

Contra el choque entre Oriente y Occidente: *Crossing the Bridge.* *The Sound of Istanbul*, de Fatih Akin

JOACHIM MICHAEL*

Introducción: las nuevas fronteras

Con sus famosas tesis sobre el “choque de las civilizaciones”, Samuel Huntington se opone, a mediados de los años noventa, a la idea de que la historia hubiera llegado a su fin.¹ Contra Francis Fukuyama,² Huntington argumentaba que la caída del Muro y el triunfo del liberalismo no extinguieron los conflictos políticos (a que ambos sucesos reducen el concepto de la historia). En el mismo sentido, contradecía nociones triviales de que la globalización superaría las fronteras internacionales en función del establecimiento de una única comunidad integrada a nivel planetario.³ Huntington habla de nuevos conflictos y traza nuevas fronteras; de alguna forma, da expresión a la percepción del mundo posterior a la guerra fría como un nuevo desastre. Las nuevas fronteras son transnacionales: es la “civilización” la que asciende a factor histórico y actor político. Es decir, las culturas se convierten en los nuevos campos de batalla. Tal sería el nuevo mapa político del mundo.

* Departamento de Filología, Universidad de Hamburgo, <joachim.michael@uni-hamburg.de>.

¹ Samuel Phillips Huntington, “The Clash of Civilizations?”, *Foreign Affairs* 72, no. 3 (verano de 1993): 22-49; *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (Nueva York: Simon and Schuster, 1996).

² Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (Londres: Penguin, 1992).

³ William Scheuerman, “Globalization”, en Edward N. Zalta, ed., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2006 Edition), <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2006/entries/globalization/>>, consultada el 9 de mayo de 2010.



Estambul

No se trata, aquí, de si las tesis de Huntington sirvieron (aun parcialmente) a describir una nueva realidad o a crearla. Lo que sí me interesa es la frontera —o la construcción de ésta o el discurso sobre la misma— que (en muchos países) vino a imponerse violentamente en las políticas de seguridad interna y de seguridad exterior. Lo que está en cuestión es el conflicto entre lo que el conocido politólogo llamaba “la cultura occidental” y “el mundo musulmán”, evidentemente un *remake* del clásico Oriente *versus* Occidente. Esa frontera y su refutación es lo que me parece estar en el centro de las preocupaciones del documental *Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul* del director alemán de ascendencia turca, Fatih Akin. Para que aquello que se denomina “cultura” o “civilización” se convierta en un concepto político y combativo, es imprescindible definirlo como una identidad con base en una dialéctica de inclusiones y exclusiones. El primer requisito o el primer resultado de esa operación conceptual es la solidificación y el cierre de las fronteras.

Estambul y la música entre las músicas

Como muchos otros cineastas, Fatih Akin tiene una gran afinidad a la música. Otros ejemplos conocidos serían Wim Wenders o Alejandro González Iñárritu.⁴ Akin incluso es DJ y pone *remixes* y mezclas turco-griega-yugoslavo-gitanas, así como música de cine, hip-hop o Prince, de quien se declara admirador desde la infancia.⁵ Por supuesto, en *The Sound of Istanbul*⁶ Akin hace destacar sus grupos musicales preferidos en Estambul y los da a conocer a un público fuera del contexto cultural y lingüístico turco.⁷ Pero la película obviamente pretende mostrar algo más. Ya el título lo indica: se trata de la travesía del puente sobre el Bósforo que une la parte europea de Estambul con la asiática. Estambul es muy especial: es la única ciudad grande que se localiza en dos continentes al mismo tiempo. La megalópolis incorpora Oriente y Occidente, Asia y Europa, cristianismo e islam (y diversos mundos más). La ciudad ciertamente se divide, pero al mismo tiempo conecta sus disparidades, de lo cual el puente es práctica y símbolo a la vez. Sólo para recordar la posición geográfica de Estambul.⁸

De por sí, la urbe contradice la tesis de la negación mutua de las culturas. Estambul constituye una zona de contacto y de intercambio entre una multiplicidad de mundos. *Crossing the Bridge* retrata a Estambul como una región intercultural que se ubica *entre* las culturas.

⁴ Respecto de Wenders mencionamos, sólo como ejemplo, el documental musical *Buena Vista Social Club* (1999). Una muestra de la preocupación por la música de parte de González Iñárritu es la banda sonora de *Amores perros* (2000), cuidadosamente producida por Gustavo Santaolalla; cuenta con la participación de una gran cantidad de prestigiados músicos y fue lanzada en dos CDs en el año de estreno de la película.

⁵ Fatih Akin, "Meine Eltern hatten Angst, dass ich schwul werden könnte. Entrevista con Rainer Gansera", *Süddeutsche Zeitung*, 8 de junio de 2005; Rainer Gansera, "Ich rocke, also bin ich. Fatih Akins Film: *Crossing the Bridge*", en *ibid.*

⁶ Fatih Akin, dirección y guión, *Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul*. Cámara: Hervé Dieu; Alemania/Turquía, 2005. Es el primer documental largometraje de Akin.

⁷ Christiane Langrock-Kögel y Hans-Jürgen Jakobs, "Ich hab' die deutschen Türken nicht ins Kino bewegt- das bricht mir das Herz", *Süddeutsche Zeitung*, 5 de noviembre de 2004.

⁸ En <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Istanbul_and_Bosporus_big.jpg>, consultada el 9 de mayo de 2010.



