

## ESPACIOS INTERÉTNICOS EN EL DECLIVE DEL SISTEMA DE *MILLET*: EL CASO DEL CAFÉ CANTANTE<sup>1</sup>

RESUMEN: La destrucción del sistema otomano de *millet* durante el sultanato de Abdul Hamid II coincide con la aparición de nuevas formas de ocio importadas de Occidente. Una de las más destacadas es el café cantante, donde orquestas formadas por miembros de las diversas comunidades religiosas interpretaban música popular para una audiencia también multiétnica. El artículo trata de analizar la coexistencia de estos dos fenómenos antagónicos –la destrucción de un sistema de convivencia multiétnico y la asimilación de formas de sociabilidad intercomunitarias– así como las peculiaridades lingüísticas y musicales del repertorio del café cantante otomano.

PALABRAS CLAVE: *Millet*, música popular otomana, café cantante, nacionalismo.

ABSTRACT: The heyday of urban Ottoman music, performed at the cafés by *inter-millet* ensembles for a multi-ethnic audience, coincided with the destruction of the Ottoman *millet* system under the sultanate of Abdülhamid II. The following article analyses the interaction of these antagonistic processes –on one hand, the destruction of a multicultural system, and on the other, the assimilation of alternative forms of social and communal interaction– and the linguistic and musical peculiarities of the Ottoman *café* repertoire.

KEY WORDS: *Millet*, urban Ottoman music, *café chantant*, nationalism.

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación HUM-2004-03957-CO2-01/FILO *Interacción cultural y lingüística en sociedades islamo-cristianas del sureste europeo y Cercano Oriente*, dirigido por el prof. Pedro Bádenas de la Peña.

En el prólogo a su monumental antología de cantos populares (1905), el musicólogo estambulota Pajticos<sup>2</sup> anunciaba la publicación de un segundo tomo que incluiría las canciones en turco, armenio, árabe, búlgaro y valaco, de los ortodoxos que «por multitud de razones históricas no hablan la lengua de la madre patria»<sup>3</sup>. Aunque el texto está imbuido de los principios nacionalistas del llamado *Gran Ideal* –Pajticos insiste reiteradamente en la “evidentísima” *grecidad* de los cantos– el solo hecho de anunciar una antología de tal naturaleza constituyó una valerosa excepción en el asfixiante clima del nacionalismo etnicista del Reino de Grecia de principios del siglo pasado.

Por razones desconocidas, el segundo tomo proyectado por Pajticos nunca vio la luz. Es lógico suponer que el estallido de las Guerras Balcánicas y el “problema” de las minorías étnicas de los territorios anexionados hiciesen inviable la publicación de una obra que venía a contradecir la tesis oficial de un helenismo culturalmente uniforme, asentado en «dos continentes y cinco mares», tal como afirmaban los *megaloidotes*, los partidarios del *Gran Ideal* en la Grecia continental.

Transcurrido un siglo desde la publicación de la antología de Pajticos, parece que en la actualidad las líneas de investigación van abandonando poco a poco los prejuicios tradicionales. En las últimas décadas se han realizado tesis doctorales y escrito artículos que, desde un enfoque necesariamente multidisciplinar, coinciden en la necesidad de una concepción metodológica *supranacional* para los estudios que se vayan publicando a partir de ahora.

En efecto, resulta muy significativo –aunque no sorprendente– que, a pesar del nivel que han alcanzado las investigaciones, aún no haya visto la luz ningún trabajo ni antología que presente una visión sinóptica de la tradición oral en ciudades como Salónica, Alejandría, Estambul o Esmirna<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Yorgos Pajticos, nacido en 1869 en Ortaköy, es uno de los personajes fundamentales de la vida cultural griega en las primeras décadas del pasado siglo. Miembro fundador de la sociedad *El Oriente* e integrante de la *Sociedad Literaria de Constantinopla*, musicólogo y compositor de música escénica, no cejó en el empeño de reconciliar al público griego con su tradición musical. Para más información sobre Pajticos véase DRAGUMIS (2003): 52-60; para las actividades de la sociedad *El Oriente* cfr. MILIORIS (1961): 337-367. Todas las citas de originales en lenguas distintas al español aparecen en traducción mía.

<sup>3</sup> PAJTICOS (1905): p. xx.

<sup>4</sup> En el caso de Grecia, una tímida corriente empieza a interesarse por el folclore de las minorías étnicas, intentando abrirse paso entre las continuas reediciones de las antologías “fundacionales” y los estudios que consideran de manera incuestionable que la poesía oral tradicional es la voz de una colectividad nacional abstracta portadora de esencias patrias. De manera más o menos intencionada, se desatiende determinada bibliografía que demuestra de forma fehaciente la manipulación y mitificación que esa poesía sufrió ya desde los primeros momentos de su recuperación. Estos criterios científicos han sido asumidos y difundidos en los prólogos

Peor suerte ha corrido la canción popular<sup>5</sup> urbana. Criterios más ideológicos o estéticos que científicos han mantenido alejados a filólogos, historiadores y sociólogos de fenómenos culturales que reflejaron, pero también condicionaron, el vertiginoso cambio social de las primeras décadas del siglo pasado<sup>6</sup>.

Es preciso señalar que el desarrollo de una cultura industrial en el Imperio Otomano coincide con el colapso definitivo del sistema de *millet*, el marco administrativo por medio del cual la Sublime Puerta regulaba sus relaciones con las distintas comunidades religiosas, *millets*<sup>7</sup>. La presencia cada vez más intensa de las potencias extranjeras en la realidad otomana y las corrientes renovadoras internas habían obligado al Imperio a aceptar los aires modernizadores que llegaban del Occidente invasor.

La coexistencia de los procesos señalados –la destrucción de un sistema de convivencia multiétnico y la asimilación de formas de sociabilidad intercomunitarias– explican la fragilidad, el alcance parcial y las contradicciones del cosmopolitismo otomano. Mientras las formas de ocio ligadas a la cultura urbana favorecían la secularización del pensamiento, una miríada de *síloyi*, misiones religiosas y escuelas nacionales difundían un exaltado nacionalismo romántico, cuyos postulados racistas y excluyentes eran incompatibles con ese cosmopolitismo floreciente<sup>8</sup>. No obstante, el éxito de estas embajadas demostró la debilidad de una estructura política como la del *millet*. La distribución de los súbditos otomanos de las ciudades en barrios habitados exclusivamente por una sola comunidad religiosa explica la celeridad de los procesos de identificación nacional a principios del siglo XX.

---

a versiones en castellano de estas canciones, aunque también podemos añadir que en los últimos años han aparecido en España libros fundamentales que asientan las bases de una investigación rigurosa y crítica en este campo, cfr. AYENSA (2000) y (2004).

<sup>5</sup> Debemos hacer notar ahora cómo, en realidad, el cancionero popular urbano grecooriental nace en un momento de transición entre la poesía oral –entendiendo por ésta la difundida entre un público amplio en una acción continuada y prolongada de recreación y variación– y la poesía popular –la creada en una fecha reciente, difundida entre un público bastante amplio, durante un período más o menos breve, en el transcurso del cual su forma permanece igual–. Para esta distinción cfr. MENÉNDEZ PIDAL (1968): 45-47.

<sup>6</sup> Sigo aquí las reflexiones de Serge Salaün en la introducción a su estudio sobre el cuplé, cfr. SALAÜN (1990): 9-13.

