicional” del mito de origen de la nación (Anderson, 1991), que ayuda a darle cohesión y trascendencia histórica dentro de la narrativa de la modernidad. A nivel colectivo, la identidad musical y su desarrollo tienen implicaciones distintas que a nivel individual. Por una parte, dentro de un grupo, la música sirve para estrechar y fortalecer lazos, generando simpatía entre sus miembros y un sentido de comunidad. Esta es la perspectiva interna, con la cual un grupo genera cohesión. Por otra parte existe también la búsqueda colectiva e individual de ser identificados por los otros como miembros de cierto grupo (Folkestad, 2002, p. 156).

Durante la época de la gestación de los nacionalismos europeos, algunas corrientes musicales que se podrían inscribir dentro de la tradición de música “cultura” también se vieron



involucrados en este proceso. Compositores como Sibelius, en Finlandia, Smetana en Bohemia y Kodaly en Hungría buscaron incorporar la música de lo que consideraron sus pueblos, su tradición cultural folclórica, dentro de la música “cultura” que desarrollaron, siendo calificados como “romanticistas nacionalistas” (Folkestad, 2002, p. 154). Décadas más tarde, el mismo impulso llevaría a Bartók en Hungría, a Stravinsky en Rusia, a Moncayo (aunque, en otro nivel, también se podría incluir a Revueltas) en México o a Saygun en Turquía a incorporar elementos de la música folclórica de sus respectivos países dentro de su lenguaje musical y crear así un estilo nacional propio.

En 1936, Bartók fue invitado a Turquía por un profesor de la Universidad de Ankara para que diera algunas conferencias en las *Halkevleri* (Casas del Pueblo, una especie de institución de centros comunitarios de cultura, salud y educación, con el propósito de cohesión ideológica y asistencialismo), tocar como solista con la Orquesta de Ankara y realizar un estudio sobre la música folclórica rural turca en lo profundo de Anatolia. Parte del propósito de Bartók era confirmar la relación entre la música de los pueblos rurales turcos y la música folclórica Húngara, concluyendo que ambas tradiciones tenían un origen común con una antigüedad de al menos quince siglos, y situado geográficamente en el centro de Asia (Bartók, 1976, p. 212). Ahmet Adnan Saygun, el compositor nacionalista protegido por el régimen kemalista, lo siguió de cerca y colaboró en su investigación.

Hasta la fecha, las investigaciones de Bartók siguen siendo una de las principales fuentes para el estudio del repertorio folclórico turco. Entre él y Saygun se hicieron los más grandes estudios al respecto, pero hubo y aún hay grandes esfuerzos para investigar la música folclórica de los pueblos de Anatolia. Aunque en realidad, los estilos de interpretación musical varían regionalmente, a esta gran amalgama de estilos se le denominó *türkü*. El

nombre hace referencia a una balada cantada en turco sin conexiones religiosas. El hecho de especificar el lenguaje es también parte del proceso nacionalista del Estado, y las canciones en zaza, armenio, lazuri o kurdo, otras lenguas habladas en Anatolia, fueron omitidas o traducidas al turco, lo cual generó debates acerca de la autenticidad y origen de estas mismas (Bates, 2011, pp. 2–3). El proceso de nacionalización de estos numerosos estilos regionales también fue impulsado con la creación de la agencia de Televisión y Radio Turca y sus ensambles de música folclórica, lo cual a su vez contribuyó a crear una conciencia nacional sobre las diferencias regionales en la música, a mezclarlas en un solo escenario y a llamarlas a todas *türkü*, aunque este sea un término sin sentido en los lugares donde esta música se originó (Bates, 2011, p. 5 y 16).

En 1935, como parte de una estrategia general que incluía conciertos y bailes públicos con música occidental, fue fundado el Conservatorio Estatal de Ankara, donde la instrucción musical sería sólo en música artística occidental polifónica, en contraste con la heterofonía propia de la música turca y oriental, con docentes extranjeros (Tekelioglu, 2005, pp. 103–5). Para su establecimiento se invitó al compositor alemán Paul Hindemith, quien escribió unas “Sugerencias para el desarrollo de la vida musical turca”. En ellas describió, dentro de la perspectiva de la música europea, lo que se esperaba de la música nacional turca como reflejo de una identidad musical basada en “el pueblo” (Woodard, 2011, locs. 133–40). Un año antes, en 1934, Hindemith reseñó el estreno de la primera ópera nacional de Turquía, *Özsoy*, escrita por Saygun. Le pareció que esta carecía de un carácter nacional distintivo, propio de las composiciones europeas. En cierto sentido, si Hindemith representa la opinión de la “música culta europea”, la *opera prima* de la música nacional turca no cumplió con las expectativas europeas del nacionalismo turco (Woodard, 2011, loc. 146). Mediante sus comentarios y su

posición en la vida de la nueva música nacional turca, Hindemith estableció el papel a seguir, mediante la diferenciación de este país con el resto de Europa, promoviendo la distinción esperada.

Como puede observarse, las categorías “oriente” y “occidente” no son permanentes y éstas se tienen que reafirmar mutuamente. La música de la nación turca tenía que buscar una expresión propia apuntando hacia Europa, pero sin la posibilidad de existir por completo dentro de la idea de Europa. Su música se insertaría dentro de la tradición de la música clásica europea estableciendo a la vez una diferencia “nacional”, un distintivo, propiamente turco e inspirado en la Anatolia rural. Su traslapamiento geográfico obliga a establecer la diferencia en otros aspectos y en otros términos. “La diferencia entre el Occidente y el no-Occidente debe producirse constantemente mediante un proceso de negación, ‘donde el rastro de lo negado no es reprimido, sino repetido como algo diferente –una mutación, un híbrido’” (Mitchell, 2000, p. 24). La música de Saygun, sin embargo, se mostró “demasiado” europea.

En 1934 se prohibió en la radio la reproducción de música “oriental”, relacionada con el Imperio Otomano, durante veinte meses (Tekelioglu, 2005, p. 112). Se buscó reeducar el gusto musical de la población, por lo que el Estado ejerció un fuerte control de los medios de comunicación, uno de los instrumentos más importantes para regular la identidad nacional (Asad, 2003, p. 5). Los espacios para la música otomana se reducían en favor de una fuerte occidentalización de la dirección musical. Sólo la música “folclórica” turca sería promovida, aunque ésta fuera un constructo más bien ficticio. La distinción entre la música turca y la árabe surgió a partir de los nacionalismos de ambas partes. En realidad, antes de 1930, las tradiciones musicales de los centros urbanos como Estambul, Alepo y el Cairo, normalmente caían bajo la categoría de música oriental, (*al-mûsîqâ al-sharqiyya*) (Shannon, 2013, p.

1166)<sup>12</sup>. Aun así, las tradiciones del makam turco y el maqam árabe podrían considerarse lenguajes distintos, por su manera de desarrollar los “modos”, aunque pertenezcan de alguna manera a la misma familia (por hacer un símil con la clasificación lingüística).

Aunque el sistema árabe y turco, basado en los makamlar, se diferencia del sistema armónico de la tradición occidental, polifónico, en realidad las fronteras son bastante permeables para la música. La influencia interregional entre las diferentes tradiciones musicales es natural, lo que se refleja en la creación, innovación y distribución de géneros musicales y nuevos instrumentos. La imitación y la traducción son factores importantes en la transformación y transfiguración de las expresiones sociales y sus procesos creativos (Karakayalı, 2005, pp. 118–9). En este caso, la oposición gubernamental a la música proveniente de las tekkeler, obligó a los músicos de esta tradición a buscar nuevas formas de expresión que tuvieran un lugar en la sociedad, aunque dentro de las limitaciones impuestas. En los centros urbanos, estos músicos comenzaron a secularizar la música, creando un nuevo género que se popularizó en el gusto general de la gente. Esta música era esencialmente la misma música religiosa “oriental”, aunque con letras distintas y en formatos más cortos, dificultando la misión del Estado para crear una síntesis entre la música oriental y la occidental, que se cultivara en el gusto de la población (Tekelioglu, 2005, p. 102).

En su corta vida, la revista musical *Nota* buscó formar parte de este movimiento posicionándose como un espacio para la recuperación de la música oriental, la Música Clásica Turca. La revista quiso establecer un espacio para las discusiones y al transmisión de un nuevo repertorio de música popular turca, basada en el lenguaje de la Música Clásica

---

<sup>12</sup> Shannon, *op. cit.*, loc. 1166

Turca pero incorporándola a la tradición polifónica europea. Esto representaba una alternativa a la música que buscaba el Estado, basada en la música folclórica de Anatolia, hecho que la población tomó de buena manera. Las letras de las canciones que se publicaban estaban dirigidas al habitante de los centros urbanos y eran seculares, aunque mantenían la estructura y armonía propia de la música religiosa oriental. La revista también publicaba biografías de los músicos y compositores populares, que en su mayoría provenían de la tradición musical, directa o indirectamente, de alguna de las tekkeler ahora prohibidas (Tekelioglu, 2005, pp. 108–9). La Música Clásica Turca encontró nuevos medios para su reproducción y divulgación, aunque tuviese que transformarse.

La división entre la Música Clásica Turca y la Música de Arte Turca (*Türk Sanat Müziği*) se estructura tanto en términos históricos e ideológicos como musicales. Por el primer concepto se entiende al repertorio y estilo desarrollado en la época “clásica” de esta tradición, en tiempos otomanos y en lengua otomana (*Osmanlıca*). Por el segundo se entiende a las canciones y al estilo de composición posterior a la fundación de la República de Turquía, en idioma turco, y con temas normalmente seculares (Bates, 2011, p. 29). La Música de Arte Turca es de un repertorio que asemeja más a las canciones, piezas cortas con una letra popular que en ocasiones toman direcciones polifónicas. La Música de Arte Turca suena “oriental”, pero también “moderna”, y en sus referencias musicales a la localidad y la “tradición” encuentran su espacio de contienda dentro de la “modernidad”. Este nuevo paradigma fue el fruto de la mezcla y evolución de estilos anteriores, que por motivos políticos y estéticos cambiaron hasta crear un nuevo género incorporando cada vez más elementos de tradiciones de diferentes geografías, escapando así del fuerte binomio oriente-occidente impulsado por la República de Turquía.