El puente Bósforo

En ese espacio intermediario, Oriente y Occidente se cruzan y se mezclan. Un músico entrevistado en el documental lo deja muy claro: “Estambul es a la vez Asia y Europa, Este y Oeste”.⁹ Al mismo tiempo, sin embargo, Estambul no es ni uno ni otro, sino algo distinto: un intersticio, un intervalo en que los extremos se compenentran. O sea, Estambul es el puente sobre el Bósforo.¹⁰

El cantante de una banda de música de la calle explica que Estambul “es un puente que fue atravesado por setenta y dos naciones”.¹¹ La interculturalidad, el espacio de ósmosis civilizacional, es el gran tema, no la mera coexistencia multicultural.¹² La película la explicita y la ejemplifica en el campo de la música. *The Sound of Istanbul* no es una introducción general a la escena musical de Estambul, más bien demuestra por medio de la música que la cultura es un movimiento transgresor que se nutre de diferencias y oposiciones. Otro músico entrevistado en el filme describe la música de Estambul como

⁹ Akin, *Crossing the Bridge...*, 00:06:18.

¹⁰ *Ibid.*, 00:54.

¹¹ *Ibid.*, 0:0:41.

¹² El concepto de interculturalidad deriva de la creciente dificultad de definir el concepto de la cultura. En la medida en que se le entiende cada vez más como una pluralidad, se percibe que cada cultura se constituye de diversas culturas que se interpenetran. Como se verá también a lo largo del análisis del documental de Akin, la cultura es necesariamente *intercultural*. Para el concepto de la interculturalidad véanse Alexander García Düttmann, *Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung* (Frankfurt: Suhrkamp, 1997), 19; Stefan Rieger, Schamma Schahadat y Manfred Weinberg, “Interkulturalität-zwischen Inszenierung und Archiv. Vorwort”, en Stefan Rieger, Schamma Schahadat y Manfred Weinberg, eds., *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv* (Tubinga: Gunter Narr, 1999), 9-26.

música entre las músicas: “Quien crece entre Zeki Müren [célebre cantante turco] y Pink Floyd, acaba por no entusiasmarse ni por el uno ni por el otro. Ahora encontramos el medio entre los dos”.¹³ La interculturalidad musical se pone en evidencia (aunque no con ese término) en las intervenciones verbales de varios músicos. Pero, en primera instancia, el documental demuestra cómo la práctica musical es resultado de transgresiones de todo tipo. El filme presenta la música de dieciocho bandas o músicos e incluye, además, las opiniones de algunas personalidades que están en contacto directo con la música de Estambul. Por supuesto, el cuadro es muy heterogéneo y abarca un vasto espectro de los más variados estilos: va desde el “*underground* psicodélico”, el *grunge*, el *rock* y pos *rock* experimental, el *crossover* étnico electrónico, el hip-hop, el *breakdance*, el *pop* turco y canciones de protesta cantadas en la calle hasta las tradiciones místicas sufíes, la música folclórica, la música gitana y finalmente la música kurda (dicho sea aparte: el documental construye un panorama musical encantador). El denominador común de estos grupos y músicos tan dispares es que todos —cada cual a su manera— desobedecen los límites y dichas fronteras “culturales”. Un ejemplo emblemático es el grupo Baba Zula. Su música, llamada *oriental dub*, mezcla psicodélicamente las más diversas tradiciones orientales con estilos electrónicos. En el documental tocan en un barco en medio del Bósforo para expresar físicamente el entre-lugar entre el Oriente y el Occidente del cual su música es fruto. La banda parece sintetizar la propuesta intercultural del documental: abre y cierra cíclicamente la película.

Es notable que el grupo distorsiona ligeramente la canción tradicional. La interpreta con instrumentos modernos como el bajo eléctrico y el teclado. Sin embargo, el instrumento que sobresale es el saz —una especie de laúd usado, por ejemplo, en la música otomana clásica—, pero que aquí aparece en versión eléctrica y que el líder del grupo toca (en parte) como si fuera una guitarra eléctrica. Con esa

¹³ “Wer zwischen Zeki Müren und Pink Floyd aufwächst, findet weder das eine noch das andere richtig gut. Nun haben wir die Mitte gefunden!”. Akin, *Crossing the Bridge...*, 00:01:26. Todas las traducciones son del autor, y traducen los subtítulos alemanes del original turco.



Brenna MacCrimmon, cantante del grupo Baba Zula

interpretación, Baba Zula disuelve lo que se entiende por esencia cultural en diferencias y desplazamientos. El grupo desprende la canción de sus orígenes, ya no es turca, en el sentido estricto: en la interpretación, el elemento posiblemente más fiel al origen de la canción es la voz de la cantante. No obstante, no es una voz *turca* en términos de origen y esencia. La intérprete se llama Brenna MacCrimmon. Ella es canadiense y es reconocida internacionalmente como cantante *turca* de música folclórica.

Todo eso es interesante, sin duda. El documental somete a los espectadores a grandiosas experiencias musicales. ¿Pero cuál es el sentido de insistir todavía a principios del siglo XXI en la destrucción del concepto identitario y esencialista de la cultura? ¿Lo que se trata en el documental no sería aquello que se discute en Latinoamérica desde hace varias décadas? ¿No se trataría de aquella dinámica cultural que se describe con términos como mestizaje, sincretismo o *miscigenação*? ¿Las *culturas híbridas*, a final de cuentas?¹⁴ Sin embargo, *Crossing the Bridge* tiene un sentido muy actual. Estrenada en 2005, al destacar la hibridez y la excentricidad de la cultura, el documental niega el fundamento cultural del nuevo conflicto global entre lo que se llama Oriente y Occidente y que se proclama como guerra santa o como guerra contra el terrorismo islamista.¹⁵ Un músico lo

¹⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990).