<sup>7</sup> Esta definición de *millet* (asignación de una comunidad a cada religión) no es del todo satisfactoria. La complejidad del entramado legislativo otomano nos obliga a contextualizar siempre el uso del término. De este modo, sería más correcto entender el sistema de *millet* como una serie de acuerdos, en gran parte locales, con considerables variaciones en tiempo y lugar entre la Sublime Puerta y los líderes de las comunidades religiosas. Para esta cuestión véase BRAUDE-LEWIS (EDS.) (1982): 69-84.

<sup>8</sup> Las escuelas fueron un pilar fundamental en el proceso de helenización de los ortodoxos griegos que el Reino de Grecia emprendió desde su fundación. Sin embargo, las escuelas

Pese a todo, desde 1836 el proceso de occidentalización del espacio urbano otomano es imparable<sup>9</sup>. Los avances en los medios de transporte –la inauguración en 1833 del *Orient Express* es el ejemplo por excelencia– contribuyen a la intensificación de la influencia cultural francesa en tierras del Imperio hasta llegar a convertir a Esmirna en el “París de Oriente”<sup>10</sup>. Divertimentos típicamente otomanos como la lucha de los *peblivan* o el teatro improvisado en plazas y explanadas (*orta oyunu*), son eclipsados por la llegada del cinematógrafo, la fotografía o el gramófono. En la ciudad, las diferentes comunidades combaten por la apropiación de los nuevos espacios públicos: desde los rótulos de los cafés a las tarjetas postales, desde los puestos de prensa a las etiquetas de los discos de gramófono, cualquier lugar es adecuado para la afirmación identitaria. Las ya mencionadas tarjetas postales<sup>11</sup> viajan por Europa mostrando la *Rue Franque* o el *Café de París* de Esmirna, las ricas damas de la burguesía estambulíota ataviadas con los últimos modelos o los prósperos comercios de los judíos de Salónica; pero también exóticas bailarinas en Alejandría, derviches giróvagos en su *tekke* de Canea o la posta de camellos en el *Puente de las Caravanas* de Esmirna.

Las ciudades otomanas exhiben su cosmopolitismo de sabor oriental como reclamo comercial y turístico. Los visitantes de Esmirna pueden beber cerveza vienesa en los bajos del hotel *Kraemer* o asistir a una representación de Goldoni en el teatro *Quais*; muchachas armenias y griegas acuden al encuentro de los jóvenes de la aristocracia levantina en el *Casino Europeo* o en el *Sporting*; turcos y griegos asisten a las primeras proyecciones cinematográficas de la sociedad *Pathé*<sup>12</sup>. El más afamado de los cabarés salonicenses es el *Luxemburg*, al que acuden orquestas llegadas de cualquier punto del planeta. Por aquellos años la gran sensación era la orquesta de tangos del argentino de Eduardo Bianco, que hacía las delicias de un público en el que

---

occidentales en Levante se convierten en espacios interétnicos. En 1906, de los 278 alumnos de la escuela francesa de Esmirna, hay un 60% de alumnos católicos, un 27% de ortodoxos, un 7% de musulmanes y un 6% de judíos. El dato está en GEORGELIN (2005): 69.

<sup>9</sup> PANZAC (DIR.) (1992).

<sup>10</sup> En la célebre expresión del académico J. MICHAUD (1833): 249.

<sup>11</sup> Una breve historia de la circulación de estas tarjetas postales, acompañada de una buena excelente selección de estampas sobre Grecia, Turquía y los Balcanes puede encontrarse en BENTANCOURT (2003); otro álbum de postales con interés para el tema que nos ocupa, centrado en las manifestaciones artísticas de la zona, en RAFTIS (s.f.e.).

<sup>12</sup> Para una descripción de la Esmirna cosmopolita de principios del siglo XX, cfr. ZEROUALI (2006): 138-156. Lamentablemente, la autora omite las expresiones culturales más ligadas a turcos y armenios, dando a entender una supremacía cultural (e intelectual) de la población ortodoxa. El tema ha sido tratado con mayor rigor científico en GEORGELIN (2003): 126-129.

destacaban los jóvenes sefardíes. En el local *Malik Bey*, situado en el Vardar, turcos, griegos, valacos y búlgaros beben café y coñac<sup>13</sup>. Ya en Estambul, antes de pisar tierra, el viajero presiente el espectáculo que le aguarda:

«El bullicio, el movimiento, el gentío y las músicas orientales, todo esto nos acecha un poco más allá, en una penumbra salpicada ya de miles de lucecitas (...) un cálido clamor, miles de voces que halagan o que insultan en todas las lenguas de Oriente; orquestas de cuerda o dulzainas de Berbería, que tocan rápidamente aires de un exotismo pintoresco, casi alegre, mientras canciones turcas o griegas, cantadas a viva voz, suenan, por el contrario, tristemente con sus dispersas vocalizaciones en tono menor»<sup>14</sup>.

De todos los espacios mencionados, es el café el que disfruta de mayor aceptación entre los súbditos otomanos. En cualquiera de sus múltiples denominaciones y arquitecturas, el café cantante es considerado como la forma más espontánea de los ocios urbanos<sup>15</sup>. Aunque exportado de París y Europa central, el café muestra una inagotable capacidad para incorporar estructuras y formas de ocio preexistentes. Al café se acude para leer la prensa, hablar de política o presenciar un espectáculo y, al contrario que otros espacios como el teatro o el cine, es visitado casi diariamente. En Oriente –donde la escuela, el cementerio o el hospital también son comunitarios– el café cantante es uno de los pocos espacios públicos realmente interétnicos.

Es en el *café chantant* donde la canción –el subgrupo más reconocible de la poesía popular– inicia el camino que la ha conducido al lugar privilegiado que ocupa hoy. El café modificó radicalmente la forma en la que el texto poético es producido, transmitido y percibido, contribuyó decisivamente a la profesionalización de los músicos y permitió el encuentro de tradiciones hasta entonces aisladas dentro de las diversas comunidades emisoras. De ahí que, a finales del siglo XIX, géneros complejos y sincréticos como el flamenco –en los colmados y cafés cantantes– y el tango –en los boliches y cafetines– adquieran sus formas definitivas.

Escasas son las fuentes que aportan datos sobre la fugaz, pero intensa vida de los cafés cantantes en el Imperio Otomano. Como en otras formas de subcultura, los testimonios provienen de terceros –habitualmente viajeros– y no de sus artífices, por lo que es imprescindible analizar el fenómeno en relación con el pensamiento hegemónico de la época.

---

<sup>13</sup> TOMANÁS (1997): 18-19.

<sup>14</sup> LOTI (1931): 9.

<sup>15</sup> SALAÜN (1990): 74.

Lo cierto es que establecimientos similares al café cantante europeo existían en las ciudades de Oriente. La apertura de las primeras casas de café —que, según la leyenda, había sido descubierto por un derviche tres siglos antes— a mediados del siglo XVI en Tahtakale plantea la cuestión sobre la ilicitud de su consumo. Un firmán del sultán Murad III ordena la clausura de estos locales y prohíbe el consumo de café a los musulmanes. Pero la prohibición no surte efecto. En Salónica, sólo en la zona del Vardar, había más de 348 locales en 1688<sup>16</sup>. Murad IV ha de firmar un nuevo decreto para frenar el consumo. Finalmente, Ibrahim I derogó estas leyes y autorizó la apertura de cafés por todo el Imperio. Pronto, desde la asediada Viena, el café se extendió por toda Europa, y ya en el siglo XVIII, Jan Potocki describe así la atmósfera de un café otomano:

«Ya sólo me queda por hablaros de los cafés para que conozcáis todas las diversiones del pueblo turco. Construidos, la mayor parte, en forma de quioscos, reciben aire por todos lados y son de un frescor admirable. Constituyen los cafés el lugar de cita de los ociosos de cualquier estado: el visir, el capitán bajá y el sultán en persona acuden a ellos, a menudo disfrazados, para enterarse de lo que dicen de sus personas, pues el carácter y las más insignificantes acciones de los de arriba constituyen aquí, como en cualquier parte, el tema favorito de todas las conversaciones. Éstas, otras veces, giran sobre asuntos galantes. Un narrador profesional contará la aventura más reciente adornándola con todos los atractivos de la elocuencia de Oriente»<sup>17</sup>.