## 2. El ritual y la música sufí la República de Turquía

### a. El sema en los primeros años de la república

La relación entre el Estado turco y las órdenes sufíes, que han sobrevivido de una manera u otra bajo la ilegalización, ha sido complicada y no se reduce a una de prohibición y antagonismo total. En esta relación se involucran diferentes actores, intereses económicos e ideologías de la política interna de la República de Turquía, así como el desarrollo del interés cultural, espiritual y económico sobre las órdenes sufíes y sus rituales, tanto dentro como fuera del país. Si bien la prohibición de las órdenes está conectada directamente con el establecimiento de una nueva república secular, las políticas del kemalismo no representan una ruptura total con las reformas económicas, políticas y sociales del Nizam-i cedid<sup>13</sup>, las *Tanzimat* y los Jóvenes Turcos, de tiempos otomanos.

Como se expuso anteriormente, el interés de la corte otomana por lo que ahora se conoce como la Música Clásica Turca se fue perdiendo en favor de una occidentalización (o europeización) de la cultura estética urbana (Cleveland & Martin, 2009, p. 180) y no es un proceso repentino. Una vez que fue declarada la república, este proceso de preferencia estética, que a fin de cuentas tiene profundas implicaciones ideológicas, se acompañó de un interés político específico. Uno de los seis estandartes de Atatürk fue el secularismo<sup>14</sup>, por lo que se tuvieron que implementar medidas que redujeran la influencia de la religión en general, y de las organizaciones islámicas en particular, en la vida política de la república. Esto no quiere decir que el nacionalismo kemalista, como sistema ideológico de un

---

<sup>13</sup> Así se le conoce a la dirección política en el Imperio Otomano que impulsó reformas centralizadoras en el siglo XIX. Se traduce literalmente como el “Nuevo régimen”.

<sup>14</sup> Las “seis flechas del kemalismo”, que definen la dirección política del kemalismo, fueron: Secularismo, republicanism, militarism, populism, revolucionarism and estatism.

organismo político, haya buscado eliminar o prohibir a la religión como sistema de creencias personal, sino que se buscó que la fidelidad de los grupos e individuos se concentrara en la nación y no en la religión, por lo que los símbolos y los mecanismos del día a día, aquellos encargados de reproducir el “nacionalismo banal” (Billig, 1995), tuvieron que ser sustituidos y controlados (Cleveland & Martin, 2009, pp. 181–2). Esto no quiere decir que las políticas hacia el islam y el sufismo hayan permanecido estáticas desde entonces. De hecho, esta relación se ha transformado dependiendo del programa político del momento o incluso por relaciones personales. Desde 1940, después de la muerte de Atatürk, de que las restricciones a la radio se hayan levantado, y con la llegada al poder de una nueva fuerza política en 1950, la Música Clásica Turca comenzó a ser valorada por el Estado como parte de la herencia del Imperio Otomano y, por lo tanto, con valor para su construcción nacional (Erguner, 2015, p. 38).

En 1945, durante la década después de la muerte de Atatürk, la República de Turquía tuvo un proceso de liberalización política. Se permitió la formación de nuevos partidos políticos como oposición al Partido Republicano del Pueblo (*Cumhuriyet Halk Partisi*), que hasta ahora había dominado la escena política del país. En 1950, el recién formado Partido Demócrata (Demokrat Parti) obtuvo la mayoría absoluta (el 53.3% de los votos), en parte por su posición mucho más flexible ante las prácticas islámicas tradicionales de Turquía y en parte como voto de castigo al partido de Atatürk. Quizás uno de los cambios más evidentes, es que el *ezan*<sup>15</sup>, el llamado a la oración, reproducido o recitado en las mezquitas, volvió a ser en árabe, como es tradicionalmente, después de años de ser en turco (lo cual es un caso muy extraño en esta práctica). Durante la década que el Partido Demócrata estuvo en el poder,

---

<sup>15</sup> Del árabe *adān*, cuya raíz quiere decir escuchar.

con Adnan Menderes como Primer Ministro, inició un nuevo proceso, o una serie de procesos, entre el Estado y el papel de las prácticas islámicas de la población, incluyendo a las órdenes sufíes ilegalizadas. El partido y Menderes aprovecharon esta plataforma política en la medida que les fue conveniente, sin intentar buscar realmente cambiar la naturaleza secular de la república (Cleveland & Martin, 2009, p. 279).

En la década que duró el Partido Demócrata en el poder se vieron los mayores indicios de tolerancia hacia las órdenes sufíes en el siglo pasado, incluyendo importantes cambios y eventos como la reapertura del mausoleo de Mevlana y la celebración de la ceremonia del sema en el mismo lugar. Se puede argumentar que estas acciones tenían como finalidad impulsar el turismo al país o quedar mejor con la base electoral, aunque las ceremonias en conmemoración a Mevlana se comenzaron a gestar en la década anterior y parecían ser de una índole muy distinta. Desde la década de 1940 los miembros de las Halkeviler<sup>16</sup> comenzaron a realizar eventos conmemorativos el 17 de diciembre, el día de la muerte (entendida como su “noche de bodas”) de Mevlana según el calendario gregoriano.

Un libro editado con recortes de periódico, revistas, programas y memorias personales que dejó tras su muerte el neyzen Selâm Bertuğ (Ağaoğlu, 2013), da testimonio de estas celebraciones. En un principio estas ceremonias eran muy sencillas y consistían en un sohbet<sup>17</sup>, conferencias y en veces algo de música interpretada con un ney. Con el paso de los años estas evolucionaron hasta tomar formas más complejas y detalladas, asemejándose cada vez más a lo que habían sido las ceremonias del sema antes del cierre oficial de las tekkeler.

---

<sup>16</sup> Estos centros comunitarios tenían como objetivo cultivar el kemalismo en lo profundo de la sociedad, sin embargo su control total debió de haber sido imposible por el Estado, lo que permitió ciertas iniciativas en los márgenes de la ideología. Este sería el tema de una investigación muy profunda, lo cual no tiene cabida en este trabajo.

<sup>17</sup> Este término tiene su origen en el árabe y es traducido normalmente como “sermón”.



El libro, cuyo título puede ser traducido del turco como “Las ceremonias del recuerdo del Honorable Mevlana en los documentos históricos del Neyzen Selam Bertuğ”, establece una continuidad entre estas iniciativas y las ceremonias más grandes que hasta nuestros días tienen lugar en Konya a mediados de diciembre.

Esto es interesante ya que las primeras ceremonias en memoria de Mevlana, en 1942, 1945 y 1946, pueden parecerse más a un evento académico, con conferencias haciendo énfasis en la “vida y obra” del homenajeado y a su calidad de “gran poeta y pensador turco”, que a un evento religioso. En 1948 el programa de la conmemoración ya incluía un taksim y un peşrev, después de las palabras de inauguración y antes del comienzo de las conferencias. En 1950 la programación fue mucho más elaborada. Incluía un naât, un taksim, un peşrev y un saz semaisi, así como conferencias sobre filosofía y música. A pesar de que esta ceremonia se realizó en un cine en Konya y que se dio forma de una celebración secular, con conferencias de corte académico, es difícil negar por completo su aspecto ritual ligado a la religión, especialmente una vez que se incluyen el naât y las piezas musicales que tienen serios lazos con la tradición islámica. En este caso, es difícil decir si este evento era uno religioso o secular y tal vez sea más adecuado concluir que esta separación binaria no tiene lugar en una ejecución como esta. Lo mismo se puede decir de las ceremonias siguientes hasta llegar a las representaciones escénicas actuales.

Fuera del contexto de Konya, la nueva dirección de la república también abrió espacios para la transmisión de la Música Clásica Turca y la Música de Arte Turca en ambientes que le fueran más fáciles de controlar, de acuerdo con el modelo de modernidad buscado y paralelo a los medios tradicionales, como las tekkeler u otros espacios religiosos. Así, se impulsaron orquestas de radio y transmisiones radiofónicas de estas tradiciones musicales,

haciendo énfasis en la Música de Arte Turca y el repertorio de şarkılar<sup>18</sup> (compuesto entre 1828 y 1950) (Bates, 2011, p. 34), el rostro más secular de la tradición. Este tipo de medidas fueron bien recibidas por una población urbana que no se había desprendido por completo de sus gustos anteriores y aún no generaban apego alguno por las nuevas corrientes musicales y culturales que el Estado había impulsado.

Kudsi Erguner es uno de los intérpretes de ney más famosos actualmente y es también una de las figuras asociadas con la popularización de este instrumento tanto en Turquía como en el extranjero. En su libro *Journeys of a Sufi Musician* (2015)<sup>19</sup> cuenta su propio testimonio como representante de una cultura religiosa y musical en un ambiente hostil. Cuando era niño, en la escuela se le prohibió formar cualquier agrupación relacionada con la música de las órdenes sufíes o de la corte otomana, por órdenes del Ministerio de Educación, que especificaba que “cualquier acto que busque promover la música clásica turca queda prohibido”. Después fue invitado a interpretar unas melodías junto a uno de sus compañeros de escuela, quien tocaría el piano, en la casa radiodifusora estatal, pero al final no se le permitió tocar su ney, por tratarse de un instrumento de una tradición inconveniente. En cambio, en su casa y en las reuniones a las que asistía regularmente con su padre, la música de la tradición sufí de Estambul era abundante y él se formó en este ambiente, el cual él denomina como una “microsociedad de cultura tradicional” dentro de una sociedad que negaba este aspecto de su pasado cultural en la práctica diaria (Erguner, 2015, p. 40). En su testimonio se puede apreciar cómo las comunidades sufíes sobrevivientes sorteaban la prohibición del Estado para reunirse y llevar a cabo sus actividades, así como la

---

<sup>18</sup> Canciones cortas con temática secular.

<sup>19</sup> Publicado originalmente como *La fontaine de la separation* y traducido por Annette Courtenay Mayers.

transformación de la relación entre el Estado, las comunidades sufíes y la ceremonia de los derviches giradores, con el “escenario global” como intermediario.