¹⁵ Hay que recordar que estas nuevas “guerras” se caracterizan por su estructura asimétrica, lo que, en realidad, cuestiona la formación de grandes bloques opuestos como los proponía

dice con todas las palabras: “La idea de que el Este es el Este y que el Oeste es el Oeste, y que jamás se encontrarán en medio, eso es *bullshit*. Es una mentira histórica, que ha sido propagada durante siglos, por las estructuras de poder que existen [...] No creo que el Este empiece en Estambul y se extienda, sabes, hasta China o lo que sea. Y que el Oeste empiece en Grecia y se extienda hasta L.A.”.¹⁶ El documental derrumba la frontera entre Oriente y Occidente en el momento de su remilitarización.

El falso guía y la frontera interna

El documental se propone socavar, además, una frontera un poco distinta.¹⁷ Si el propósito de la película es llamar la atención al entre-lugar híbrido de la cultura, ¿por qué no se detiene en él, como lo quiere Baba Zula? Para el líder de la banda, “lo que constituye Estambul es

Huntington. De un lado, se encuentran *networks* no estatales como Al Qaeda y sus visiones de la yihad y, del otro, gobiernos como el estadounidense de George W. Bush y su *war on terror* (véase, en ese sentido, el fin de esa última guerra, anunciado por la administración de Barack Obama: Dana Priest, “Bush’s ‘War’ on Terror Comes to Sudden End”, *The Washington Post*, 23 de enero de 2009. La noción de frontera se transforma en la medida en que los conflictos se globalizan y en que los Estados son desafiados por actores no gubernamentales. En estos conflictos, las fronteras nacionales pierden (en gran parte) su función de demarcar las confrontaciones. Como en esos casos, la frontera se convierte de nacional a cultural, se desterritorializa y se disloca junto con los migrantes. La frontera cultural, de esa forma, ya no es lineal sino puntual y se prende al cuerpo del migrante que se “infiltra” en el *homeland* en cuestión. Sin embargo, como reacción a la idea de la omnipresencia de aquella frontera cultural, los Estados intentan reterritorializar la frontera nacional (o supranacional, como en el caso de la Unión Europea), con la intención de detener los flujos migratorios.

¹⁶ “The idea that the East is the East and the West is the West, and never in between shall meet, that is bullshit. That is a historical lie, that has been promulgated through the centuries on and off, by the power structures that exist [...] I don’t believe, the East starts in Istanbul and goes to, you know, China or whatever. And the West starts in Greece and goes to L.A.”. Akin, *Crossing the Bridge*..., 00:09:34.

¹⁷ Por supuesto, los conceptos de la cultura y de la interculturalidad no eliminan la noción de la frontera. La posibilidad de diferenciar entre las culturas y de ubicar un entre-lugar cultural presupone la idea de la frontera y de la limitación cultural. No obstante, la frontera cultural estará siempre abierta: nada más señala la zona de encuentro y de transgresión: Rieger *et al.*, eds., *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung*..., 11. Como enfatiza Jurij Lotman, la frontera es ambivalente: separa y conecta al mismo tiempo. La frontera ordena un espacio y al mismo tiempo promueve procesos que lo superan. Yuri Lotman, “The Notion of Boundary”, en *The Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture* (Londres: Tauris, 1990), 131-142.

el Bósforo. El estrecho conecta dos continentes. A lo mejor surgió con el diluvio, pero tal vez no...”.¹⁸ Sin embargo, hablando en un nivel simbólico, el filme destaca más el puente que el estrecho. En realidad, como lo indica el título —*Crossing the Bridge*—, más que por la conexión y por la porosidad entre los extremos aparentemente irreconciliables, el documental se interesa por lo que sería el *pasaje* entre los opuestos. Se trata, por lo tanto, de una travesía, a lo mejor de la experiencia del movimiento de la transgresión. Por supuesto, se cuestiona la transgresión de la frontera. Pero me parece que el sujeto del pasaje no incluye solamente a los músicos radicados en Estambul. Hay una subjetividad que el documental enfatiza hasta los límites del *kitsch*; se trata del yo narrador de la película. La función de yo narrador que conduce a los espectadores por el filme y por las calles de Estambul no la asume alguien llamado Fatih Akin sino Alexander Hacke. ¿Quién es Alexander Hacke? Hacke es el bajista del grupo alemán Einstürzende Neubauten, banda de música experimental que tiene sus raíces en el *punk* y el *post-industrial*. O sea, Alexander Hacke es un conocido artista que viene del *underground*, como dice Akin, es un “intelectual musical”,¹⁹ que se mueve entre los más diversos estilos. Ya había trabajado con Akin en *Gegen die Wand* (*Contra la pared*, 2004), y en aquel tiempo surgió la idea del documental sobre la música de Estambul. Hacke, por lo tanto, asume la exploración del universo cultural de Estambul como proyecto personal: “Desde entonces [desde *Contra la pared*] estoy fascinado totalmente por la ciudad y su música. Para mí, Estambul fue y sigue siendo un misterio. Por eso, me metí en la cabeza captar el *sound* de la ciudad para, a lo mejor, decodificarlo de esa manera”.²⁰ Es decir, Alexander Hacke invita al espectador a participar en sus

¹⁸ “Was Istanbul ausmacht, ist der Bosphorus. Die Meerenge verbindet zwei Kontinente miteinander. Womöglich ist sie durch die Sintflut entstanden, vielleicht aber auch nicht...”. Akin, *Crossing the Bridge*..., 00:04:29.

¹⁹ Gansera, “Ich rocke, also bin ich...”.