Es a mediados del siglo XIX cuando los cafés cantantes de Oriente abren sus puertas a imagen y semejanza de los de Europa. En un primer momento, también las artistas que actúan en los locales son europeas, sobre todo alemanas<sup>18</sup>. La fórmula del café *alafranga*, a la europea, tiene éxito y en los barrios cristianos de las urbes, como Pera en Estambul o el Barrio Franco en Esmirna<sup>19</sup>, abren sus puertas decenas de locales. Estambul se convierte entonces en la capital del café cantante. El llamado en turco *çalgılı kabvesi* convive con el más refinado *gazino* —club nocturno, habitualmente al aire

---

<sup>16</sup> TOMANÁS (1997): 17

<sup>17</sup> POTOCKI (1992): 31.

<sup>18</sup> Cfr. JADSIPANDASIS (1896): 26 y DESCHAMPS (1990): 63.

<sup>19</sup> A principios del siglo XX sólo el cinco por ciento de los habitantes de Pera eran musulmanes, según R. MANTRAN (1996): 306. El *Annuaire oriental* de 1915 calcula la población de Esmirna en medio millón de personas, con un 30% de musulmanes, 64% de griegos, 4% de judíos, 2% de armenios y 2.000 “extranjeros”. El dato está sacado de H. GEORGELIN (2005): 34.



FIG. 1. La plaza de los cafés cantantes en la villa anatolia de Ayvalik. Es apreciable la diversidad étnica e indumentaria entre los clientes de los establecimientos.

libre–, el *semaî kabvesi* –café donde se interpreta música tradicional–, y el *balloz* –cantinas frecuentadas por los miembros de los distintos gremios, como los *tulumbacılar* (bomberos con dedicación parcial), marineros u obreros–. El anonimato de estos lugares atrae a una numerosa clientela musulmana, que puede consumir alcohol y contemplar, lejos de la mirada inquisitiva de las autoridades religiosas, mujeres ligeras de ropa bailar el *foxtrot* o el *cabe walk*.

La asimilación de las formas musicales orientales por el café cantante europeo es rápida. Sólo tres años separan el primer testimonio escrito del funcionamiento de un café cantante en Atenas, en griego *καφεσαντά*, del de un café cantante oriental. El primer establecimiento de estas características del que tenemos noticia abrió sus puertas en el verano de 1871. A orillas del Ili-sós, cantantes alemanas divertían a los atenienses. Dos años después, una breve nota de prensa anuncia el funcionamiento de un *café santur* cerca de la iglesia de *Aya Triada*. El nombre lo recibe de uno de los instrumentos más característicos de la orquesta otomana<sup>20</sup>. Las compañías, originarias principalmente de Constantinopla y Esmirna, están integradas por todos los grupos humanos del Imperio, con una presencia mayor de músicos cristianos y judíos.

El aislamiento de la mujer musulmana hace que las cantantes sean habitualmente romeas, judías o armenias. Aunque la bibliografía relativa es escasa, sabemos que la endogamia comunitaria en Oriente provocó la idealización de las mujeres de las otras confesiones hasta convertirse en un *topos* recurrente en este cancionero. Mucho más frecuente y documentada es la presencia de músicos musulmanes. En las memorias de la cantante esmirniota Ánguela Papásoglu encontramos una pormenorizada descripción de la vida de estas compañías multiétnicas antes del Desastre del 22:

«...Memetaki tocaba el violín en nuestra orquesta. Era turco, pero lo teníamos como compañero en el trabajo. Era un hombre honrado. Te acompañaba mejor que un cristiano (...) Era el mejor violín de Esmirna. No tocaba con orquestas turcas, sólo con nosotros (...) Delante de él no nos atrevíamos a bromear con su Dios, con Alá. Conocíamos sus fiestas, cuándo hacen el Ramadán y esas cosas, y le cuidábamos mejor que si fuera hermano nuestro»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Instrumento de la familia de las cıtaras en forma de trapezio. Las cuerdas se percuten con dos macillos de madera generalmente cubiertos de algod3n.

<sup>21</sup> PAPÁSOGLU (1986): 30-32.



El término más generalizado hoy en día para este tipo de establecimientos, “*καφέ αμάν*”, es documentado por primera vez en 1886. El término se formó por similitud fonética con el *café chantant*, sustituyendo el segundo término por la interjección turca *aman* que, como veremos posteriormente, es uno de los rasgos característicos del cancionero oriental.

La convivencia en Atenas de cafés “occidentales” y “orientales” enardece el debate sobre la identidad musical de Grecia que, a imitación de la lingüística, es conocida como *το μουσικό ζήτημα*, la cuestión musical. Para los intelectuales modernizadores, la implantación del café cantante oriental es una estrategia de las facciones conservadoras para alejar al pueblo griego de su rumbo europeísta. Para ellos, la música europea es heredera de la música de la Grecia clásica, mientras que la música bizantina no es más que una amalgama de «préstamos judíos, árabes y turcos»<sup>22</sup>. Los articulistas se burlan de los que se dicen patriotas griegos que escuchan instrumentos turcos y árabes. Para estos pensadores, excepto la música clásica, sólo la canción tradicional cantada en griego y tocada con instrumentos considerados griegos es digna. La Iglesia ortodoxa, representante de la música bizantina, responde a estas acusaciones poniendo el acento en la depravación que reina en los cafés europeos:

«Esta música, al ser escuchada, mueve el ánimo y la voluntad a los furiosos abrazos, a los besos, a las carcajadas, a los puntapiés y a los berri-dos, y a una tormenta de borracheras y orgías desconocida hasta ahora en Grecia, con los que se adornan los afamados antros de París»<sup>23</sup>.

Los dos grupos coinciden, sin embargo, en la defensa de los cantos nacionales griegos, canciones patrióticas y rurales eclipsadas por los cantos orientales. Pero en 1880, una nueva generación de intelectuales, muchos originarios de Constantinopla, inclinan la balanza a favor de “los amantes de la musa oriental”. La apertura política del Imperio Otomano es entendida como una muestra de debilidad que el helenismo puede y ha de aprovechar. Se extiende entonces en algunos sectores progresistas la idea de una moderna re-

---

<sup>22</sup> Tanto la música bizantina como la otomana siguen el sistema modal y no el tonal. Sin entrar en tecnicismos, los modos orientales, *makam*, consisten en la agrupación preestablecida de un conjunto de notas en una escala determinada. Cada *makam* está vinculado a un estado anímico, a una región, a una ceremonia, etc. En la música turca actual hay más de ochenta de estos modos.

