

ALGUNAS REFERENCIAS DEL REMBÉTICO A LA TRADICIÓN CLÁSICA

José Juan Batista Rodríguez
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Este artículo trata de algunas referencias del rebético a la tradición clásica, presentando un estado de la cuestión en la bibliografía española.

PALABRAS CLAVE: Canciones rebéticas. Tradición clásica.

ABSTRACT

This paper deals with some references of rebetiko songs to classical tradition. It presents a status quaestionis of rebetiko songs in Spain and shows some songs in relation to mythology and classical leit-motivs.

KEY WORDS: Rebetiko songs. Classical tradition.

A pesar de que, en nuestro país, la música rebética¹ no constituye uno de los aspectos más conocidos de la Grecia actual, contamos ya con «bastantes» trabajos publicados en español, entre los que destacaré las presentaciones de carácter general de González Rincón (1988) y Ortolá (1997), además de otros estudios más específicos, centrados en aspectos concretos, escritos por Kokólis (1989a), en torno a las canciones rebéticas sobre Salónica, Dritsas (1995), sobre las formas de esparcimiento en la Grecia de entreguerras, Nikolaidou (1997), acerca de la función cultural del rebético a partir de los años 50, Conejero (2004), con una sugerente contribución sobre la génesis del rebético, y, de nuevo, González Rincón (2004), sobre el cine en las canciones rebéticas. En este sentido, la situación ha cambiado mucho desde mediados del siglo pasado, ya que el rebético pasó de estar muy mal visto, en la misma Grecia, por la cultura oficial, tanto de derechas como de izquierdas, a convertirse en uno de los medios de expresión más importantes de la música griega² y, hoy en día, la relevancia del rebético como tema de estudio está fuera de toda duda (Ortolá, 1997: 195).

El *rebético* o las *canciones rebéticas* constituyen el género musical en que se expresaron los *rebétes* en muchas ciudades griegas y minorasiáticas desde —según parece— la segunda mitad del siglo XIX, pero sobre todo después de la «Gran Catástrofe» de 1922, hasta mediados del pasado siglo, momento en que conocieron un gran florecimiento, para ir languideciendo posteriormente.





Del rebético y los rebétes nos dice Elías (permítaseme la castellanización de Ilías) Petrópulos (1984²: 5) lo siguiente: «Las canciones rebéticas son las canciones de los bajos fondos griegos. Más exactamente, las canciones rebéticas son las canciones de los *rebétes*. A los *rebétes* los llaman también *mángas*³. Es muy difícil dar una definición de los términos *rebétes* o *mángas*. En general, podría decirse que el *rebétes* (o el *mángas*) es una persona que tiene una forma particular de vivir, al margen de las normas sociales habituales. De alguna manera, el *rebétes* desprecia lo establecido y lo convencional: no se casaba, no se comprometía con su compañera, no llevaba ni cuello almidonado ni corbata, caminaba con cierto balanceo, odiaba a muerte a los policías, menospreciaba el trabajo, no usaba jamás paraguas, ayudaba a los débiles, fumaba hachís,