²⁰ “Seitdem [seit *Gegen die Wand*] bin ich von der Stadt und ihrer Musik total angetan. Für mich war Istanbul und ist es immer noch, ein Geheimnis. Also habe ich mir in den Kopf gesetzt, den Sound der Stadt einzufangen, um ihn so vielleicht zu entschlüsseln”. Akin, *Crossing the Bridge*..., 00:020:21.

descubrimientos musicales, lo guía, le presenta los grupos que encuentra y le muestra cómo graba la música. Visto de otro ángulo, *Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul* exhibe la toma de contacto del yo narrador con la música de dicha ciudad; eso significa que no se trata solamente de la música, sino de su exploración por el yo narrador. Desde luego, la película muestra no sólo cómo Hacke registra y presenta las canciones, también deja ver cómo busca adentrarse en ellas: en parte, no únicamente las graba, sino que también participa en ellas como bajista. Es el caso de la arriba mencionada canción de Baba Zula: el melenudo que toca el bajo es él, Hacke.



Alexander Hacke, quien participa en el grupo Baba Zula

Si el yo narrador también coproduce lo que pretende documentar, la película demuestra una vez más que la música es un espacio de encuentro y no una delimitación que protege lo propio de lo ajeno. Al mismo tiempo, vemos que Hacke es quien cruza el puente. Su travesía hacia lo que sería, tal vez, el Oriente turco es el segundo tema del filme. Se revela, así, que la película sobrepasa la narración del yo narrador. El bajista, por ejemplo, presenta la gran mayoría de los grupos a los espectadores, pero a no todos. Quiere decir que, aunque Hacke asuma la autoría de la narración, no cuenta todo lo que pasa en el documental; al mismo tiempo, no se manifiesta ningún otro narrador a su lado. La figura de Akin, por ejemplo, se abstiene por completo aunque aparezca en los créditos como director y

guionista. Concluimos que la película insiste en que la travesía cultural es de Hacke y no de Akin. Lo que está en cuestión quizá podríamos describirlo provisionalmente como la experiencia de una subjetividad “alemana” al descubrir la (inter)cultura “turca”.²¹ ¿Cómo se expone esta subjetividad “alemana”? La cámara adopta constantemente la dirección de la mirada del yo narrador y con frecuencia exhibe el acto mismo de mirar del personaje. Tal mirada tiende a fijarse en el Bósforo que divide y une a Europa y a Asia.

Hay otros indicios. Uno de ellos es el barrio en que Alexander Hacke se instala y de donde parte para explorar la ciudad. Se trata de Beyoğlu, situado en la parte europea de Estambul. De hecho, Beyoğlu constituye una de las zonas más antiguas de la metrópoli: se edificó como barrio de Constantinopla en la antigüedad y en la Edad Media sirvió de base a los comerciantes europeos, principalmente genoveses y venecianos; hasta hoy, forma el centro europeo de Estambul.²² O sea, el yo narrador escoge como punto de partida justamente la parte europea de la megalópolis; el hotel en que se hospeda parece personificar la europeidad del lugar: el Grand Hotel de Londres. El personaje narrador no oculta su fascinación por el barrio: “Mi hotel se encuentra en Beyoğlu. Beyoğlu es, cómo diré... en Beyoğlu empezó todo. Creo que fue con Beyoğlu que pasé a descubrir Estambul”.²³ Hacke, en otras palabras, se instala al oeste del Bósforo y nos damos cuenta de que mira hacia el Oriente. Le espera la travesía a Asia y a la Turquía musulmana.

²¹ Llama la atención que la película efectivamente oculta al realizador. Akin no aparece y su nombre no se menciona ni una vez. En su entrevista al periódico *Süddeutsche Zeitung*, en cambio, Akin habla de su mirada hacia Estambul, la cual subyace al documental: “Mi mirada hacia Estambul tiene algo de turístico. Al mismo tiempo es de alguien de quien esta ciudad es la segunda patria” (“Mein Blick auf Istanbul hat etwas Touristisches, ist aber auch gleichzeitig der von einem, dessen zweite Heimat diese Stadt ist”). Akin en Langrock-Kögel y Jakobs, “‘Ich hab’ die deutschen Türken nicht...”.

²² Véase la página web del distrito de Beyoğlu: <http://en.beyoglu.bel.tr/beyoglu/beyoglu_guide.aspx?SectionId=1674>, consultada el 9 de mayo de 2010.

²³ “Mein Hotel befindet sich in Beyoğlu. Beyoğlu ist, wie soll ich sagen... in Beyoğlu hat alles angefangen. Ich glaube, ich habe Istanbul mit Beyoğlu erst entdeckt”: Akin, *Crossing the Bridge...*, 00:10:36.

De eso se deduce que el yo narrador, en realidad, no es un guía al laberinto musical de Estambul;²⁴ su figura más bien sirve para escenificar una inmersión en ese laberinto desde Europa. Por supuesto, Hacke fracasa al intentar entender a la ciudad: “No logré descifrar la magia de esa ciudad. Sólo llegué a rascar la superficie. Sin embargo, una cosa es cierta: me enamoré de la música de Estambul”.²⁵ *Crossing the Bridge*, por consiguiente, es la historia de un enamoramiento. En ese sentido, el documental es una película *turca-alemana*. El fracaso cursi, pero respetuoso de Hacke, pone en evidencia que la diversidad y la fluidez de la cultura musical de Estambul necesariamente escapan a visiones identitarias. Es decir, lo que está en juego es, en última instancia, la visión “alemana” de la cultura “turca”, no propiamente la de Hacke, sino la del público al que la película se dirige; Hacke, en esa perspectiva intermedia entre la visión que la película produce de Estambul y Turquía por un lado, y las nociones de ese país que prevalecen en la opinión pública en Alemania por el otro. Así, *Crossing the Bridge* confronta a los espectadores con lo que serían sus ideas preconcebidas respecto de Turquía.