<sup>23</sup> Texto del afamado autor teatral Spiridona Vasiliadi, incluido en la *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής 1824-1919* de Ceόδωρος Ν. Sinadinu. Incluido en C. JADSIPANDASIS (1986): 33.

pública otomana, que ha de ser liderada por los griegos. El clima político favorable y el reñido duelo artístico de dos afamadas cantantes, la constantinopolitana Fotiní y la esmirniota Kior Catina, convierte la primera mitad de la década de los ochenta en la edad de oro del *café amán* en Grecia. La *cazarevusiana* prensa ateniense se llena de turquismos y exóticas descripciones en las que no faltan derviches, huñes y ruiseñores armenios. La interacción entre el café oriental y el europeo continúa. Si en el café cantante comienzan a escucharse canciones orientales, el *café amán* paulatinamente incorpora números obscenos a su repertorio. Como en el resto de Europa, en muchos de estos locales se ejerce la prostitución:

«La embriaguez gobernaba sin rival en el interior del local, asomándose a los ojos con afán y ardor. Ojos dilatados que desprendían llamas, ojos entrecerrados en un letargo fulminante, ojos que rebosaban de los colores del mar, cambiando a cada poco del color del fuego al color de un turbio vaso de agua, ojos que reclaman sangre, piel, pólvora, y ojos que buscan el puntapié, la compasión, la carcajada, el esputo. La batahola que se extiende hasta la náusea durante el sucesivo intercambio de cantantes (...) ¡Desdichadas mujeres! Para surcar el piélago de sillas y mesas, para sortear la báquica muchedumbre han tenido que sufrir tormentos, tormentos que nadie ha sufrido, ni los mártires...»<sup>24</sup>

De la literatura sicalíptica de los cafés cantantes y de los prostíbulos tenemos muy pocos ejemplos. Podemos buscar su huella en algunas canciones obscenas de carnaval o en los cancioneros de grupos marginales, como los *dayılar* (gr. *daides*) en Estambul o los *κουτσαβάκηδες* en Atenas. Milagrosamente, dos de estas cancioncillas han sobrevivido en una pizarra grabada en 1911 en Estambul por la casa discográfica *Favorite Record*. Incluimos una de ellas:

**Σμυρνέιχο Μανές<sup>25</sup>**  
(Μπορδέλο)

Τούτο κ' να αποφάσισα εγώ να σε προσβάλλω  
Ανάμεσα στα σκέλια σου το ψώλο μου να βάλω.

– Aman, καληνύχτα, ωχ, aman ey! Επιτέλους στα αρχίδια! Γεια σας, κορίτσια.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>25</sup> Grabado en Estambul en 1911 por Yangos Psamatialis, acompañado de acordeón, *ud* y guitarra.

**Mánes de Esmirna**  
**Canto de Burdel**

Esto he decidido, que voy a ofenderte  
 y entre tus muslos mi polla voy a meterte.

Ay, buenas noches, ay. ¡Hala, hasta los huevos! Adiós, chicas.

La actuación de compañías otomanas en Grecia queda paralizada en 1897 tras su derrota en la llamada Guerra de los Treinta Días. Las noticias sobre las matanzas de cristianos por las tropas de Abdul Hamid II en Creta justifica las posiciones de los sectores nacionalistas más radicales. El *café amán* sobrevive unos años confinado en las barriadas más humildes de la capital. Allí las canciones otomanas han encontrado un nuevo espacio: la tela blanca del Teatro de Sombras. Era habitual que cada personaje entrase en escena entonando una canción representativa de la comunidad a la que pertenecía: el judío Salomón cantaba una copla sefardí, el Bey improvisaba algún *gazel* turco mientras Jatsiavatis hacía lo mismo en griego, Velingunga interpretaba alguna pieza tradicional en albanés, etc. El éxito de los teatrillos ambulantes desata la ira de la prensa nacionalista, pero en una Grecia ya inmersa en las campañas expansionistas, el debate sobre la identidad musical griega quedaría relegado hasta la llegada de los refugiados en 1923.

“La mano más apretada cada día”<sup>26</sup> –como definió Loti al sultanato de Abdul Hamid II (1876-1909)– responde con terribles pogromos a las revueltas nacionalistas. A su vez, el Imperio tiene que acoger, en unos territorios cada vez más reducidos, a los musulmanes –tártaros, circasianos, macedonios, turco-cretenses, bosnios– que huyen del hostigamiento de las autoridades cristianas. Pero las ciudades parecen permanecer indiferentes a la bancarrota del Imperio. Salónica, Estambul o Esmirna viven su *Belle Époque* de espaldas a las masacres cometidas en las fronteras del Imperio:

«Siguiendo al pie de la letra las indicaciones de Manolis, bajo la trémula luz que despedían las farolas de gas, junto al cadencioso murmullo del mar, me dirigí hacia el local del capitán Paolo. Entre los alféizares verdes, bajo los rayos que desprendían las lámparas, llegaba el inquieto sonido del café cantante, el quejido de un violín, los ecos de un violonchelo, el

---

<sup>26</sup> LOTI (1931): 13.

profundo rumor de los atabales, las desgarradas voces, las canciones ligeras. En la sala, que rebosa humo, una corpulenta alemana, extravagante, con su sonrojado rostro y las cintas azules que se había atado en la cabellera rubia, interpretaba canciones pícaras y mostraba, donde terminaban las medias negras, el arranque de un picardías adornado con lazos rojos. El público estaba formado por mozos de cuerda, barqueros y militares turcos de bajo rango. De vez en cuando aplaudían exhibiendo su salvaje alegría...<sup>27</sup>

El clima de concordia se extiende incluso a las medianas villas. Números filohelenos, sin ninguna simpatía por el mundo otomano, quedan asombrados por la convivencia pacífica de turcos, griegos y armenios. Este el caso de Aydın, donde el elemento turco es mayoritario. Krumbacher queda asombrado por la atmósfera distendida que reina en uno de los cafés de la villa, donde un griego que juega al *tavli* con turcos y armenios pronuncia el número de los dados sucesivamente en turco y griego<sup>28</sup>.

A principios de siglo, el café cantante sigue presente en las noches de Estambul. El profesor Minorskij queda fascinado por un espectáculo de varietés en el que cantantes cristianas intercalan pequeñas escenas cómicas con los «muy famosos cantos otomanos»<sup>29</sup>.

En la última década del siglo XIX nacen los intérpretes y músicos, hoy legendarios, que llevarían la música popular otomana a cotas de perfección artística jamás alcanzadas. De todos ellos hay que destacar a los judíos Sarah Skinazi (alias Rosa Eskenasi), Isaak Algazi, Nissim Baruh o Victoria Hazan; los ortodoxos Rita Ambatsí, Marica Papaguica, Tetos Dimitriadis, Lambros Leondaridis, Andonis Dalgas, Panayotis Tundas; los armenios Melkon Alemsharian (alias Markos Melkon), Garbos Bakirgian, Hagop Stambulian (alias Agapios Tumbulis); los gitanos Gülistan Hanim o Hafiz Burhan Sesyilmaz; y, por supuesto, los turcos, de los que destacan Hafiz Asir Efendi y Abdullah Bey.

En 1908 la presión de los oficiales de los jóvenes turcos en Salónica fuerza el restablecimiento del régimen constitucional, suspendido desde 1878. La revolución liderada por el salonicense Kemal Atatürk –que consagra la libertad de reunión, desplazamiento y expresión– es recibida con en-

---

<sup>27</sup> El libro de viajes de Gaston Deschamps fue publicado en París en 1894. He utilizado la reedición en griego, DESCHAMPS (1990): 63.

<sup>28</sup> La anécdota está recogida en H. GEORGELIN (2005): 113.

<sup>29</sup> MINORSKIJ (1903): 3.