Un ejemplo icónico de un lugar de reunión clandestino es el de la tekke uzbeka. Muchas de las tekkeler fueron adaptadas a nuevas actividades, como museos o centros culturales. Algunas, por ejemplo, pasaron a ser mezquitas, bajo la dirección de un *imam*<sup>20</sup> que a su vez respondía ante el Ministerio de Asuntos Religiosos. Era frecuente que hubiese fricción entre estos imamlar, que obedecían a las nuevas directrices religiosas estatales, y los antiguos miembros de las órdenes sufíes que solían reunirse en esas tekkeler. Erguner (2015, pp. 23–4) cuenta el caso especial de la tekke uzbeka de Sultantepe, en Estambul, a través de su experiencia. Fue fundada por inmigrantes uzbekos y funcionó bajo la tradición Nakşibendi, en una colina de Üsküdar, la cual era una villa en las afueras de Estambul cuando la ciudad fue ocupada por los británicos. Como parte del movimiento armado anticolonial, un grupo de intelectuales tomó refugio en la tekke. Por este motivo, el edificio tiene cierto valor en la historia de la gestación de la República de Turquía. Después de la prohibición de 1925, el Estado tomó posesión del inmueble y pasó a ser administrado por el Ministerio de Monumentos Históricos.

Algunas de las tekkeler tenían un cuarto o estructura para el uso del sheij y su familia, el que el Ministerio rentaba con múltiples finalidades. Los miembros de las comunidades sobrevivientes aprovechaban esta oportunidad para sortear la prohibición y llevar a cabo actividades religiosas en sus antiguos edificios, bajo el amparo de la renta personal. En el caso de la tekke de Üsküdar, todo el edificio fue rentado por el sheij Necmeddin, lo que

---

<sup>20</sup> El imam es en realidad quien dirige la oración colectiva, pero también se usa como una figura de conocimiento de la ley islámica, en ocasiones con actividades designadas como estar a cargo de una mezquita.

permitió que cada domingo ésta se llenara de cientos de invitados, artistas, músicos, poetas y otros interesados, fuesen o no miembros de las diferentes órdenes que sobrevivían en Estambul. Aunque tenían que ser discretos en sus actividades y cuidarse de la intervención policiaca, esta relación habla, si no de cierta tolerancia, de las diferentes relaciones que había entre las comunidades y los diferentes niveles de gobierno, y cómo la administración del espacio físico y la imposibilidad del control absoluto del Estado sobre las actividades sociales y religiosas de un grupo organizado dejaba lugar a la supervivencia de estas comunidades, su liturgia y su reproducción cultural. Este control fue especialmente efectivo en los centros urbanos, donde el poder del Estado estaba más presente, y Üsküdar poco a poco se fue integrando a la mancha urbana de Estambul.

Después de haber sido restaurada con dinero de Ahmet Ertegun, quien fue uno de los primeros embajadores turcos ante los EE.UU., hijo del primo del sheij Necmeddin y, casualmente, uno de los fundadores de la enorme Atlantic Record Company, la tekke uzbeka de Sultantepe en Üsküdar fue sede del Instituto Americano de Estudios Turcos (Erguner, 2015, p. 31). Ahora el edificio es utilizado por la Fundación de Estambul para la Educación y la Investigación (*İstanbul Araştırma ve Eğitim Vakfi*) y utilizan el título “Tekke uzbeka – Centro de especialización” (*Özbekler tekkeleri - İhtisas Merkezi*, en turco) para referirse a él<sup>21</sup>. No hay fechas precisas acerca de los años en que la tekke estuvo abierta a las reuniones de los sufíes de Estambul, pero por el testimonio de Erguner se puede deducir que esta época fue entre las décadas de 1960 y 1970. Fuera de la tekke uzbeka de Sultantepe, era muy difícil que las comunidades sufíes encontraran un lugar dónde reunirse cómodamente.

---

<sup>21</sup> Página del centro: <https://www.isar.org.tr>

Durante un tiempo, los integrantes de la orden Arusia se reunían en casa de su sheij, Aziz Çinar, aunque también solían acudir a la tekke uzbeka. Esta comunidad adoptó un café junto a la mezquita de Üsküdar, propiedad de uno de sus derviches, como punto de reunión donde incluso se realizaban ceremonias de zikir (Erguner, 2015, p. 29). En Turquía es posible escuchar numerosas historias como éstas en las que las comunidades sorteaban o ignoraban la prohibición oficial en diferentes momentos de la historia política de la república, siendo en algunos casos más fácil para unos que para otros, situación que continúa hasta la fecha.

Esta microsociedad de cultura tradicional a la que Erguner hace referencia, es un grupo de gente que se frecuentaba, unidas entre sí por lazos construidos en las tekkeler. Los lugares de reunión de los sufíes fueron cerrados oficialmente, pero esto no impidió que sus miembros se reunieran en privado para celebrar ceremonias, a tocar música y seguir cultivando la tradición musical. Un grupo de esta naturaleza, conformado por antiguos miembros de tekkeler, podría considerarse como el agente “legítimo” de transmisión de la tradición musical. Sin embargo, considerarlo de tal manera sugiere pensar en qué es lo “legítimo” dentro de una tradición y cómo es que lo “legítimo” se adjudica tal autenticidad. En este caso, la legitimidad de estos grupos residiría en pertenecer, o en haber pertenecido, formalmente a alguna de las órdenes, lo cual sería una forma de legitimización antigua ya que desde hace siglos las órdenes mantienen registro de sucesiones legítimas, y por lo tanto aptas para conservar la tradición musical. Sin embargo, las nuevas circunstancias en las que se transmite y desarrolla esta música dejaron de estar totalmente ligadas al espacio de las tekkeler, lo cual despierta nuevas preguntas acerca de la legitimidad de los ejecutantes del repertorio.

Si bien el periodo del Partido Demócrata representó un cambio en la actitud del gobierno hacia las órdenes islámicas, este no duró mucho. Una parte del ejército estaba inconforme

con la nueva dirección política, lo que derivó en un golpe de Estado en 1960, el primero de una serie de ellos en la historia de la república. El supuesto propósito era asegurar la secularidad de la república y el regreso a los valores impuestos del kemalismo. Esto no quiere decir que las órdenes hayan tenido que volver a la total clandestinidad (aunque en un sentido estricto nunca dejaron de estarlo), sino que la relación entre la autoridad política y éstas se reestructuró, pero ahora tomando en cuenta que para este entonces la ceremonia del sema ya se efectuaba regularmente en Konya, con derviches que llevaban desde Estambul, como atracción turística y su papel como imagen folclórica nacional ya se estaba fortaleciendo. Por lo tanto estaba dentro del interés nacional preservar la ceremonia, controlando fuertemente la manera en que se llevaba a cabo, para que no fuese a ser confundida como un ritual religioso real. Para esto, la realización de la ceremonia se trasladó a espacios seculares, como el Centro Deportivo Atatürk, y se hizo el intento de reemplazar a los músicos derviches por otras personas no involucradas en las tekkeler, aunque este último experimento fracasó en su momento.

A pesar de las políticas gubernamentales hacia la religiosidad pública, pronto el interés internacional por la música sufi, no sólo la turca sino también la del norte de África y especialmente el *Qawwali*<sup>22</sup> pakistaní, obligaría a los dirigentes de Turquía a reflexionar acerca de las políticas hacia los derviches turcos y sus tradiciones. El sheij Muzaffer Efendi y el movimiento que representó son un gran ejemplo de cómo el exterior influyó en la política interna del país hacia las órdenes sufíes. Su librería se había vuelto un punto de reunión para los derviches de la orden Halveti-Cerrahi y se volvió líder de ésta cuando murió su antecesor.

---

<sup>22</sup> Un estilo de música más o menos homogéneo usado por las comunidades sufíes en Pakistán y en la India, cuyo alcance popular ya va más allá de su uso estrictamente religioso.

Él y sus discípulos forzaron la entrada a la antigua gran tekke Cerrahi en Estambul y pronto fundaron una asociación civil con el pretexto de cuidar el mausoleo de Nureddin Cerrahi y enseñar el “folclor” sufi (Erguner, 2015, p. 95).

Tiempo después el sheij Muzaffer Efendi fue invitado a los Estados Unidos de América por Tosun Bayrak, quien luego sería Sheij en Nuevo York aunque en una línea de sucesión distinta a la de Muzaffer, lo que iniciaría una serie de visitas al país en la década de 1980 para buscar adeptos y difundir sus enseñanzas. La reputación del décimo noveno sheij de la tarikat Halveti-Cerrahi en el extranjero transformó la relación de esta orden con el gobierno turco, al grado que, cuando el sheij Muzaffer murió en 1985, el General Kenan Evren, uno de los responsables del golpe de Estado de 1980 y a quien él llamaba “mi hermano Kenan”, dio la autorización de que lo enterraran en el mausoleo de Nureddin Cerrahi, contrario a una ley de 1925 que prohibía los entierros en monumentos del periodo otomano (Erguner, 2015, p. 98).

Para la década de 1980, la postura ideológica oficial en Turquía ya había cambiado por la influencia de diferentes fuerzas, tanto externas como internas. Para contrarrestar el cultivo de la ideología comunista en Turquía, se comenzó a tolerar cierto grado de islamismo como alternativa. El hecho de que fuese difícil obtener una educación religiosa en el ambiente secular turco llevaba a muchas personas a estudiar al extranjero, lo que resultó en la importación de ideas islamistas y la influencia de grupos como la Hermandad Musulmana. Desde que fue prohibida, la orden Nakşibendi había aprovechado los vacíos de poder en las zonas del país donde la influencia del gobierno era menor.