¿Cuál es esa visión dominante en la imagen alemana de Turquía? Se manifiesta en otra mirada de Hacke: el bajista cruza el Bósforo al lado asiático de la ciudad, toma un taxi y mira hacia fuera. Lo que ve en un determinado momento, cuando el vehículo tiene que parar por causa de un semáforo rojo, es un grupo de mujeres con un pañuelo en la cabeza que va a cruzar la calle.

Parece que el supuesto símbolo de la otredad musulmana obstaculiza el avance del yo narrador. Por lo visto, la noción de la Turquía oriental y musulmana se confirma. ¿Pero qué hace la película ante esa confrontación imaginaria? Lo subvierte y lo pone en duda, ya que,

²⁴ Muy al contrario de la figura de Ry Cooder en *Buena Vista Social Club*, véase Wim Wenders, *Buena Vista Social Club*. Dirección y guión: Wim Wenders; cámara: Jörg Widmer y Robby Müller; Alemania/Estados Unidos/Inglaterra/Francia/Cuba; 1999. O sea, aunque Alexander Hacke, como aquél, se propone grabar la música local y aunque los dos tengan mucho en común en las respectivas películas, Hacke acaba por ser —en lo que concierne a su función narrativa y su postura discursiva— una especie de anti Cooder.

²⁵ “Ich konnte die Magie dieser Stadt nicht entschlüsseln. Ich habe nur die Oberfläche angekratzt. Doch eines ist sicher: ich habe mich in die Musik Istanbuls verliebt”. Akin, *Crossing the Bridge*...

justo en la parte asiática, Hacke va a encontrar la “música negra” de Estambul, la que tanto parece prestarse al rótulo de la americanización: el hip-hop y el *breakdance*. Parecería que Oriente y Occidente se excluyen, pero Estambul prueba constantemente lo contrario. Se podría decir que Oriente y Occidente como entidades claramente demarcadas no existen: al tomar contacto la una con la otra, las culturas se alteran: los *rappers* no imitan al *hip-hop* estadounidense, sino que lo sincretizan con sus circunstancias locales y existenciales.



Mirada de Hacke

Las ideas preconcebidas que la mirada de Hacke insinúa y su cuestionamiento posterior evocan la otra frontera, cuya transgresión el documental también escenifica: se trata de la frontera cultural al interior de Alemania, entre lo que se considera alemán y lo que se considera turco. Esa frontera, igualmente, se asume con demarcaciones implacables entre dos culturas supuestamente opuestas: la una (cada vez menos) cristiana y (cada vez más) secularizada, y la otra, (cada vez más) islámica y (cada vez más) teocrática; la una moderna y la otra tradicional, la una rica y la otra pobre, la una democrática y liberal y la otra autoritaria y nacionalista, la una occidental y la otra oriental. *Crossing the Bridge* muestra que tal frontera no resiste la toma de contacto con la realidad intercultural en Estambul. De esa forma, el documental habla no solamente de Turquía, sino también de Alemania y del derrumbe de su *orientalismo* contemporáneo respecto de aquel país.

La otra Turquía

Todos los ejemplos musicales revelan una Turquía inesperada. ¿Qué Turquía es ésta, a final de cuentas? Es una Turquía que se podría describir como plural y —más que moderna— posmoderna. No se niega la Turquía autoritaria y nacionalista;²⁶ la película no desmiente la intolerancia respecto de las minorías ni el tradicionalismo religioso y rencoroso que espera su oportunidad para derrumbar al odiado régimen secularizado. Pero el filme se opone a la idea de que se reduzca a Turquía a estas imágenes. La sociedad turca se encuentra en un proceso de cambio en que se distinguen las múltiples luchas por modelos alternativos. La ya destacada diversidad de los estilos musicales en el documental es expresión de ese enorme esfuerzo. Desde mi perspectiva, sobresalen tres características, que obviamente se entremezclan: resistencia, recuperación de tradiciones marginadas e hibridez posmoderna.

Prácticamente, todos los músicos y toda la música del documental exponen por lo menos algunos rasgos de resistencia cultural y social. Una de las bandas que más llama la atención en ese sentido es Siya Siyabend. El grupo toca en las calles de Estambul. Interpretan sus canciones de protesta con instrumentos de cuerda como la guitarra y la cítara, y con tambores. Estos artistas se oponen a la sociedad de mercado y entienden la música como forma lúdica de transformar el sistema social. No evitan la brutal exclusión social que atacan en sus canciones, y por eso optan por la calle como el escenario

²⁶ El golpe militar de 1980 reafirmó el etnonacionalismo y el autoritarismo como doctrinas de Estado, lo que se refleja en la constitución dictada por los militares en 1982. La Constitución prescribe el *nacionalismo de Atatürk*. Mustafa Kemal Atatürk, el fundador de la república turca moderna (1923), inició un proceso de modernización forzada que buscó romper con el pasado musulmán: el Estado fue proclamado como laico y la sociedad fue sometida, no sin violencia, a un proceso de secularización que eliminó instituciones como el califato y prohibió costumbres como el uso del fez (para los hombres) y del velo (para las mujeres). El nacionalismo de Estado admitía sólo una identidad étnica, la turca, y se proponía *turquizar* a los demás grupos. Es decir, las diversas poblaciones no turcas en esa sociedad se convirtieron en amenaza para la seguridad interna. La construcción de un Estado monoétnico en un territorio pluriétnico tuvo como consecuencia necesaria el autoritarismo. Joost Jongerden, “Resettlement and Reconstruction of Identity: The Case of the Kurds in Turkey”, en *The Global Review of Ethnopolitics* 1, no. 1 (septiembre de 2001): 80-86.

de su arte. La calle es el lugar del abandono social al que se exponen (y que sufren, expulsados por la policía de algunas zonas céntricas). Pero, al mismo tiempo, Siya Siyabend intenta resguardar una condición democrática de la calle que consiste en aproximar a la gente de clases sociales muy diversas. Los músicos aprovechan el hecho de que la calle pone a los individuos “al mismo nivel”, en contraposición a la jerarquía social, que los divide.