**ΤΟ ΤΡΙΟ**



**ΛΑΜΠΡΟΣ - ΡΟΖΙΤΑ - ΤΟΜΠΟΥΛΗΣ**

Ὁ ἀνωτέρω λαμπρός συνδιασμός τῶν τριῶν μεγάλων ἀρίστων καλλιτεχνῶν, τῶν γνωστῶν εἰς τὰς διαφόρους πλάκας COLUMBIA, ODEON κλπ. ἀπὸ σήμερον προσελήφθη καὶ θὰ παίξῃ καθ' ἑκάστην ἑσπέραν εἰς τὸ ΜΠΑΡ Ὁ ΤΑΥΓΕΤΟΣ — ΔΩΡΟΥ 14

Ἡ Δις ΡΟΖΙΤΑ γνωστὴ γιὰ τοὺς μανέδες, τὰ βλάχικα, ρεμπέτικα κλπ. σὰς ἀναμένει νὰ σὰς ξετρελλάνη μὲ τὴν ἀηδονίσια λαλιά τῆς ποῦ δὲν ἔχει ταῖρι μέσα στὴν Ἑλλάδα.

Ὁ κ. ΛΑΜΠΡΟΣ ἡ μοναδικὴ λίρα στὴν Ἑλλάδα ἔχει τὸ μονοπώλειον τῆς τέρψεως καὶ τῆς διασκεδάσεως καὶ ὅμως δὲν τὸ πουλᾷ ἀλλὰ τὸ δορίζει σὲ κάθε πελάτη.

Ὁ δὲ γνωστότατος ΤΟΜΠΟΥΛΗΣ μὲ τὸ ἀθάνατο ΟΥΤΙ του, τοὺς τουρκικοὺς ἀμανέδες του, ρεμπέτικα, κωμικὰ κλπ. δὲν θέλει διαφήμισι!

Ὅλοι τὸ σὺνημά σας: Πᾶμε ν' ἀκούσωμε τὴν  
**ΡΟΖΙΤΑ — ΤΟΜΠΟΥΛΗΝ** καὶ **ΛΑΜΠΡΟΝ**  
 εἰς τὸ Μπαρ "ΤΑΥΓΕΤΟΣ", — ΔΩΡΟΥ 14  
 Περιποιήσις ἄκρα καθαριότης — Οὐδὲ ἐκλεκτό.  
 Ζῦθος Φίξ — Μεζέδες ἄφθονοι

FIG. 2. Típica orquesta de café cantante otomano. De izquierda a derecha: Lambros-Leondaridis (lira constantinopolitana), Sara Eskenasi (voz, pandereta y palillos) y Hagop Stambulian (laúd arábigo). Los tres nacidos en Constantinopla y de confesión ortodoxa, judía y armenia respectivamente. Los dos últimos aparecen en el cartel anunciador con el alias griego. Es significativo que apenas diez años después de la Catástrofe de 1922, la taberna Taigeto, situada en pleno corazón de Atenas, anuncie sin eufemismos “amanedes turcos”. La imagen ha sido cedida por los propietarios de la taberna.

tusiasmo por todos los grupos étnicos del Imperio. Por primera vez en décadas hay una alternativa a los estados nacionales y al sionismo. La desaparición del sangriento régimen de Abdul Hamid permite la recuperación del sentimiento de pertenencia a una realidad otomana. Para los griegos otomanos, este *osmanlılık* no sólo no es incompatible con sus aspiraciones de liderazgo en la zona, sino que es el marco político idóneo para su consecución. Otros grupos, como los judíos de Salónica, reciben aliviados la llegada de un régimen fuerte que alejase el fantasma de una ocupación griega, pero *de facto* el proyecto integracionista es boicoteado por todas las partes implicadas. En 1908, se produce la declaración unilateral de anexión de Creta al reino de Grecia. Italia ocupa el Dodecaneso en 1911. Las Guerras Balcánicas y la llegada de centenares de miles de refugiados musulmanes a Turquía desestabilizan el precario equilibrio de la zona. El desembarco al sur de Anatolia de un contingente italiano precipitó la invasión griega de Esmirna. Un año después, en 1920, el Tratado de Sèvres legitimó la invasión, que en un primer momento quedó justificada ante la Sociedad de Naciones como un intento de proteger a las comunidades griegas del hostigamiento turco. Turquía nunca llegó a ratificar el tratado, que entregaba las ruinas del Imperio Otomano a las potencias occidentales. La invasión griega sirvió para unir a todos los turcos bajo la bandera del Comité de Unión y Progreso. En septiembre de 1922 la capital de Jonia ardía y con ella toda esperanza de convivencia. El intercambio de poblaciones acordado un año después por Grecia y Turquía consagraba la homogeneización étnica de las dos naciones. Más de un millón y medio de desplazados iniciaban el duro proceso de integración en territorios con los que, en el mejor de los casos, sólo compartían religión y lengua.

Por fortuna, la pronta llegada de las casas discográficas a Oriente<sup>30</sup> salvó del naufragio la prueba sonora de una herencia cultural común. Y, aunque la grabación es ya oralidad mediatizada, diferida en el tiempo y en el espacio, la inscripción de la canción en este momento es aún fiel reflejo de la *performance*<sup>31</sup>. Los músicos interpretan las mismas piezas que han cantando la noche anterior en los cafés cantantes. La diferencia sustancial es la ausencia de público y la limitación temporal que impone el disco de pizarra. Por lo demás, las grabaciones retienen la esencia de la ejecución en vivo. Las recurrentes interpelaciones a los músicos, las jaculatorias y los pequeños diá-

---

<sup>30</sup> Véase GRONOW (1981), CALIVIOTIS (1995).

<sup>31</sup> Sigo aquí la terminología de P. ZUMTHOR (1991).

logos entre el intérprete y los músicos son algunos de los rasgos característicos de estas grabaciones. Como improvisado reclamo publicitario, es habitual que al inicio de la grabación se anuncie el título de la canción y el nombre de la casa discográfica.

Pero, ¿cuál era el repertorio del café cantante oriental? La necesidad de contentar a un público formado por griegos, judíos, armenios, turcos y levantinos explica la variedad y riqueza del cancionero del café cantante. Las músicas del Mediterráneo oriental conviven con los ritmos en boga en esos momentos, como el tango, la habanera o el charlestón; las canciones tradicionales de las islas del Egeo se confunden con sones napolitanos; los músicos gitanos reinterpretan ritmos serbios o búlgaros; las *estudiantines*<sup>32</sup> coquetean con la canción ligera francesa, para regresar siempre a los ritmos orientales. En los catálogos de grabaciones realizadas en Esmirna podemos encontrar a griegos cantando piezas en ladino o francés, judíos cantando en turco o hebreo<sup>33</sup>. Algunas de las formas musicales otomanas más habituales en el café cantante son: el *kanto*, canciones populares de ritmo rápido y letras sencillas; el *gazel*, improvisación vocal apoyada en un determinado *makam*; el *mani*, muy parecido al anterior, pero de métrica marcada y carácter más tradicional. En el repertorio greco-otomano, las dos últimas formas gozaron de gran popularidad.

Uno de los fenómenos característicos de este cancionero es el del *contrafactum*<sup>34</sup>, la reelaboración de composiciones ya existentes para servir a

---

<sup>32</sup> Las εστουδιαντίνες tomaron su nombre de las francesas *estudiantins*, aparecidas en París alrededor de 1880. De allí se extendieron a Constantinopla y luego a Esmirna, donde se formaron agrupaciones legendarias. Estas orquestas, formadas por guitarras y mandolinas, funcionaban también como escuelas musicales.