En la década de 1960, la rama Halidi de la orden Nakşibendi, específicamente la comunidad de la tekke de Iskenderpaşa en Estambul, forjó el movimiento *Milli Görüş* (la

opinión nacional), como un grupo político de tendencia islamista que generaría partidos y asociaciones políticas que pronto influirían directamente en el gobierno y la burocracia turcas. De entre los grupos que surgieron de esta tekke, por ejemplo, encontramos al Partido Justicia y Desarrollo (AKP<sup>23</sup>), que actualmente dirige al Estado turco, y al movimiento Hizmet<sup>24</sup>, de Fethullah Gülen, actualmente antagónico al AKP y al que se culpa de haber orquestado el intento fallido de golpe de Estado de 2016 (Cornell & Kaya, 2015). Desde que el AKP llegó al poder en 2002, la posición del Estado hacia el islam ha cambiado drásticamente, lo que también ha afectado a las diferentes órdenes sufíes y sus representaciones escénicas, pero esto tiene que ver con tendencias políticas que venían forjándose desde la década de 1960.

---

<sup>23</sup> Por sus siglas en turco: *Adalet ve Kalkınma Partisi*. En turco esto genera un juego de palabras, pues suelen utilizar la forma AK Partisi, que podría traducirse como el “Partido de la pureza”.

<sup>24</sup> Traducido literalmente como “servicio”, se refiere a una red de escuelas privadas, casas comunitarias, centros culturales y redes personales que funcionaron como un aparato paralelo al Estado y tuvieron una fuerte influencia dentro del gobierno.



## **b. La música sagrada en el escenario global**

El avance tecnológico de la sociedad postindustrial avanzada trajo consigo nuevas dinámicas de circulación de bienes, ideas y expresiones culturales. La globalización es un efecto que también alcanzó a las expresiones religiosas y artísticas del “folclor” del mundo, pero este no es un fenómeno del siglo XX ni es exclusivo a la conformación de la República de Turquía, sino que es un proceso que se inició en siglos anteriores y que ha afectado a las relaciones sociales a diferentes niveles y velocidades. La ceremonia del sema mevlevi se ha visto envuelta en estos procesos y sus consecuencias desde antes de la creación de la República de Turquía. Ya en el siglo XIX, la tekke mevlevi en la colina de Gálata en Constantinopla, donde ya había una colonia para comerciantes y viajeros extranjeros, realizaba la ceremonia del sema dos veces a la semana, abierta al público turista que lo relató en varios testimonios de viaje y lo plasmó en varias fotografías de los derviches posando (Ernst, 1997, pp. 192–3).

Sin embargo, el acortamiento de las distancias y los nuevos medios de comunicación llevaron este proceso a otro nivel. Las circunstancias escénicas del sema se modificaron, y con esta recontextualización también cambió su forma y fondo. El marco social en el que se ejecuta la música y la ceremonia religiosa tiene un impacto en la forma en que escuchamos y entendemos su significado (Österberg, 2005, p. 22). Sin embargo, no todo depende del contexto (una perspectiva que así lo asegurase podría conocerse como “contextualismo radical”, como sugiere Österberg), sino que la música y el ritual en sí mismos cargan significados y significantes que permanecen y se reinterpretan de acuerdo a la escenificación.

En una sociedad que tiene un contacto continuo con los medios de comunicación globalizados, el contenido y la estética de la música están siendo reformulados y

recontextualizados (Hammarlund, 2005a, p. 5). En el mercado global, la música se volvió una mercancía para ser producida y consumida en contextos diferentes en los que se originó. La música de las órdenes sufíes, que en la melevi estaba intrínsecamente relacionada a la ceremonia del sema, era ejecutada en la tekke dentro de contextos relativamente controlados; pero esto cambió con la nueva forma de entender la música y el ritual por el mercado internacional y el espectador, en la que estas ceremonias se vuelven un objeto de consumo y los espacios para su realización, tanto físicos como metafóricos, se flexibilizan de acuerdo a las nuevas necesidades.

Este proceso va de la mano con la pérdida de la liga entre la música y la actividad social con la que estaba relacionada. En el siglo XIX las salas de concierto comenzaron a ser un espacio alternativo para las tradiciones musicales que solían estar confinadas a un ambiente y espacio religioso, como iglesias o las mismas tekkeler (Hammarlund, 2005b, p. 37). Esto no quiere decir que la música y el ritual comenzaron de inmediato a ser un objeto de consumo, sino que se dio pauta a un proceso cultural en el que este tipo de expresiones fueron descontextualizadas, transformando así su finalidad social, aunque pudiesen mantener su idea, y en ocasiones función, de una ceremonia religiosa.

El desarrollo del mercado global requiere de una constante expansión tanto en el grupo de consumidores como en la oferta de productos. La música como mercancía se incluye dentro de este proceso comercial. En la década de 1980, la industria de la música formuló el concepto de la *World Music* (música del mundo) como estrategia para comercializar un sinfín de géneros y estilos musicales que no encajaban dentro de la tradición musical “occidental”, aunque no estuvieran relacionados entre sí. Para que alguna expresión musical se pueda considerar como parte de esta categorización, tiene que distanciarse de la corriente principal

de la música “occidental” no sólo en su composición y estilo, sino en cuanto a sus referentes geográficos, étnicos, culturales, espirituales, comunitarios, etc.

En *Creating Global Music in Turkey* (2013)<sup>25</sup>, Koray Değirmenci analiza los procesos mediante los cuales la industria de la World Music incorporó a la música de Turquía dentro de su discurso y comercialización en el mercado global. “La descripción de los sonidos como provenientes de lugares remotos (i.e., la idea de exotismo) ciertamente fundamenta la idea de autenticidad. Entre más lejos y diferentes sean estos lugares del occidente, los sonidos son considerados más auténticos por la audiencia” (Değirmenci, 2013, p. 9). Los lugares de donde provienen los sonidos son normalmente descritos de manera exótica, utilizando un lenguaje que evoca imágenes de lejanía física y cultural. Así, los artistas y distintos actores de la industria de la World Music utilizan diferentes formas de identificación con las construcciones locales y topográficas discursivas posicionándose en las que “... se posicionan a sí mismos y a su música entre varios polos, tales como tradicional/moderno, auténtico/fusión (moderno), local/global, etc.” (Değirmenci, 2013, p. 3).

En su ensayo sobre la recontextualización de la música sufi y el giro de los derviches, basado en su experiencia con el concierto del Ensemble Al-Kindi en Nueva York, Jonathan H. Shannon (2013) utiliza el concepto de “escenario mundial” (*World Stage*), acuñado por Timothy Mitchell, para hablar de un espacio abstracto en la imaginación global, más allá del escenario físico, donde las ejecuciones musicales y escénicas son representadas como “tradiciones espirituales auténticas” para validar su autenticidad local, espiritual y folclórica (y por lo tanto, exótica) y formar un nicho dentro de la industria de la World Music. En este

---

<sup>25</sup> “Creando música global en Turquía”.

escenario mundial es donde se produce la categoría de “música sagrada” como etiqueta comercial para la legitimación de la música “local auténtica”, estableciendo su diferencia con la música secular o “no sagrada”.

Esto sugiere que, en el imaginario global, o al menos en la imagen que ha presentado la industria de la World Music, hay un aspecto de autenticidad ligado a las tradiciones espirituales “lejanas” y “exóticas”, que han perdurado a lo largo de los años y persisten de otra manera como “auténticas” y “locales”. Sin embargo, los elementos demasiado ajenos al público pueden evitar que se genere una comprensión de ésta, dificultando su consumo. Değirmenci (2013) argumenta que, para ser exitosas comercialmente a nivel internacional, la World Music tiene que presentar las tradiciones musicales con una mediación, para que estas no sean totalmente ajenas (y por lo tanto indigeribles) a la población “occidental”. Al mismo tiempo, éstas tienen que mantener un grado de autenticidad y exotismo que las distinga del resto de las ofertas del mercado. Para Değirmenci (2013), gran parte del éxito de la incorporación de la música sufí a la World Music se debe a la utilización de la imagen de Rumi como mediador entre esta tradición y el público occidental, apoyándose en la noción y los valores de la espiritualidad *New Age* que tuvo su auge en la década de 1980.

Shannon hace una referencia similar cuando habla de cómo el material promocional del Festival de Fez 2002 celebra la “música sagrada de las religiones monoteístas, incluyendo el Cristianismo, Judaísmo, islam y Sufismo” (Shannon, 2013, p. 22), haciendo una separación entre estos dos últimos para los asistentes al festival. El sufismo y su inmensa variedad de tradiciones musicales y rituales han constituido ya una categoría propia y distintiva dentro de la “música sagrada” de la *World Music*, muchas veces haciendo énfasis en su diferencia con el resto de la cultura islámica, aunque en sí misma no constituya una tradición musical

unificada, sino un conglomerado de estilos de diferentes geografías unidas en un solo género por su filiación religiosa, que en sí tampoco está unificada.

Değirmenci (2013) sostiene que la globalización pareció difuminar el lazo entre la cultura y un lugar específico, pero que esta conexión se reestableció, al menos en el mercado mundial, cuando se exigió que las expresiones culturales cargaran el sentido de pertenencia a un lugar dentro de su sistema simbólico. Así, lo que emerge de lo “local” está condicionado por la globalización, generando un fenómeno diferente al incorporarse dentro de la dinámica de la World Music. Las fuerzas del mercado global y las estrategias comerciales y estéticas terminaron por influir en la producción misma de la música, creando nuevas “localidades” o representaciones de los aspectos locales ante el mundo: “De hecho, lo local que ha sido popularizado en el proceso de globalización es distintivamente diferente a la tradición de música local; más bien se trata de una ‘localidad construida’ producida mediante las respuestas locales a las fuerzas globales” (Değirmenci, 2013, p. 2).