Como al documental le interesa no sólo la música, sino la dimensión conceptual que conlleva, los músicos cantan y tocan, pero también hablan: “La calle —explica un integrante de Siya Siyabend— es plana, por eso junta a la gente, ¿entiendes? No importa a qué clase perteneces, la calle pone a todos al mismo nivel. Eso es lo que hace especial a la calle”.²⁷ Otro músico complementa la filosofía del grupo sobre la calle: “El niño que inhala resistol se sienta para escucharnos, y al mismo tiempo tocamos para alguien que está pasando con su *lap*. Juntamos a los dos. Y a veces nos alejamos y los dejamos para que se las arreglen entre ellos mismos. Los dos tienen una cuenta pendiente y se miran a los ojos”.²⁸

La resistencia también envuelve la música de Aynur Doğan, aunque sea de índole muy distinta. La cantante es kurda e interpreta canciones kurdas. Como ella misma dice, lo que singulariza la música kurda es el dolor, y siempre es un dolor sufrido personalmente: “Desgracias, guerras, separaciones, amores, destrucciones. En esto se basan [las canciones]”.²⁹ En la canción que interpreta en la película, “Ehmedo”, da expresión a un dolor abismal. Aynur canta y toca el saz y un músico toca el laúd. Pero es como si cantara a

²⁷ “Die Straße ist ebenerdig, deshalb bringt sie die Menschen zusammen, verstehst du? Welcher Klasse du auch immer angehörst, sie bringt alle Menschen auf denselben Nenner. Das ist das Besondere an der Straße”, un músico de Siya Siyabend en Akin, *Crossing the Bridge...*, 52’25”-52’39”.

²⁸ “Der Klebstoffschnüffler setzt sich zu uns, gleichzeitig berühren wir jemanden, der gerade mit einem Laptop vorbeigeht. Wir bringen sie zusammen. Und manchmal entfernen wir uns und überlassen die beiden einander. Die haben miteinander eine Rechnung offen und sehen sich in die Augen”, otro miembro de Siya Siyabend en Akin, *Crossing the Bridge...*, 52’49”-52’58”.

²⁹ “Schicksalsschläge, Kriege, Trennungen, Liebschaften, Zerstörungen. Darauf basieren sie”, Aynur Doğan en Akin, *Crossing the Bridge...*, 1:00’16”-1:00’22”.

capela, ya que los instrumentos acompañan la grandiosa voz de forma muy sutil. Se escucha (casi) sólo la voz, una voz sola, una voz que encarna la soledad, una voz de la soledad. Ella se funde con la tristeza estremecedora de la letra. Su lirismo parece condensar la tristeza de todos los tiempos. El dolor del que habla ya no proviene de pérdidas identificables y se agranda asombrosamente más allá de una vida negada: “Mi dolor es el dolor de Dios. Una lluvia de primavera. No es ni mayo ni abril ni marzo. Sufro en el pecho de Dios”.³⁰ Casi durante todo el siglo XX, los kurdos en Turquía lucharon por su derecho de ser, el cual el Estado no admitía. Al contrario, éste negaba su cultura y prohibía su lengua, su música, todas sus expresiones. Innúmeras rebeliones fueron la consecuencia, y todas fueron reprimidas. Desde 1984, el Partido de los Trabajadores de Kurdistán (PKK) combate el Estado turco con las armas. El PKK logró una movilización masiva entre la población kurda, a lo que el Estado turco contestó con una campaña de contrainsurgencia indiscriminada que también se dirigía contra la población civil kurda. Para acabar con el apoyo popular al PKK, se realizaron evacuaciones forzadas y destrucciones de pueblos en áreas rurales pobladas por kurdos. La estrategia contrainsurgente de las fuerzas armadas turcas tenía como objetivo no sólo destruir vidas, sino también modos de vida. O sea, el Estado turco buscaba eliminar la cohesión social y cultural de los kurdos para asimilarlos por la fuerza como turcos.³¹

En varios momentos, el documental denuncia la violencia de Estado contra los kurdos y contra la diversidad cultural. Un ejemplo es la alternancia de la canción y los comentarios de Aynur con imágenes de archivo que muestran soldados del ejército turco en la calle. Las imágenes en blanco y negro se acompañan con la voz de

³⁰ “Mein Schmerz ist der Schmerz Gottes. Ein Frühlingsregen. Es ist weder Mai noch April noch März. Ich leide an der Brust Gottes...”. Aynur Doğan en Akin, *Crossing the Bridge...*, 58':30" - 58':53".

³¹ Los siguientes datos se refieren al periodo de la guerra hasta el año 2000. Hasta esa fecha, 1779, pueblos kurdos fueron evacuados o destruidos por las fuerzas armadas turcas. Entre tres y cuatro millones de personas fueron desplazadas por el conflicto. Se calcula que la guerra costó la vida a aproximadamente treinta y cinco mil personas. Jongerden, “Resettlement and Reconstruction...”, 80.