¹ En las páginas que siguen procuro transliterar el griego moderno de una manera que sea lo más fiel posible a la fonética y fonología originales y que, al mismo tiempo, nos aparte lo menos posible de la transcripción más usual al alfabeto latino, es decir, la que siguen ingleses, franceses y alemanes, además de ser la adoptada en todo tipo de rótulos y carteles de Grecia (nombres de poblaciones, de calles, etc.) y que corresponde aproximadamente a las «Normas de transcripción del griego. ELOT-ISO» (NAVARRETE, 1998: 67-82). Me sitúo, pues, en la línea de la «transliteración» (*versus* transcripción) que defienden J. M. EGEA (1997) y R. BERMEJO (1997), que tiene en cuenta la fonología y fonética comparadas (BATISTA-PAPAYIÁNI, 1991). En este sentido, debido a que nuestro fonema /b/ puede ser fonéticamente oclusivo o fricativo, prefiero transcribir *rebético* que *rebético*, pues así queda asegurado el carácter oclusivo de esta /b/ griega. El que se conserve la *k* griega o se sustituya con una *c*, siempre que vaya seguida de *a*, *o*, *u*, es una cuestión menor, de manera que resulta casi irrelevante que se transcriba *rebético* o *rebético*. También por razones de elegancia y fidelidad al original, transcribiré Tsitsánis y no Chichanis, manteniendo una africada griega que no nos resulta especialmente problemática y que tiene su paralelo en la sonora correspondiente /dz/ y en los grupos *ps* y *ks*. Asimismo, conservo la oposición /s/ /z/, muy importante en griego (no sólo para el léxico, sino también para la gramática), notando con la *z* la sibilante sonora. No puedo ahora tratar estas cuestiones tan importantes y me limito a remitir a los trabajos de FERNÁNDEZ-GALLIANO (1969²), BÁDENAS DE LA PEÑA (1986), (1997) y BERMEJO (1997). Así, a pesar de los comprensibles reproches de SANZ FRANCO (1997: 397-398), mucho me temo que sea imposible una total interdicción de la arbitrariedad en las transcripciones del griego moderno al español: vaya como ejemplo nuestro *rebétes* (en vez del más fonético *rebétis*, en singular), que nos sirve tanto para el singular como para el plural, pues —como escribe J. M. EGEA (1997: 175)—, la *η* puede transliterarse por una *e* o por una *i* latinas. Si ahora echamos una rápida ojeada a cómo se han transcrito las palabras ρεμπέτικο-ρεμπέτικα en la bibliografía en español, encontramos las siguientes variantes: *rempético* (XANTHAKOS, 1988), *rebética* (GONZÁLEZ RINCÓN, 1988), *rebética* (DRITSAS, 1995), *rebética* (NIKOLAIDOU, 1997), *rebética* (ORTOLÁ, 1997), *rebético* (CONEJERO, 2004) y *rebética* (GONZÁLEZ RINCÓN, 2004). Según esto, *rebético/rebética* parece la forma más extendida y no tendría, a mi entender, otro inconveniente que la pronunciación fricativa típica de la *-b-* intervocálica española, problema que se resuelve en la forma *rebético/rebética*.

² Se cumplía, así, lo que había augurado Mános Khadzidákis, quien «en 1949, dio una conferencia en el prestigioso Θέατρο Τέχνης de Atenas en la que exaltaba las virtudes de la música rebética en su forma original. [...] Y terminaba su escandaloso discurso con una profecía algo sibilina para aquel entonces: "un día" dijo "la música rebética se hará oír y vivirá, para interpretar nuestro yo más profundo"» (Nikolaidou, 1997: 195).

³ De la misma manera que mantengo *rebétes* inalterado en singular y plural, me permito hacer lo mismo con el término *mángas*, a pesar de que su plural es μάγκες, que tendría que transliterarse, en español, como *mángues*.

estimaba el sufrir cárcel como signo de valentía, etc.». Y, se podría añadir, siempre lucía bigote.

No voy a ir más allá de repetir que el rembético presenta ciertas semejanzas con géneros musicales de todos conocidos como los *blues* americanos (Holst, 1975: 84), el flamenco español (Kokólis, 1989a, 1989b, y Steingress, 2003) o el folclore judío (Nar, 1997: 281-327). Y me contentaré con recordar las palabras de Jenofonte (vuélvase a permitir la castellanización) Kokólis (1989a: 133), quien, ante la dificultad de dar una respuesta directa a qué es el rembético, afirmaba: «El que quiere que se dé una clara definición de las [canciones] rebéticas es probablemente incapaz de reconocerlas».

Las canciones rembéticas constituyen un conjunto de tres elementos inseparables: la letra, la música y el baile (Khadzidákis, *apud* G. Holst, 1975: 153, y Petrópulos, 1983²: 7). Haré una breve mención a la música y el baile que acompañan a estas canciones, siguiendo a Petrópulos (1990: 26), quien se expresaba así: «Tengo la ciega convicción de que la música rembética supone una amalgama de melodías y ritmos procedentes de Asia Menor, que los rembètes, pequeña casta multiétnica, incorporaron a las canciones griegas vernáculas. En esta casta de los *rembètes* entraban griegos que vivían en territorio turco, turcos, albaneses y judíos. Creo que la significativa música otomana de los pueblos de Asia Menor transmitió al rembético sus melodías y ritmos tan característicos». Los instrumentos más empleados eran el *buzúki*, el *baglamás* y la guitarra (Holst, 1975: 27 y 78-81)⁴. En cuanto a los bailes del rembético (Petrópulos, 1983²: 38-39 y 1990: 26-28, y Holst, 1975: 76-77), los más importantes son el *zeimbékiko* y el *khasápiko*⁵. El *zeimbékiko* lo bailaba un único mángas y, si otro salía a bailar, se tomaba como una provocación gravísima. Tiene sus figuras, pero no pasos determinados. Las mujeres, con excepción de las prostitutas, no bailaban *zeimbékiko*. Hay diversos tipos de *khasápiko*: unos más rápidos (*khasaposérviko*) y otros más lentos. Suelen bailarlos dos o más amigos que estén lo suficientemente sincronizados para ejecutar sus distintas figuras y pasos determinados. Lo bailaban también las mujeres.