Hammarlund entiende la recontextualización de la música y el ritual de las órdenes sufíes como un movimiento que se concentra en la forma, el *eidos*, el cual estaba ligado al *ethos* (su fondo) específico de las órdenes, en las cuales la música y el ritual se reproducían, introduciéndolo en otro ambiente ideológico (2005b, p. 38). Esta “etnogénesis” entonces estaría al servicio de una élite política que promueve esta recontextualización, para inscribirla dentro de un nuevo ambiente, que adecúa su discurso. Este ritual y su música, transformados en mercancía dentro de la lógica del mercado globalizado y, emancipado de su contexto tradicional, constituirían “el boleto a la modernidad” (Hammarlund, 2005b, p. 40) para una nación que busca posicionarse dentro de ese discurso. La globalización no borró fronteras ni mermó en las identidades nacionales. La circulación de gente, ideas y mercancía incrementó,

pero a la vez esta exposición al otro restituyó y modificó el nacionalismo y el sentido de pertenencia a la comunidad (Post, 2013, p. 8). “La paradoja puede ser que el carácter único y la identidad de las músicas nacionales no sólo permanecerán, sino que incluso se fortalecerán como un efecto de la globalización, el poder del internet y de la cartelera de música internacional” (Folkestad, 2002, p. 161). El escenario mundial surgió como un espacio donde las identidades comunitarias y nacionales se reafirman y reconstruyen mediante un proceso de comercialización y fetichización de las expresiones culturales y religiosas, lo cual es a su vez aprovechado por las instituciones interesadas en este flujo de símbolos culturales.

### **c. Tradición, prácticas contemporáneas y autenticidad**

Para la industria de la World Music la noción de autenticidad es necesaria para la comercialización de sus productos, por lo que generar discursos de autenticidad es una de sus herramientas básicas. Sin embargo, hay diferentes formas de construir este discurso, según las diferentes raíces y tradiciones a las que se remite para legitimarse como transmisor de cierto estilo musical. En este sentido, la tradición de la Música Clásica Turca, específicamente la religiosa relacionada a las órdenes sufíes y sus ceremonias, ha sido transformada por las circunstancias culturales de los medios en que se produce. Esto parece ser algo evidente, ya que difícilmente una tradición permanece inmune ante las transformaciones sociales de su medio. Sin embargo, las circunstancias del siglo XX cambiaron de una manera tan drástica, hablando en términos tecnológicos, culturales y espaciales, que es especialmente interesante analizar la forma en que estas transformaciones han afectado a la manera en que se producen y reproducen tradiciones como la de la Música Clásica Turca.

La cuestión de la autenticidad no se limita sólo al aspecto de las prácticas musicales dentro de la tradición de la música sufí, especialmente cuando se trata de la ceremonia del sema y los Melevi. Es común que se hable acerca de cómo algunas tarikat pretenden ser mevlevi, ya sea afirmándose como tal o haciendo referencia directa a la figura de Mevlana. Esto parece ser especialmente sencillo si se incluye su nombre en el título de la fundación, la vakıf, que conforma la tekke. Además, el uso de imágenes que hagan alusión a los derviches giradores permite que se asocie con el misticismo islámico, sin que pertenezcan realmente a alguna tarikat. Este rechazo se puede entender como una búsqueda de la autenticidad por parte

de algunos, pero también como una nueva forma de entender a las tarikat como referentes identitarios, más que como caminos espirituales que uno puede tomar.

Tanto la música como las órdenes sufíes se ven inmersas en los discursos sobre la autenticidad que fueron planteados con la modernidad. Más que establecer un dictamen sobre qué es o no es auténtico, lo interesante es analizar los referentes utilizados para legitimar o deslegitimar algo como auténtico. Banerjee-Dube (sin publicar) plantea las problemáticas sobre la definición de lo auténtico y la tradicionalización, preguntándose si las mezclas pueden ser auténticas –pues en realidad no existe algo que sea estrictamente original– y cómo la modernidad heterogénea y siempre cambiante busca constituirse a sí misma como categoría, en oposición a un otro plural, auténtico y tradicional. El problema es que estas dos últimas ideas, lo auténtico y lo tradicional, en realidad son resultado de mezclas, innovaciones y en ocasiones tradicionalizaciones, y por lo tanto creaciones inauténticas, por lo que la modernidad misma tiene que reinventarse. Si lo auténtico y tradicional es a su vez inauténtico, lo moderno inauténtico necesita reinventarse de tal forma que pueda diferenciarse de sus oposiciones binómicas. La modernidad entonces incorpora el proceso de recuperación de la tradición a su discurso, dándole toques propios de su época e insertándola en la experiencia cosmopolita (Banerjee-Dube, n.d., p. 19).

En “*The Invention of Tradition*”, Hobsbawm (1988) discute cómo las tradiciones se recrean, o en ocasiones se inventan por completo, especialmente en el contexto de la sociedad industrial y el Estado-nación, haciendo referencia a una continuidad con el pasado mediante la repetición de prácticas que inculcan ciertos valores y normas. Estas prácticas incluyen rituales, uso de símbolos e implementación de reglas, que no necesariamente son inventadas por completo, sino que también pueden ser “recuperadas” o reformuladas de acuerdo al



contexto y su intencionalidad. Hobsbawn distingue entre tradición y otros términos, pues para él, la costumbre es variable y se transforma con el tiempo, mientras que la tradición, o aquellas prácticas que envuelven a la acción de la costumbre, tienden a parecer invariables y remitir su origen a tiempos remotos.

En este sentido, se puede argumentar que la práctica del sema como ritual, entendida como acción, ha estado rodeada de numerosas formas tradicionales, que aparentan haberse congelado en el tiempo hace muchos años. Sin embargo, la práctica del sema, como se ha dicho antes, tiene unos siglos de haber tomado su forma actual. La vestimenta utilizada actualmente es propia de esta forma, y de alguna manera ha sido petrificada como el atuendo necesario y tradicional, aunque no sea fundamental para realizarla. Ello se debe a la difusión y el manejo visual que se ha dado de esta imagen. Incluso existen interpretaciones institucionalizadas al respecto, en las que el *sikke*, el largo sombrero de fieltro, simboliza una lápida, y la túnica blanca un sudario, lo cual simboliza la “muerte en vida” del derviche o su “consciencia sobre la muerte”. La posición del giro, con la palma de la mano derecha hacia el cielo y la de la izquierda hacia la tierra, se interpreta como el acto de recibir y dejar las bendiciones. Para Erguner (2015, pp. 75–6) estas no son más que interpretaciones poéticas, no conclusivas, que terminan por distraer al público. La gestión que ha realizado el Ministerio de Cultura y Turismo de Turquía sobre la ceremonia del sema, institucionalizándola como una tradición en el sentido de Hobsbawm, terminó por folclorizarla. Así, el ritual es ejecutado tanto por derviches pertenecientes a alguna de las *tarikats* de Turquía, como por bailarines entrenados en el giro. De esta manera, el ritual es entendido y promocionado como una danza folclórica turca. Sin embargo, hay *tarikats* dentro y fuera de Turquía que siguen realizando

este ritual a su manera, con y sin requisito de vestimenta e incluso de técnica, regularmente en ambientes privados, con poco o sin público.

Se puede hablar, por ejemplo, de cómo el aparato ideológico turco recopiló el repertorio rural de la música de Anatolia y la unió en una amalgama “turquificada” para generar una categoría tradicional, llamada türkü. El resultado es más la invención de la categoría misma de türkü, que el repertorio en sí, aunque también se podría argumentar lo contrario, dado que incluso se tradujeron canciones zazakis, armenias, lazuris y kurdas al turco (Bates, 2011, p. 3) con tal de mantener el carácter nacionalista buscado. El proceso de folclorización de estas piezas tiene sus propias características y es esencialmente distinto al de la Música Clásica Turca en general y la música sufi en particular. En este último caso, los músicos y compositores tuvieron que trabajar de manera distinta para poder establecer la tradición dentro del discurso nacional turco y el espacio que se le dio al sufismo.

Akter (2017) escribió un artículo acerca de la percepción de la tradición musical dentro de los círculos de músicos sufíes en Estambul. En él, Akter analiza la noción de tradición dentro del “campo de producción cultural”, recuperando el concepto de Bourdieu (2000) que hace referencia a las condiciones culturales, sociales y económicas en las que se produce la cultura de la música sufi en Estambul. Los “guardianes de la tradición”, aquellos músicos que de alguna manera se sienten transmisores de esta tradición musical, están divididos entre los que sienten que la tradición se perdió y que la única forma de recuperarla es imitando los restos de lo que alguna vez fue, y quienes incorporan esta ruptura dentro de su discurso, junto con los cambios que trae la transcripción de piezas, la estandarización, la presentación de conciertos en contextos seculares, etc., como una evolución natural. Esto hace eco con la idea de Banerjee-Dube (n.d., p. 21) en la que el nuevo sujeto moderno (consciente de su propia

modernidad), como agente productor de lo auténtico, tiene que traer la tradición al presente moderno, haciendo referencia a la heterogeneidad del objeto cultural pasado, a la vez que se agregan nuevos elementos originales, y así establecer una diferencia entre la modernidad y la “tradición”. De cierta manera, la primera posición, la “vieja guardia” de la tradición, representa la oposición auténtica al sujeto moderno que representa la segunda posición. La tradición, entonces, sería un concepto en contienda dentro de las características de los nuevos campos de producción cultural, en el ir y venir de referentes para legitimar la autenticidad.

Para Akter (2017, p. 8) la industria de la cultura contemporánea provee nuevos paradigmas de producción cultural, que provocan y visibilizan fragmentaciones en los discursos de la tradición, a la vez que generan la reconciliación de estos conflictos para su comercialización en el mercado. Este mercado se puede entender como la industria de la World Music, sin limitarse a este, el cual facilita la inclusión de la música sufi y la Música Clásica Turca dentro de los discursos nacionalistas turcos, especialmente después del dominio político del AKP y el giro islámico conservador en su dirección nacional. Este último proceso incluye cambios como la institucionalización de las prácticas, las nuevas formas de transmitir la tradición (como en conservatorios) paralelas a las “tradicionales”, así como la legitimización oficial de la tradición, a lo que Akter entiende como tradicionalización.