<sup>33</sup> Un buen ejemplo son los catálogos de las grabaciones realizadas en Esmirna entre 1909 y 1922, recogidos por A. CALIVIOTIS (2002): 179-202. La agrupaciones griegas interpretan, aparte del griego, composiciones en rumano, turco y ladino.

<sup>34</sup> Este es el nombre que se ha dado a la intertextualidad formal en el ámbito de lo poético y la canción. Aunque el fenómeno ha sido ampliamente estudiado en algunos dominios y hasta el barroco, no ha sido suficientemente atendido en el campo de la canción popular. De este tema se ha ocupado el investigador José Manuel Pedrosa. Podemos encontrar ejemplos de este fenómeno en la poesía culta de la misma época. Un ejemplo característico es un interesante librito de cancioncillas publicado en Esmirna en la primera mitad del siglo XIX. El autor –del que sólo se indican las siglas– lo parcela en tres secciones, bajo los epígrafes *cancioncillas estambuliotas*, *esmirniotas* y *griegas*. En cada sección del libro ha reelaborado y redistribuido material anterior para componer un relato amoroso, de similar trama en cada sección. Lo más interesante de este juego literario es cómo el autor utiliza las formas compositivas asociadas a cada región. Así, para Constantinopla se sirve de la tradición otomana –cada canto se ajusta a un *makam*–, la levantina para Esmirna –los poemas están hechas *al son*

las necesidades específicas del café cantante. Así, en el programa de una compañía griega podemos encontrar: canciones populares de Estambul y Esmirna interpretadas en turco o con las estrofas traducidas al griego manteniendo el estribillo en la lengua original; cantos tradicionales de toda Anatolia cantados en turco o en griego; canciones francesas o sefardíes interpretadas en griego, etc.<sup>35</sup>

Como resultado de este continuo proceso de adaptación y reutilización, y dado el poliglotismo de los súbditos otomanos, encontramos en los textos un caso de fuerte *code-switching*, o cambio de código lingüístico entre dos o tres lenguas. Como bien ha estudiado Poplack, esta alternancia evidencia el dominio de las lenguas utilizadas<sup>36</sup> y más aún en el caso de que la alternancia sea intraoracional. La combinación más habitual es la del griego y turco. En el siguiente ejemplo, el compositor no sólo ha versionado el original turco, sino que ha calcado la distribución sintáctica manteniendo el gentilicio al final e inicio de verso en la misma posición que presenta la composición original:

### **Menemen Zeybek-Aman Aman Menemen**<sup>37</sup>

Ah aman amam Menemem  
Ben bu işe gelemem.

Ah aman aman Bagdatlı  
Bagdatlı cilvesi baldan tatlı.

---

de afamadas arias y piezas ligeras— y la griega, más imprecisa, se inspira en fórmulas de la canción tradicional. Cfr. AFLONITU (ED.) (1838).

<sup>35</sup> Agradezco al profesor Büllent Aksoy su amabilidad al facilitarme su estudio inédito sobre las *contrafacta* en griego de composiciones turcas. Cfr. AKSOY (1998).

<sup>36</sup> Cfr. POPLACK (1980). También encontramos ejemplos de *code-switching* en la literatura culta, como son los poemarios escritos en griego y turco con caracteres griegos, conocidos en la bibliografía griega como *καραμανλίδικα βιβλία*, aunque el término no sea del todo correcto. Estos poemarios siguen la tradición manuscrita del Fanar de las *μετζμουνάδες* o *μουσαγιές* (del turco *mecmua*, colección). Algunos de los poemas —que, como en nuestros ejemplos, riman griego, turco y francés en versos que pueden estar compuestos en cualquiera de esas lenguas— fueron musicados y circularon como *şarki* en los cafés cantantes y teatros. Agradezco a la investigadora Valentina Fedchenko, que actualmente prepara su tesis doctoral con el título *Multilingual poetry of Constantinople in the 19th*, sus observaciones sobre este fenómeno.

<sup>37</sup> Disco Odeon Record 54739/XSC73 grabado en Esmirna en 1910 por la *Smirneikí Estdiandína*. Menemem es una población situada veintiséis kilómetros al norte de Esmirna. El original turco, del que existe una grabación en turco realizada por el mismo cantante dieciséis años después en Atenas, menciona otros topónimos de la región como Pérgamo o Manisa.



Αχ, aman aman Χιώτισσα,  
Χιώτισσα, μ' κάνες και αρρώτησα.

### **Seibékico de Menemen-Aman Aman Menemen**

Ay de mí, Menemem,  
esto me va a matar.

Ay de mí, niña de Bagdad,  
niña de Bagdad, dulce como miel.

Ay de mí, niña de Quíos,  
niña de Quíos, me has hecho enfermar.

En el siguiente ejemplo, tras una primera estrofa llena de préstamos del italiano (comunes al griego y al judeo-español) y un arranque de estribillo formados por interjecciones de origen turco, el autor inserta un verso del original en judeo-español:

### **Ξανθή Εβραιοπούλα**<sup>38</sup>

Αχ, Εβραιοπούλα μου, μου πήρες την καρδιά.  
Te quiero bien mucho, que no me manques,  
Ωχ, aman, Εβραιοπούλα, δεν αντέχω πια.

### **Rubia niña judía**

Ay, mi niña judía, me has robado el corazón.  
Te quiero mucho, no te apartes de mí,  
ay de mí, niña judía, no lo aguanto más.

Por último, encontramos una grabación donde el fenómeno es incluso intraoracional (vv. 5, 11 y 12) y donde el autor rima el árabe y el griego (vv. 5-6 y 11-12):

---

<sup>38</sup> Grabada en Atenas en 1934. Como autor aparece el compositor esmirniota S. Pandelidis. Interpretada por Rita Abatsí, acompañada de guitarra, violín y *cümbüs*.

**Γιάμου**<sup>39</sup>

– Αχ, Τουμπούλη μου, με΄καψες με το ούτι σου!

(*Voz de Rosa Eskenasi*)

Άιντε يَا أَيُّهَا يَا أَيُّهَا  
يا عيني أه يَا أَيُّهَا

3 Άιντε يَا أَيُّهَا يَا أَيُّهَا يَا أَيُّهَا  
زعلانه ليش يَا أَيُّهَا

6 Έλα يَا أَيُّهَا يَا أَيُّهَا يَا أَيُّهَا  
Αραπίνα θα πεθάνω.

Έλα, έλα, βρε, τσαχπίνα  
θα περνάς με΄μένα φίνα.

9 Αραπίνα σγλάβος θα΄μαι  
και στην Αίγυπτο θα πάμε.

12 Πάμε (*ininteligible*) اسكندرية  
.αχ, Μαρία. يا حبيبي

أنا بحبك أنا بحبك  
أنا بحبك يا قلبي أه يَا أَيُّهَا

– Αχ, γεια σου, Λάμβρο μου. Aman أمان يالله

(*Voz de Rosa Eskenasi*)

- يالله يالله يا عيني  
- أمان يا سيدى ياليلي ياليلي

(*Voz de Lambros Leonaridis*)

<sup>39</sup> Disco grabado en Atenas el 28 de diciembre de 1934. Interpretada por Rosa Eskenasi, que aparece en la etiqueta del disco como autora. Acompañada por laúd arábigo y lira constantinopolitana. He optado por utilizar los alfabetos actuales para clarificar esta cuestión concreta. Sin embargo, la edición del *texto* de las canciones plantea interesantes interrogantes sobre la relación entre la *inscripción* oral y la escrita.