Hasan Saltik, un productor de música kurda. En seguida se verá a Saltik, y su presencia en el documental refuerza la crítica contra la represión de la cultura y música kurdas. Las imágenes históricas del ejército remiten al golpe militar de 1980, con el que se inicia la fase más reciente y más violenta del conflicto entre el Estado turco y los kurdos. Saltik cuenta que inmediatamente después del golpe, los militares prohibieron la música kurda y de otras minorías. La situación era absurda: se permitía la música en inglés, francés y alemán, pero no la música interpretada en las diversas lenguas maternas en Turquía.³² Un poco después, el productor explica que, diez años más tarde, en 1990, la prohibición de la lengua kurda fue derogada, pero nadie se atrevía a exhibir videos musicales en kurdo. Aynur, a su vez, cuenta que aún después de que ya se había permitido la música kurda, las personas la agredían cuando cantaba canciones kurdas. Esto sólo empezó a cambiar “en los últimos meses”.³³

¿Qué pretenden canciones como “Ehmedo” en un presente que aún no ha superado la guerra entre turcos y kurdos?³⁴ “Los kurdos quieren mantener viva su propia lengua, quieren vivir libremente su cultura, quieren poder recordar su historia”.³⁵ Canciones como la que el documental muestra afirman la cultura y la música kurdas; pero la identidad a que dan expresión se consume en el dolor de la no existencia. No se puede decir que el documental de repente asuma la causa kurda contra el nacionalismo turco;³⁶ la música kurda, más bien,

³² Akin, *Crossing the Bridge...*, 57':38"-58':54".

³³ Aynur también cuenta que, incluso cuando ya se permitió hablar kurdo, las personas la agredían cuando cantaba canciones kurdas. Saltik atribuye ese cambio a las negociaciones concernientes a la integración de Turquía a la Unión Europea: “Esto no debería haber pasado sólo como consecuencia del proceso de adaptación a las normas de la Unión Europea”. Hasan Saltik en Akin, *Crossing the Bridge...*, 1:02'20"-1:02'36".

³⁴ Todavía no reina la paz en las relaciones entre el Estado y la comunidad kurda en Turquía, mucho menos en el momento en que se filmó la película, sobre todo en lo que concierne a los desplazamientos forzados de los kurdos durante la guerra, como comprueba un informe de Human Rights Watch. Los desplazados todavía no pueden regresar a sus antiguos pueblos y son obligados a seguir viviendo bajo condiciones adversas en las ciudades. Véase <http://www.hrw.org/reports/2005/turkey0305/3.htm#_Toc97005223>, consultada el 8 de mayo de 2010.

³⁵ Aynur en Akin, *Crossing the Bridge...*, 57':17-57':23".

³⁶ Parece muy característico de la película que el local de la grabación de la “Ehmedo” sea un baño *turco* del siglo XVII, ya que ese baño posee la acústica adecuada para esa canción, como

remite al aún mayor desafío para los turcos de aceptar la diversidad cultural que, de hecho, constituye el país. En la canción de Aynur, la voz nada más afirma su soledad —y su derecho de resonar.

Todas las propuestas musicales presentadas en el documental resisten al modelo identitario de lo que sería la cultura turca, pero en algunos ejemplos destaca además otra peculiaridad: el rescate de las tradiciones soterradas. Eso significa que la tradición no existe de por sí, sino que es un patrimonio que el presente busca en el pasado. Por lo tanto, la tradición se perfila como un concepto conflictivo y plural. Una muestra es el trabajo de Brenna MacCrimmon y Selim Sesler. La ya mencionada MacCrimmon no es sólo intérprete, también es investigadora de música folclórica turca. Selim es un clarinetista que ya había trabajado con Hacke en *Contra la pared*. Vemos y escuchamos a los dos, Brenna y Selim, reunidos con otros dos instrumentistas (cítara, tambor), ensayando una canción popular titulada “Su ventana mira hacia la calle”.³⁷ La canción irradia ligereza y alegría, aunque también encontremos un tono melancólico, reflejado en la letra que habla de la “amante con las cejas más bellas”. El ambiente relajado del ensayo revela el deleite que la música inspira a sus intérpretes. MacCrimmon, entonces, empieza a contar cómo descubrió ésa y otras canciones. Resulta que la investigadora sabía que existían grabaciones de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, hechas por músicos turcos que vivían en Bulgaria. MacCrimmon fue a aquel país para buscarlas y, en un pueblo, de hecho, encontró varios discos enterrados bajo gruesas capas de polvo. En seguida se juntó con Sesler para reinterpretar algunas de las canciones y darles una nueva vida: “¡Esas flores necesitan volver al sol!”.³⁸ Con esa escena, el documental presenta una parte de la tradición turca de la música popular que hoy se sigue tocando. Pero esta tradición no es resultado de una continuidad lineal desde el pasado al presente, que

explica Hacke. O sea, una vez más, la película se opone al juego de las identidades de decidirse por un lado o por el otro.

³⁷ En los subtítulos alemanes, “Ihr Fenster schaut zur Straße”.

³⁸ “Sie müssen wieder an die Sonne, diese Blumen”. Brenna MacCrimmon en Akin, *Crossing the Bridge...*, 35':22”.

contribuyera a formar lo que sería la identidad cultural turca, la escena, más bien, nos remite a las rupturas de las tradiciones culturales turcas. Canciones populares como las que Brenna y Selim interpretan son ecos de una cultura marginada: un estilo musical turco que se cultivaba hasta hace medio siglo, no en la patria, sino en Bulgaria, y que desde entonces a nadie interesaba, hasta que una extranjera lo vuelve a sacar a la luz. Visto así, el ejemplo habla de la excentricidad de lo que parece radicar en la base de la nación: la cultura popular.