Si la tradición es un espacio de contienda fragmentado, con distintas posiciones al respecto, entonces hay más posiciones además de la “conservadora” y la “reformista”. Degirmenci (2013, pp. 106–8) compara dos casos, el del neyzen Süleyman Erguner y el del DJ y productor Mercan Dede. El primero fue entrenado tradicionalmente en la música clásica turca, en el ambiente de las tekkeler de Turquía, es proveniente de una prominente familia de

neyzens y se considera uno de los músicos más famosos actualmente. Para él, la espiritualidad de la música sufi utilizada en el discurso de la World Music está intrínseca en el instrumento, ya que pertenece a una larga tradición religiosa de la que no se puede desligar, sea que se esté interpretando un repertorio religioso o no. En este caso, la cuestión de la autenticidad y la espiritualidad residen en el instrumento mismo, aunque él mismo es un ejemplo de como la transmisión del conocimiento es también un factor de autenticidad, al haber recibido su entrenamiento de parte de su padre, el renombrado neyzen Ulvi Erguner, quien a su vez fue alumno de su abuelo y así sucesivamente. De cualquier manera, Süleyman gusta de participar en colaboraciones con músicos de distintas tradiciones y estilos, lejos de limitarse a la posición “conservadora” de la Música Clásica Turca.

Değirmenci muestra una posición diferente al hablar de Mercan Dede. Este DJ canadiense hace una mezcla ecléctica de ritmos electrónicos con diferentes tradiciones musicales “orientales”, sin atenerse a alguna en específico. La conexión con el sufismo es realizada mediante el uso de imágenes y letras que hacen referencia a la filosofía de Mevlana y a los derviches giradores. Su posición, en palabras de Değirmenci, es más bien antiauténtica, en el sentido de que busca eliminar la noción de lo auténtico y lo inauténtico como etiquetas, argumentando que en realidad no existen tales cosas y que lo importante es la interpretación artística personal. En cuanto al uso de temas islámicos, estos son utilizados vagamente de manera deliberada, haciendo referencia a nociones espirituales de unicidad y de la búsqueda del yo interno, en las cuales el movimiento New Age sirve de mediador para occidente.

Kudsi Erguner, hermano mayor de Süleyman, es uno de los neyzen responsables de popularizar el ney en Europa. Suele hacer colaboraciones con intérpretes de otras tradiciones

musicales, consideradas World Music o no. En su libro *“Journeys of a Sufi Musician”* (2015), Kudsi escribe sobre diferentes temas y muestra posiciones diversas acerca del tema de la autenticidad de la música y el sufismo. Por una parte, muestra cierto conservadurismo hacia la manera en que se transmiten las enseñanzas sufíes, especialmente al hablar sobre la expansión de la orden Halveti-Cerrahi en América bajo la guía de Muzaffer Ozak. Por otra parte, su narrativa muestra cómo las interpretaciones del repertorio sufi turco en Europa se fueron popularizando desde su ejecución en pequeños talleres hasta las grandes presentaciones en teatros y festivales, gracias tanto al desarrollo de la industria cultural y la World Music, como a sus relaciones con miembros del Instituto Gurdjieff<sup>26</sup>. Esto último es un ejemplo de cómo los movimientos espirituales New Age funcionaron como agentes en la introducción entre las órdenes islámicas a Europa y América.

Tal como sucede con su hermano, Kudsi Erguner también realiza frecuentes colaboraciones con músicos de tradiciones distintas a la Música Clásica Turca, en lo que podría categorizarse como “música fusión”, bajo la etiqueta de “música sufi”. Sin embargo, está consciente de cómo el Estado turco ha cooptado estas prácticas para su tradicionalización y uso comercial con fines turísticos, desvirtuando la finalidad de la ejecución de las ceremonias, incluyendo su repertorio musical. Él mismo habla (2015, pp. 83–4) acerca de cómo un grupo, “Los Amigos de la Tekke de Pera”, que él y unos compañeros suyos crearon en Estambul para hacer frente a la folclorización y al “falso misticismo” del grupo de derviches giradores, creado por el Ministerio de Cultura y Turismo en Konya, fue reapropiado por este mismo haciendo uso de las fuerzas del mercado y el aparato turístico.

---

<sup>26</sup> George Gurdjieff fue un místico del siglo XX que elaboró un método del despertar de la consciencia conocido comúnmente como “el cuarto camino”.

La posición de Kudsi ante la autenticidad y validez de las ejecuciones musicales de la Música Clásica Turca y la ceremonia mevlevi entonces parece residir más allá de la música en sí.

Los neyzen de la familia Erguner representan el sujeto moderno consciente que establece los límites de lo moderno auténtico y la “fusión correcta” entre la tradición pura y las innovaciones. El hecho de pertenecer a una familia que cultiva la tradición de la Música Clásica Turca y tener un alto nivel de técnica musical los legitima dentro de la “vieja guardia”, a la vez que sus frecuentes colaboraciones con músicos de otras tradiciones en repertorios de varios estilos le dan la entrada al campo de la modernidad, al establecer las diferencias conceptuales necesarias. La legitimidad de este tipo de ejecutantes, así como la de los grandes grupos que realizan la ceremonia mevlevi, marca la diferencia entre aquello que no es auténtico, sino imitación (Banerjee-Dube, n.d., p. 21). Por otra parte, Mercan Dede podría ser calificado de inauténtico, por no contar con los referentes necesarios para tener legitimidad dentro de la tradición, sin embargo éste decide distanciarse de la autenticidad entendida en esos términos, tomando una posición en la que construye su propia autenticidad, al huir de ella en sus propios términos. En tal caso, él sería auténtico en otro sentido de la palabra, el de ser auténtico y consecuente con uno mismo, no a un referente externo.

Como músicos que recibieron entrenamiento por parte de un mismo padre y dentro de los círculos de músicos en Estambul, los hermanos Erguner tienen una propia posición discursiva dentro de la tradición, como concepto en contienda de los campos de producción cultural. Su legitimidad en el mercado global reside en la educación que recibieron, cercana a lo que se percibe como la “tradición”, haciendo uso de ella para construir sus propios discursos. Esta tradición no reside sólo en el estilo o en el repertorio, sino en la forma de su transmisión y entrenamiento de músicos, conocido como *meşk*: un sistema que “enfatisa el

aprendizaje de la técnica, el repertorio y la cultura musical a corazón y oído, es decir, sin un sistema de escritura” (Akter, 2017, p. 3). El meşk es un concepto de reunión informal musical con distintos fines. Es educacional, pero también recreacional. En estas reuniones todos los músicos presentes aprenden, haya una guía formal o no, y se crea una dinámica, que además de sus cualidades puramente musicales, estrecha lazos sociales. Se percibe al meşk como uno de los pilares de la tradición de la Música Clásica Turca y la Música de Arte Turca, sin embargo ahora convive con otros métodos de enseñanza, como el escolarizado basado en el sistema europeo, el cual incorpora los conservatorios y el sistema de escritura musical.

El meşk puede ser entendido también como un concierto informal o una reunión de músicos con fines recreativos. Estando en Turquía durante el mes de ramadán de 2017, una comunidad sufi se reunió en un café; ésta había organizado una cena de *iftar*<sup>27</sup> y un meşk para los asistentes. Aunque los organizadores eran miembros de una tarikat, en la presentación no hicieron referencia alguna a ésta, aunque ello era bien sabido por todos los asistentes, que en su mayoría eran miembros de ésta u otra tarikat. El ensamble fue dirigido por un hombre al que se dirigían como *Dede*<sup>28</sup>, quien cantaba y tocaba el def (un tambor ampliamente difundido en la región y utilizado normalmente en este tipo de reuniones, pero también dentro de las tekkeler y las ceremonias religiosas) e incluía un kanun, un oud y un grupo de cantantes femeninas.

La forma en la que tocan los ilahiler en este tipo de reunión es diferente a cuando se encuentran en un contexto religioso, en alguna ceremonia dentro de la tekke. En el meşk incluían instrumentos, mientras que en la tekke el único instrumento utilizado es el Def,

---

<sup>27</sup> El término proviene del árabe y se refiere a la ruptura del ayuno durante el mes de Ramadán.

<sup>28</sup> Una figura de respeto, con cierta autoridad, dentro de las relaciones de parentesco en la sociedad turca.

según lo que entendían los mismos músicos. En algunas interpretaciones del islam, la música en general está prohibida. Los únicos instrumentos permitidos son la voz humana y los tambores, y sólo si se trata de alabar a Dios. Aunque los miembros de la mayoría de las tarikat evidentemente no piensan así, sí se mantiene cierto tipo de respeto hacia esta idea, pues en muchas comunidades, incluyendo ésta, dentro de la tekke sólo se permite tocar el tambor, el Def.

En este meşk el ensamble comenzó tocando ilahiler, pero la presentación se extendió tanto que en algún momento comenzaron a cantar şarkıs, piezas cortas seculares del siglo XIX que podrían encajar dentro de la categoría de Música Artística Turca. Para este entonces el ensamble estaba más que relajado y aunque era un grupo compuesto por miembros de una tarikat, el cambio entre la música religiosa y la secular se dio de manera natural. El director del grupo flexibilizó y dejó que los demás miembros llevaran la música, tal vez porque no la conocía tan bien como los demás. Hubo una transición fluida entre la música religiosa y la secular, entre repertorios de la Música Clásica Turca y la Música de Arte Turca, pues ambos son populares dentro de los mismos círculos y el estilo es tan parecido que no requiere un gran esfuerzo incorporarlos. En este caso, la frontera entre una tradición y la otra, se mostró bastante porosa.

La gran tekke Halveti-Cerrahi en Karagümrük, Estambul, es un caso paradigmático en la vida actual de las órdenes en Estambul. Es probablemente el centro con más visibilidad dentro de la ciudad, por lo majestuoso de la tekke –la cual se encuentra actualmente en remodelación por la municipalidad para rescatar su valor histórico–, por la cantidad de miembros y por su apertura a las visitas. Los şeyhs que han encabezado a la tarikat han tenido gran visibilidad en el espacio público, incluyendo los medios de comunicación; ello sucedió



especialmente desde los tiempos de Muzaffer Ozak, quien fue su şeyh en la década de los 80 y de quien se dice fue a abrir la tekke a la fuerza. En este lugar es posible que el público en general acuda para ver la ceremonia del giro, aunque en una estructura muy diferente a la de la Ceremonia mevlevi, ya que durante ésta un conjunto de músicos interpreta el repertorio leyendo las partituras proyectadas en gran tamaño dentro de una sala aparte de los giradores, en la que el resto de los asistentes canta y realiza el zikr. Aunque en la tekke existe una estricta separación entre hombres y mujeres, los lunes durante el sema es posible que las mujeres ingresen al piso de abajo, sección reservada a los varones, para que observen el giro a nivel de piso. Se dice que los Cerrahis tienen un “gran interés por la música” y no suelen cuestionar su legitimidad.