## Yamu

– ¡Ay, Tumbulis, me has derretido con tu laúd!

*(Voz de Rosa Eskenasi)*

Ay, madre mía, ay madre mía, ay madre mía,  
ay, madre mía, preciosa niña.

3 Ay, madre mía, ay madre mía,  
¿por qué te has enfadado conmigo?

6 Ay, madre mía, madre mía, madre mía,  
morita, por ti pierdo la vida.

Vamos, vamos, presumida,  
lo pasarás bien conmigo.

9 Morita, yo seré tu esclavo,  
y nos iremos junto a Egipto.

12 Iremos a Alejandría,  
amor mío, ay, María.

Yo te quiero, yo te quiero,  
corazón mío, te quiero, ay madre mía.

– ¡Ay, mi Lambrulis! Ay de mí, vamos, vamos.

*(Voz de Rosa Eskenasi)*

¡Ay de mí, Señor!  
Preciosa, preciosa.

*(Voz de Lambros Leondaridis)*

¿Qué otorga entonces unidad a un cancionero interpretado en más de seis idiomas, que combina la tradición musical occidental y oriental, urbana y rural? La respuesta es tan compleja y sencilla como la que pudiera dar un estudio del flamenco. En nuestro caso, algunos rasgos estilísticos son recurrentes: juegos fonéticos asemánticos, *topoi* comunes a la poesía de diván, frases melismáticas, el uso repetido de la interjección *amán* como entidad léxica y como recurso poético<sup>40</sup>, el uso de patrones rítmicos otomanos como el *seibékico*, el *chifteteli* o el *jasápico*. La instrumentación de la orquesta es otro rasgo singular. Está formada tanto por instrumentos de la tradición oriental (*ut*<sup>41</sup>, el *qanun*<sup>42</sup> y el ya citado *santur*) como de la occidental (violín, acordeón, guitarra).

En Grecia, y aun en condiciones de marginación y pobreza, los compositores minorasiáticos protagonizan la vida musical de los años veinte. Las melodías otomanas resucitan en las barriadas del Pireo o Salónica. En algunas composiciones podemos encontrar aún versos en turco, ladino o árabe, aunque ya sólo excepcionalmente. La exclusión social y la miseria que sufren los refugiados hacen que su repertorio conviva con expresiones autóctonas de los bajos fondos, que son utilizadas por ellos como vehículo de expresión. Pero desde 1932 se observa la paulatina desaparición de los modos de la “escuela minorasiática” a favor de las composiciones de la denominada “escuela del Pireo”, que tiene al *busuki* y a la guitarra como instrumentación principal. La helenización de la música popular es uno de los “objetivos culturales” de la dictadura de Metaxás, que en 1936 prohíbe la difusión y grabación en Grecia de “cantos orientales”. La decisión, paradójicamente, esta inspirada en una ley kemalista promulgada dos años antes que buscaba la europeización de la música turca. Cuando las grabaciones discográficas se reanudan tras el fin de la ocupación alemana, los pocos autores minorasiáticos que han sobrevivido a tanto infortunio encadenado componen ya canción popular griega (*laicó tragudi*) con el sistema europeo. Pero cuando el cancionero greco-otomano –que en otras ocasiones había sobrevivido a períodos de hostigamiento y clandestinidad– dejó de existir, fue en el momento en que ya no había una audiencia que lo reclamase. Sobrevive confundido con algunos cantos tradicionales de las islas del Egeo y, margi-

<sup>40</sup> A este respecto cfr. ARMISTEAD-SILVERMAN (1982).

<sup>41</sup> De este instrumento de once cuerdas, uno de los más importantes de la música oriental, derivan todos los laúdes europeos. El mástil corto, sin trates, lo hace idóneo para interpretar escalas microtonales.

<sup>42</sup> Cítara árabe cuyas cuerdas son tocadas por dos plectros metálicos fijados al dedo índice de cada mano.

nalmente, en la memoria de los descendientes de los refugiados, pero ya como algo extraño a la cultura griega.

Desde los años setenta, la historiografía local –no sin la ayuda de muchos investigadores filohelenos– ha puesto el acento en las canciones relacionadas con las drogas y los bajos fondos (eso sí, en griego), como pretendida expresión auténtica del proletariado griego. La música greco-otomana es conocida como *smirneica* (de Esmirna). Las reediciones modernas y las antologías que circulan bajo ese epígrafe incluyen solamente las canciones en griego. En la bibliografía griega, que Marica Ninu fuese armenia o Marcos Vambacaris tuviera ascendencia católica, por poner sólo el ejemplo de dos de los cantantes más conocidos, es un hecho que no ha recibido mayor atención.

El café cantante otomano vivió sus últimos años a miles de kilómetros de las tierras en las que nació. La emigración a América de decenas de miles de súbditos otomanos –especialmente intensa desde el último tercio del siglo XIX hasta los años treinta– trajo consigo la apertura de muchos de estos establecimientos y una próspera industria discográfica que atendía la demanda de discos en griego, turco o armenio de las comunidades asentadas en Estados Unidos. De nuevo en una sociedad multicultural, el café cantante surgió como punto de encuentro de una cultura común, quizá más apreciable aún desde la distancia. Sólo un año después de la catástrofe de Asia Menor, la cantante ortodoxa Marica Papaguica grababa el canto patriótico turco *Çanakkale içinde vurdular beni* (“Caí en los Dardanelos”), batalla en la que Grecia perdió muchas de sus esperanzas del dominio de la zona. De nuevo orquestas formadas por turcos, armenios, griegos y judíos interpretaban los cantos de un Imperio que ya había dejado de existir.

En 1925 la anteriormente mencionada Papaguica abrió uno de los primeros cafés cantantes de Nueva York, al que siguieron otros muchos con nombres tan ilustrativos como *Port Said*, *Omar Khayyam* o *Arabian Nights*. Las grabaciones de Papaguica son una buena guía para adivinar el repertorio del café cantante otomano en América: desde canciones de opereta como *To chingánico tango* (“El tango gitano”) a canciones acríicas como *To tragudi tis Lefterías* (“El canto de la Libertad”); desde cantos de la tradición greco-oriental como el *Smirniós Valos* (“Baile de Esmirna”) o *Za spaso cupes* (“Estrellaré copas”) hasta canciones tradicionales turcas.

El desarrollo de otras formas de entretenimiento como el cinematográfico y la aparición de nuevos estilos musicales provocaron el eclipse del café cantante en los años cuarenta.

El estudio y divulgación de este material es fundamental para la desmitificación de la exclusividad cultural (identitaria) que tanto daño ha hecho en los Balcanes y Turquía. Nos queda la huella sonora de una convivencia frágil e intermitente, la inscripción en pizarra de una cultura otomana nacida de la participación de todas las confesiones que habitaban las tierras de un Imperio en el que ya no creían:

«En el café, una pequeña orquesta –compuesta por una flauta, dos bombos, una viola y un triángulo– toca en un rincón mientras una sábana iluminada por detrás se extiende en el otro. Ocupan los sillones ancianos bajás, algunos con uniformes (...) Detrás se sienta un puñado de ancianos solemnes tocados con turbantes y fumando en pipa; un grupo de mujeres griegas y armenias, cubiertas por negros chales hasta la invisibilidad, y una pareja de turistas (...) En un instante se podrá ver en la pantalla dando rápidos saltos a Karagoz y Hacivat (...) Un armenio los maneja en el café semiderruido (...) La orquesta gime y chirría, las mujeres armenias ríen de manera nerviosa, los niños se retuercen y un continuo ir y venir de tazas de cafés atraviesa la sala (...)