Kaan Tangöze, cantante del grupo Duman

Finalmente, lo que también caracteriza *El sonido de Estambul*, aparte de su lucha contra la homogeneidad, decretada por la intolerancia y el olvido de la riqueza de sus tradiciones, es la hibridez posmoderna de estilos contemporáneos como el rock. O sea, el rock es fruto de la occidentalización de la cultura musical en Turquía. Esa modernización tal vez sea una sorpresa para alguien no familiarizado con la sociedad turca actual (el gran público del documental). Hacke, por ejemplo, insiste en que “Estambul es, a final de cuentas, una verdadera ciudad del rock. Existen decenas de bares donde bandas jóvenes interpretan la música occidental”.³⁹ Pero *The Sound of Istanbul*

³⁹ Hacke en Akin, *Crossing the Bridge...*, 12':10-12':16. Mientras Cooder en *Buena Vista Social Club* descubre lo supuestamente exótico (la tradición) en Cuba, Hacke se encuentra con lo que no se pensaba que iba a encontrar en Estambul (una posmodernidad no idéntica).

revela que, al mismo tiempo que tal modernidad es considerada la base irrevocable de la vida contemporánea, los músicos de esta ciudad pasan a cuestionar la ausencia de alternativas que ella postula. Otra vez está en cuestión, por lo tanto, la aniquilación de las tradiciones locales que el proceso modernizador del Estado turco promovió en su afán de secularizar y desarrollar al país. Lo que las bandas proponen, en otras palabras, es lo que se podría llamar la desoccidentalización de la música occidental. No obstante, *turquizar* el rock, por ejemplo, no nace de aspiraciones nacionalistas sino de experiencias excéntricas como la del cantante del grupo Duman. El músico tuvo una prolongada estancia en Estados Unidos. Allá, sin embargo, no aprendió a cantar rock, sino a cantar *rock turco*. Si en Turquía cantaba en inglés, en Estados Unidos se puso a cantar en turco “por nostalgia”.

La búsqueda de raíces turcas en el rock no significa antioccidentalismo; más bien, se asume la modernidad, pero simultáneamente hay interés por aquellas tradiciones que se negaron en el momento en que la modernidad se impuso como modelo triunfador. Por lo tanto, la modernización pasa a perfilarse no sólo como camino hacia el desarrollo, sino también como erradicación violenta de un pasado plural considerado como obstáculo al ingreso acelerado al futuro. El rock turco, por consiguiente, retoma la herencia moderna y la funde con las tradiciones locales. La música explora el entre-lugar entre Occidente y Oriente y escenifica los desplazamientos continuos que se dan a raíz de las intervenciones de un pasado (nunca extinguido por completo) en un presente moderno (que jamás cumplió todas sus promesas). Un ejemplo es el grupo Replikas, cuyos integrantes hablan del esfuerzo de romper el cerco de la occidentalización durante mucho tiempo incuestionable: “Vivimos realmente en una ciudad muy rara. Tal como fuimos educados aquí, crecimos, de hecho, como adolescentes occidentales. Sólo hasta que cumplimos diecinueve años comprendimos la música de aquí. Sólo hasta entonces empezamos a cuestionar nuestra ignorancia frente a la música turca y nos sumergimos por completo en ella”.⁴⁰

⁴⁰ “Wir leben wirklich in einer sehr seltsamen Stadt. So, wie wir hier erzogen worden sind, sind wir wirklich wie westliche Jugendliche aufgewachsen. Erst als wir 19 waren, haben wir

En suma, la Turquía que el documental retrata es una sociedad marcada por innumerables marginaciones y represiones. En ese sentido, la herencia moderna destaca con su violencia homogeneizadora. Pero en la música hay muchas tradiciones de protesta y rebeldía que pugnan por la diversidad y por la tolerancia. Al mismo tiempo, la música ofrece alternativas a las guerras de identidades al no optar por un lado ni por el otro, y al preferir la zona intermedia en que los dos lados se mezclan y se pierden. *Crossing the Bridge*, por supuesto, no pretende que toda Turquía sea igual a Estambul. Pero el caso de la metrópoli testimonia que no todo el país es igual. En fin, el documental somete a sus espectadores al paso hacia un Oriente que no lo es.

Fuentes complementarias

HUNTINGTON, SAMUEL PHILLIPS

1996 *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Nueva York: Simon and Schuster.

1993 “The Clash of Civilizations?”, *Foreign Affairs* 72, no. 3 (verano): 22-49.

Filmografía

Amores perros. Dir. por Alejandro González Inárritu. México: Alta-vista Films/Zeta Film, 2000.

Buena Vista Social Club. Dir. y guión por Wim Wenders; cámara: Jörg Widmer, Robby Müller. Alemania/Estados Unidos/Inglaterra/Francia/Cuba: Road Movies Filmproduktion / Kintop Pictures / Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) / Arte / Channel Four Films, 1999.

die Musik von hier begriffen. Erst dann haben wir unsere Ignoranz gegenüber türkischer Musik in Frage gestellt und sind richtig in sie abgetaucht”, integrantes del grupo Replikas en Akin, *Crossing the Bridge...*, 15:32"-16:00".

Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul. Dir. y gui3n por Fatih Akin; c3mara: Herv3 Dieu. Alemania/Turqu3a: Coraz3n International / NFP Marketing & Distribution / Norddeutscher Rundfunk (NDR) / Panfilm / Pictorion Pictures GmbH / entrevista digital media, 2005.

Gegen die Wand. Dir. y gui3n por Fatih Akin; c3mara: Rainer Klausmann. Alemania/ Turqu3a: Arte / Bavaria Film International / Coraz3n International / Norddeutscher Rundfunk (NDR) / Panfilm / W3ste Filmproduktion, 2004.