La tarikat Cerrahi en Karagümrük se estableció formalmente ante el gobierno como una vakıf<sup>29</sup>, llamada Fundación para la conservación y la investigación del folclor y la música sufí turca (*Türk Tasavvuf Müzikisi ve Folklorunu Araştırma ve Yaşatma Vakfı*). Desde entonces la vida de la tekke sigue el rumbo que tenía antes de ser cerrada, pero ahora bajo el objeto legal de ser un centro de investigación; por lo cual también han coleccionado un archivo de manuscritos de y sobre esta tradición musical, así como han entrenado músicos y cantantes, publicado colecciones y recibido a ejecutantes de la Música Clásica Turca, sean o no miembros de una tarikat (Raudvere, 2002, p. 219). Al ser una de las tarikat más grandes de Turquía, goza de una visibilidad pública bastante amplia en los medios de comunicación y tiene ramas pequeñas y grandes en varias ciudades del país, por lo que su influencia va más allá del barrio de Karagümrük.

---

<sup>29</sup> Aunque en tiempos otomanos esta figura legal estaba ligada al islam, actualmente el término está “secularizado” y se puede traducir simplemente como “fundación”.

La situación de la tekke Cerrahi en Karagümrük es peculiar, pues su visibilidad es excepcional, y las redes sociales que se forman ahí representan una plataforma para estrechar lazos no necesariamente espirituales. Tekkeler grandes como ésta gozan de cierta permisividad por parte del Estado y llegan a producir personajes que cuentan con un espacio considerable dentro de la esfera pública, como sucede con algunos şeyhler. A pesar de que la prohibición en cuanto a las tarikatlar sigue en pie, ésta ya no se acata realmente y las órdenes han encontrado fórmulas legales y prácticas para llevar a cabo sus actividades regularmente. Una de estas formas es la institución de las órdenes bajo la figura de la vakıf, lo cual a su vez trae diferentes problemáticas para entenderlas, pues implica toda una nueva categoría de análisis que se suma a la ecuación de la conformación de las órdenes sufíes.

En un extenso estudio etnográfico sobre una comunidad que se autodenomina como una *cemaat* o *meclis*<sup>30</sup> (huyendo del término tekke u orden) de mujeres musulmanas de tendencia sufí, Catharina Raudvere (2002) resalta la constitución de su objeto de estudio como una vakıf de carácter sufí. El objetivo principal de esta investigación fue entender la religiosidad íntima de las mujeres que normalmente no son muy visibles en los espacios públicos dominados por los hombres. Este es un valioso análisis sobre su constitución formal de la comunidad y la diferencia existente entre lo que ésta muestra al público y lo que realiza en privado, debido a las limitaciones legales actuales. Su constitución como vakıf establece la educación y el servicio social como sus principales áreas de actividad, omitiendo publicitar explícitamente los rituales y liturgias que se llevan a cabo en privado, como los zikirler efectuados únicamente con mujeres. Muchos grupos religiosos de corte místico,

---

<sup>30</sup> Ambas palabras tienen su origen en el árabe y significan comunidad o congregación y asamblea, respectivamente.

pertenecientes a una orden o no, han tomado caminos similares, constituyéndose legalmente de esta manera (Raudvere, 2002, pp. 95 y 107).

La cemaat que analiza Raudvere se inserta en la dinámica de las vakıf sin pertenecer a una orden definida. Las mujeres que la conforman realizan rituales normalmente categorizados como sufíes y siguen las enseñanzas de un difunto líder religioso prominente, a la manera que seguirían un şeyh; sin embargo mantienen distancia de las prácticas formales de una tekke. Ellas hacen referencia a temáticas sufíes, sin embargo rehúyen de cualquier organización similar a las tarikát, que consideran jerárquicas y fuera de la sunna. Por lo tanto, pareciera que este grupo se distancia de esta categorización al menos por dos motivos: uno legal, basado en la prohibición de 1925; y otro religioso, al considerar las órdenes sufíes como una innovación fuera de la tradición del profeta. Este tipo de formaciones ejemplifican cómo las prácticas no están ligadas necesariamente a la identificación interna de los grupos, al menos no de una manera “tradicional”, y de cómo las figuras legales se insertan en este juego de identidades.

## Epílogo

Una de las preguntas que guiaron esta investigación fue “¿qué sucedió con la música de las tekkeler cuando éstas fueron cerradas?”. La pregunta se puede contestar de muchas maneras, dependiendo de qué es lo que se entienda al respecto. Por una parte, los representantes y los transmisores de la tradición buscaron y encontraron nuevos espacios para su reproducción, mientras se gestaban las condiciones necesarias para una vida religiosa más libre. Por otra parte, estas condiciones vienen acompañadas de luchas ideológicas en la esfera pública, que sitúan por dicotomías a procesos fragmentados.

Cuando se les preguntó a algunos derviches<sup>31</sup> de distintas órdenes acerca de la prohibición de las órdenes y el cierre de las tekkeler, ellos contestaron de la manera más natural que esto sucedió únicamente “en el papel”. La pregunta les parecía extraña, pues para ellos la respuesta era obvia: entras por otra puerta y sigues las actividades como de costumbre, pero tomando ciertas precauciones. Con el tiempo la situación se calmó, sin embargo el nivel de tolerancia hacia las órdenes sigue dependiendo de la relación específica entre cada orden y las instituciones del gobierno. Una şeyha<sup>32</sup> de la tradición mevlevi que goza de un alto nivel de visibilidad en la esfera pública de Estambul y de Turquía, comentó que los sufíes siempre han tenido enemigos en el mundo del islam, tanto por motivos políticos como por desconocimiento, por lo que su persecución ha sido constante en la historia. A la vez ella recalcó que si el discípulo realmente quiere aprender, entonces aprenderá

---

<sup>31</sup> Estas preguntas fueron realizadas en una breve visita de investigación en Turquía durante el verano de 2017.

<sup>32</sup> Aunque en el idioma turco no existe el género gramatical, escuché que cambiaran de şeyh a şeyha para referirse a una mujer.

independientemente de las circunstancias, por lo que las órdenes se han mantenido vivas incluso en situaciones poco favorables.

A pesar de que en Turquía algunas corrientes sufíes siguen teniendo una gran importancia y espacio en la esfera pública, hay también cierto estigma hacia estas comunidades debido a sus formas de pensamiento y la propia práctica del islam. Esta es una característica común en más de una sociedad islámica<sup>33</sup>, aunque se expresa de formas distintas y por lo tanto tiene también diferentes consecuencias. Algunas de las prácticas que podrían ser consideradas como sufíes, como por ejemplo la visita a tumbas de los “santos” y grandes maestros islámicos, sean sufíes o no, son realizadas en Turquía con naturalidad, sin recibir mayores críticas por parte de los musulmanes sunníes. Como lo expresó un derviche en Cerrahi al ser criticado, a modo de broma, por sus compañeros que no formaban parte de alguna orden y decían seguir la sunna: “ellos viven como sufíes, pero no lo saben.”

Aunque se podría hablar de discriminación o represión hacia las órdenes sufíes en varios lugares del planeta, la forma en que se expresó en Turquía implicó la reformulación continua de la política, en términos ideológicos y prácticos, hacia las expresiones religiosas de estas comunidades, incluyendo su liturgia y tradiciones musicales. Por lo tanto, la forma en que se entiende a la música sufí, específicamente aquella ligada a la Música Clásica Turca, tuvo repercusiones profundas a nivel práctico.

La Música Clásica Turca fue y es el objeto de numerosos debates y narrativas ideológicas. Para entender su situación actual es necesario acatar las nociones de modernidad, de cómo ésta se construye mediante la oposición a un otro pre-moderno, utilizando

---

<sup>33</sup> Haciendo referencia al término que acuñó Hodgson en “*The Venture of Islam*”.

constantemente referentes de diferenciación en los que se cruzan otras nociones y oposiciones, como auténtico-inauténtico, tradicional-moderno, religioso-racional, pero también oriente-occidente. Si en un momento la Música Clásica Turca fue separada del proyecto de nación turco, fue porque el Estado decidió establecer su modernidad en contraste con un pasado “retrógrada”, al cual pertenecía esta tradición musical. Sin embargo, en una etapa posterior, la realidad reflejaba más bien la constitución de Turquía y los ejecutantes de la Música Clásica Turca como sujetos conscientes de su propia modernidad, estableciendo su propia autenticidad en procesos particulares de tradicionalización, mezcla e innovación.

En este proceso surgieron dudas nuevas, como ¿cuál es la forma en la que se legitiman algunos de los grupos que realizan el sema en eventos públicos e incluso turísticos? El hecho de que el gobierno haya entrenado ciertos grupos, específicamente para la realización de esta ceremonia trae nuevos debates acerca de su autenticidad. ¿Qué es lo que la hace auténtica? Tanto grupos como individuos pueden apelar a una silsila<sup>34</sup> para legitimarse dentro del espacio de lo moderno auténtico, pero si este no es el caso, entonces la ejecución de la ceremonia es tachada de imitación y su valor se reduce únicamente al goce turístico y estético. Podría parecer que entonces es fácil establecer una diferencia entre lo auténtico y aquello que no es auténtico; sin embargo, aunque las nociones de autenticidad se contiendan en la opinión pública, también se construyen dentro de narrativas que pueden estar fragmentadas y no corresponder al canon.

Las acusaciones sobre la autenticidad de algunas tarikat, sea por el uso indiscriminado e injustificado de referencias al sufismo y Mevlana o por el dudoso origen de su silsila, también pueden entenderse como el establecimiento de una diferencia entre el acusador

---

<sup>34</sup> La cadena de transmisión del conocimiento místico a la que se refieren los sufíes.