«Al final de la representación, meten a Karagoz en un ataúd para ser enterrado, pero justo antes de apagarse las luces empuja la tapa, sale de un salto, se sienta sobre la caja y estalla en carcajadas. El titiritero armenio apaga la lámpara. Después de un *crescendo*, la pequeña orquesta deja los instrumentos. Los jóvenes circasianos que habían servido las bebidas pasan ahora entre la audiencia para recoger unas monedas, y las hijas de los bajás, que se han reído de manera nerviosa con los diálogos más picantes, salen del café. El gran maestro que estaba detrás de todos los movimientos y del bullicio de aquella prodigiosa interpretación conocida como el Imperio otomano avanza, empaqueta sus marionetas, apaga su lámpara y deja detrás la solitaria pantalla: las colinas, los llantos y las depresiones de los Balcanes, las mesetas y las costas de Anatolia, las santas ciudades de La Meca y Medina, las arenas de Egipto, las praderas de Hungría y las grises del aguas del Bósforo, que rompen sus olas contra los pilares del puente de Gálata»<sup>4</sup>.

Alberto CONEJERO LÓPEZ

*C/ Cava Alta, 9, 1º B.*  
 28005 MADRID (España)  
 albertoconejerolopez@hotmail.com

---

<sup>43</sup> J. GOODWIN (2006), pp. 13-19.

## BIBLIOGRAFÍA

- AFLONITU, S. (ED.) (1838), *Τραγουδάκια κωνσταντινουπολίτικα, συμφωναικά και ελληνικά*, Esmirna.
- AKSOY, B. (1998), *Ottoman-Greek popular music at the beginning of the 20<sup>th</sup> century*, conferencia inédita presentada en el Congreso Internacional “The Contribution of Asia Minor to the Development of Contemporary Greek Music”, organizada por el Departamento de Musicología de la Universidad de Atenas y celebrada en Nicea.
- ARMISTEAD, S.-SILVERMAN, J. (1982), «Exclamaciones turcas y otros rasgos orientales», en: *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, pp. 214-227.
- AYENSA, E. (2000), *Baladas griegas: estudio formal, temático y comparativo*, Madrid, CSIC [Nueva Roma 10].
- AYENSA, E. (2004), *Cancionero griego de frontera*, Madrid, CSIC [Nueva Roma 23].
- BENTANCOURT, PH. (2003), *Greece and Her Neighbours in Historic Postcards: 1895-1920*, Atenas, Potamós.
- BRAUDE, B.-LEWIS, B. (EDS.) (1982), *Christians and Jews in the Ottoman Empire*, 2 vols., Nueva York-Londres.
- CALIVIOTIS, A. (1995), «Οι ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών στην Αίγυπτο και ο τραγουδιστής Ιωάννης Μούτσος», *Συλλογές* 137, pp. 751-767.
- CALIVIOTIS, A. (2002), *Σμύρνη, Η μουσική ζωή 1900-1922*, Atenas, Music Corner & Tínela.
- DESCHAMPS, G. (1990), *Στους δρόμους της Μικράς Ασίας. Οδοιπορικό 1890*, Atenas.
- DRAGUMIS, M. (2003), *Η παραδοσιακή μας μουσική*, vol. I, Atenas, Centro de Estudios de Asia Menor.
- FRANGOS, S. (1994), «Marika Papagika and the Transformations in Modern Greek Music», *Journal of The Hellenic Diaspora* 20, 1, pp. 43-63.
- GEORGELIN, H. (2003), «Smyrne a la fin de l'Empire Ottoman, un cosmopolitisme si voyant», *Cahiers de la Méditerranée* 67, Niza, pp.1 25-147.
- GEORGELIN, H. (2005), *La fin de Smyrne. Du cosmopolitisme aux nationalismes*, París, CNRS Histoire.
- GOODWIN, J. (2006), *Los señores del Horizonte. Una historia del Imperio otomano*, Madrid, Alianza Editorial.
- GRONOW, P. (1981), «The record industry comes to the Orient», *Ethnomusicology* 25, II, N. York, pp. 251-282.
- JADYIPANDASIS, Z. (1986), *Της asiátidos μούσης ερασταί*, Atenas, *Stigmí*.

- LOTI, P. (1931), *Supremas visiones de Oriente*, Barcelona, Editorial Cervantes.
- MANTRAN, R. (DIR.) (1996), *Histoire d'Istanbul*, París, Fayard.
- MAZOWER, M. (2004), *Salonica, city of ghosts. Christians, Muslims and Jews 1430-1950*, Londres, Harper Collins.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1968), *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid.
- MICHAUD, J. (1833), *Correspondence d'Orient*, vol. 1, París, Ducollet.
- MILIORIS, N. E. (1961), «Ο σύλλογος των Μικρασιατών Η Ανατολή, Μικρασιατικά Χρονικά IX, pp. 337-367.
- MINORSKIJ, V. F. (1903), *Konstantinopolskie uveselenia. Iz letnih vpechatlenij*, Tiflis.
- ΠΑΥΤΙΚΟΣ, Υ. (1905): 260 δημώδη άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού, Atenas.
- PANZAC, D. (DIR.) (1992), *Les villes dans l'Empire ottoman: activités et sociétés*, Marsella, CNRS.
- ΠΑΠΑΣΟΓΛΟΥ, Υ. (1986), *Ονειράτα της άκαντης και της καμμένης Σμύρνης. Άγγελα Παπάζογλου. Τα χαίρια μας εδώ*, Atenas, Tamíon Crakis.
- PAPPAS, N. G. (1999), «Concepts of Greekness: The recorder Music of Anatolian Greeks after 1922», *Journal of Modern Greek Studies* 17, pp. 353-374.
- PEDROSA, J. M. (1994), «Las canciones contrahechas: hacia una poética de intertextualidad oral», en: *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar "in memoriam"*, ed. P. ΠΙÑERO, Sevilla, Universidad, pp. 449-469.
- PENNANEN, R. P. (2004), «The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece», *Ethnomusicology* 48, N. York, pp. 1-26.
- POPLACK, S. (1980), «Sometimes I'll start a sentence in English y termino en español: toward a tipology of code-switching», *Linguistics* 18, pp.581-618.
- POTOCKI, J. (1992), *Viaje a Turquía y Egipto*, Barcelona, Alertes.
- ΡΑΦΤΙΣ, Α. (s.f.e.), *Χορός, 1900. Οι ελληνικές ταχυδρομικές κάρτες των αρχών του αιώνα με θέμα το χορό*, Atenas.
- SAID, E. (1993), *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto and Windus.
- SALAÜN, S. (1990), *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe.
- TOMANÁS, C. (1997), *Τα καφενία της παλιάς Θεσσαλονίκης*, Salónica, Nisides.
- ZEROUALI, B. (2005), «La part "ottoman" dans les pratiques musicales des Grecs de Smyrne», *Cahiers Balkaniques* 33, Paris, Inalco, pp. 60-76.
- ZEROUALI, B. (2006), «Le creuset des arts et des plaisirs», en: *Smyrne, la ville oubliée? Mémoires d'un grand port ottoman, 1830-1930*, París, Éditions Autrement [Collection Mémoire n° 121], pp. 138-156.
- ZUMTHOR, P. (1991), *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus Humanidades.