“auténtico” y el “imitador” engañoso, que probablemente tiene intereses económicos o políticos en su acto. Para un análisis más profundo habría que adentrarse en las construcciones identitarias de las tarikat y en la historia de sus constituciones y sus autoconcepciones, para entender cómo es que una tarikat se identifica a sí misma y reconoce a las demás.

La era del gobierno del AKP en la República de Turquía supone otro gran parteaguas en la relación entre el aparato estatal y las órdenes sufíes. El conservadurismo del partido está estructurado en términos islámicos, por lo que ha sido acusado de violar la secularidad fundacional de la república. Sin embargo, el poder del partido y las circunstancias en las que se encuentra la política en el país no son las que solían haber en otras ocasiones cuando la dirección política del gobierno fue tomada por los militares, bajo cargos de traición a los principios kemalistas. La islamización relativa del gobierno ha permitido nuevos espacios para el desarrollo de la vida de las tekkeler. La tolerancia parece haber alcanzado nuevos niveles, aunque la ley no haya sido cambiada. El hecho de levantar la Ley 677 significaría abolir una de las principales leyes de Atatürk, lo cual aún tiene un gran peso simbólico en la sociedad turca.

El hecho de que el AKP, un partido de tendencia islamista, tenga la dirección del país, no implica que todas las órdenes sufíes tengan el mismo nivel de permisividad. La situación de las tekkeler depende de muchos factores, incluyendo la relación de estas con el gobierno. Sería interesante investigar sobre las relaciones específicas de ciertas órdenes con el Estado, y cómo esta afecta su constitución y el desarrollo de sus actividades. Si en un análisis así se toma en cuenta el factor de la ceremonia mevlevi y la Música Clásica Turca para tratar de entender la relación de las tekkeler con el gobierno, se arrojaría mucha luz sobre la forma en

que las políticas públicas, las relaciones sociales y la gestión cultural afectan la transmisión y reproducción de la tradición.

En este mosaico de posiciones y relaciones se inserta también el factor de los imamlar oficiales de las mezquitas que suelen dar el sohbet y, por lo tanto, establecen la línea política de la religión. Algo que quizás en otro tiempo habría sido una mera formalidad o incluso una falta, en tiempos del AKP los sohbetler han sido señalados por politizarse. La burocratización y el control de los imamlar por medio del Ministerio de Asuntos Religiosos parecen tener que ver con este fenómeno. Esto tiene una repercusión especial en las tekkeler pues, si bien la oposición entre el ulema ortodoxo y el sufi innovador no es del todo certera, las palabras pronunciadas por el encargado espiritual de la mezquita tienen cierto peso en el juicio de los fieles. Aun así, la posición oficial es ambigua y en la sociedad religiosa hay tanto simpatizantes como detractores del sufismo.

La noción de autenticidad parece regir como referente en la construcción de la modernidad. La Música Clásica Turca es objeto de estos discursos y por lo tanto de estos procesos. Esta tradición musical es constantemente reafirmada como auténtica, apelando a la tradición –el conjunto cultural que acompaña la práctica de la música– y reproducida en las nuevas circunstancias modernas, a travesadas por las categorías aparentemente opuestas. Es por la autenticidad que la modernidad parece definirse a sí misma, por movimientos de negación y síntesis, para afirmarse a sí misma como diferente.



## Bibliografía

- Ağaoğlu, Y. S. (2013). *Neyzen Selâm Bertuğ'un Anılarından Belgelerle: Hazret-i Mevlâna'yi Anma Törenleri (1942-1974)*. Estambul: Ömür Matbaacılık.
- Akter, E. I. (2017). Inconsistencies and fragmentations in between the traditional and traditionalized : the case of tasavvuf music in Turkey since the early 2000s. *Turkish Studies*. <https://doi.org/10.1080/14683849.2017.1314184>
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Nueva York: Verso.
- Asad, T. (2003). *Formations of the Secular: Christianity, islam, Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- Banerjee-Dube, I. (sin publicar). Modern Mixes: The Hybrid and the Authentic in Indian Cuisine.
- Bartók, B. (1976). *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Princeton: Princeton University Press.
- Bates, E. (2011). *Music in Turkey : Experiencing Music, Expressing Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- Bearman, J. P., Bianquis, T. H., Bosworth, C. E., Donzel, E. van, & Heinrichs, W. P. (2000). Tasawwuf. En *The Encyclopaedia of islam* (Volumen X,). Leiden, Brill.
- Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. Londres: SAGE Publications.
- Blacking, J. (2015). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.

- Bourdieu, Pierre (2000). *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa.
- Burckhardt, T. (2006). Sufi Doctrine and Method. En J.-L. Michon & R. Gaetani (Eds.), *Sufism: Love & Wisdom*. Canada: World Wisdom.
- Chakrabarty, D. (1999). La poscolonialidad y el artilugio de la historia: ¿quién habla en nombre de los pasados “indios”? En S. Dube (Ed.), *Pasados poscoloniales: Colección de ensayos sobre la nueva historia y etnografía de la India*. Trad. Germán Franco Toriz, México D.F.: COLMEX.
- Cleveland, W. L., & Martin, B. (2009). *A History of the Modern Middle East*. Boulder: Westview.
- Cornell, S. E., & Kaya, M. K. (2015). The Naqshbandi-Khalidi Order and Political islam in Turkey. Recuperado el 17 de mayo de 2017, desde <https://hudson.org/research/11601-the-naqshbandi-khalidi-order-and-political-islam-in-turkey>
- Degirmenci, K. (2013). *Creating Global Music in Turkey*. Lanham: Lexington Books.
- Dube, S. (2011). *Modernidad e historia*. México D. F.: COLMEX.
- Erguner, K. (2015). *Journeys of a Sufi Musician*. Trad. Annette Courtenay Mayers, Londres: SAQI.
- Ernst, C. W. (1997). *The Shambhala Guide to Sufism*. Massachusetts: Shambhala.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court : makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Folkestad, G. (2002). National Identity and Music. En D. J. Hargreaves (Ed.), *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press.

- Friedlander, S. (1992). *The Whirling Dervishes*. Albany: State University of New York Press.
- Hammarlund, A. (2005a). Introduction: An Annotated Glossary. En *Sufi Music and Society: In Turkey and the Middle East*. Richmond: Taylor & Francis e-Library.
- Hammarlund, A. (2005b). Sacral, Secular or Sacred? An Essay on Music and Aesthetic Emancipation. En E. Ö. Anders Hammarlund, Tord Olsson (Ed.), *Sufi Music and Society: In Turkey and the Middle East*. Richmond: Taylor & Francis e-Library.
- Hargreaves, D. J., Miell, D., & MacDonald, R. A. R. (2002). What are musical identities, and why are they important? En D. J. Hargreaves, D. Miell, & R. A. R. MacDonald (Eds.), *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press.
- Hobsbawm, E. (1988). Introduction : Inventing Traditions. In E. Hobsbawm & T. Ranger (Eds.), *The Invention of Tradition* (pp. 1–14). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodgson, M. G. S. (1977). *The Venture of islam: Conscience and History in a World Civilization, vol. 3: The Gunpowder Empires and Modern Times*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Karakayalı, N. (2005). An Introduction to the History of Music Debates in Turkey. En A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufi Music and Society: In Turkey and the Middle East*. Richmond: Taylor & Francis e-Library.
- Kodaly, Z. (1929). Children's Choirs. En *The Selected Writings of Zoltan Kodaly* (1974th ed.). Londres: Boosey and Hawkes.
- Markoff, I. (1995). Introduction to Sufi Music and Ritual in Turkey. *Middle East Studies Association Bulletin*, 29(2), 157–160.

- Mitchell, T. (2000). The Stage of Modernity. En T. Mitchell (Ed.), *Questions of Modernity (Contradictions of Modernity)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Österberg, D. (2005). General Socio-musicological Concepts: Expression, Structure, and Context. In E. Ö. Anders Hammarlund, Tord Olsson (Ed.), *Sufi Music and Society: In Turkey and the Middle East*. Richmond: Taylor & Francis e-Library.
- Özdalga, E. (2005). Preface. En A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufi Music and Society: In Turkey and the Middle East*<sup>2</sup>. Richmond: Taylor & Francis e-Library.
- Post, J. C. (2013). Introduction. En J. C. Post (Ed.), *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. Edición Kindle de Amazon Digital Services, Inc.: Routledge.
- Raudvere, C. (2002). *The Book and the Roses: Sufi Women, Visibility and Zikir in Contemporary Istanbul*. Suecia: Swedish Research Institute in Istanbul.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books.
- Sarı, G. Ç. (2013). Western Effects and Responses in Ottoman Court Music Identity During the Areas of Selim III and Mahmut II. *Journal of International Social Research*, 6(26), 126–133.
- Schimmel, A. (2005). The Role of Music in islamic Mysticism. En A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufi Music and Society: In Turkey and the Middle East*. Richmond: Taylor & Francis e-Library.
- Shannon, J. H. (2013). Sultans of Spin. En J. C. Post (Ed.), *Ethnomusicology: A Contemporary Reader* (Kindle). Edición Kindle de Amazon Digital Services, Inc.: Routledge.

- Silverstein, B. (2009). Sufism and Governmentality in the Late Ottoman Empire. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 29(2), 171–185. <https://doi.org/10.1215/1089201X-2009-002>
- Silverstein, B. (2011). *Islam and Modernity in Turkey* (1ra ed.). Nueva York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1063/1.857816>
- Tekelioglu, O. (2005). An Inner History of “Turkish Music Revolution” –Demise of a Music Magazine. En A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufi Music and Society: In Turkey and the Middle East*. Taylor & Francis e-Library.
- The British East India Company. (2015). Music of the East. Edición Kindle de Amazon Digital Services, Inc.
- Uyar, Y. M., & Be, Ş. Ş. (2014). Recent representations of the music of the mevlevi Order of Sufism, 6(2), 137–150. <https://doi.org/10.4407/jims.2014.02.002>
- Woodard, K. (2011). *Music Mediating Politics in Turkey: The Case of Ahmed Adnan Saygun* (Kindle). BookBaby.
- Zürcher, E. J. (2001). *Turkey: A Modern History*. Londres: I. B. Tauris.