Las letras de las canciones rembéticas dependen, evidentemente, de las circunstancias histórico-sociales que propiciaron su nacimiento: aquí hemos de con-

⁴ El *buzúki* pertenece a la familia del laúd y constaba tradicionalmente de tres cuerdas dobles, hasta que, en los años cincuenta del pasado siglo, Manólis Khiótis introdujo un cuarto par de cuerdas (HOLST, 1975: 67-68); por su parte, el *baglamás* es una suerte de buzúki liliputiense (PETRÓPULOS, 1990: 19), también con tres cuerdas dobles. En momentos de necesidad (por ejemplo, en las cárceles), estos instrumentos fueron fabricados por los propios rebetes. También se utilizan el violín, el acordeón y el pandero. Fundamental en el rembético resulta el *taksími*, punteo con que el buzúki inicia la canción y que no se acompaña de letra alguna.

⁵ Permítaseme transliterar, siguiendo las pautas de J. M. EGEA (1997: 175-178) para los nombres propios, *khasápiko* en vez de *jasápico*, que es como suena en español, para evitar la grafía *j* del sonido [x], la cual, en general, resulta muy extraña a cualquier europeo, que tiene siempre a pronunciarla como [i] o [y]. Coherentemente con esto, el sonido /θ/ lo transcribo *th*, para evitar la confusión con la grafía *z*, reservada a la /z/ o sibilante sonora.





tentarnos con aludir al descontento social y la pobreza que trajeron las distintas guerras que afligieron al reciente Estado neogriego (Petrópulos, 1990: 14, Konstantinídu, 1987: 27-37 y 50-56 y Conejero, 2004: 243-250) y, en segundo lugar, al hecho de que el rembético nació en las cárceles y en los *tekédes* (Petrópulos, 1984²: 8 y 1990: 22, Holst, 1975: 27 y Konstantinídu, 1987: 57-66). En tercer lugar, los avances técnicos influyeron decisivamente en el desarrollo de la letra de las canciones rembéticas (Petrópulos, 1984²: 9, Konstantinídu, 1987: 72-85 y Conejero, 2004: 252-253): la aparición de los discos fue la causa de que se pasara de las retahílas sin mayor unidad que cantaban, con voz ronca y uno detrás de otro, los *murmúres* o primitivos rembétes a una narración unitaria que no podía durar más de tres minutos (Petrópulos, 1990: 22-23). En cuarto lugar, mencionaré de pasada que las letras del rembético suelen hacer uso del decapentasilabo (Petrópulos, 1990: 25), el metro típico de la poesía popular neogriega, si bien en forma de dísticos rimados, cuyos hemistiquios también suelen rimar. Por último, debe consignarse que las letras del rembético están escritas en la jerga de los fumadores de hachís, τα μάγκικα (Holst, 1975: 33), y que Petrópulos (1990: 24) insiste en que «*El conocimiento exhaustivo de este argot constituye un requisito imprescindible para el estudio del rembético*» (la cursiva es suya).

La clasificación de Petrópulos (1983² *passim* y 1990: 23-24) ayuda a localizar algunos motivos alusivos a la tradición clásica, como los que tienen que ver con Caronte/Kháros (Χάρων-Χάρος) y Hades/Ádis (Ἅιδης-Ἄδης), aunque he de decir que la mayoría de ellos los he extraído de mis numerosas audiciones de rembético. De esta manera, además de las citadas imprecaciones a Kháros y Ádis (Petrópulos, 1983²: 158-164), se hallan otras muchas alusiones al mundo griego antiguo y, en general, a la tradición clásica, que agruparé en referencias directas a personajes concretos de la mitología o de la historia griegas, menciones a la escuela, *paraklausithyra*, exaltación de tópicos clásicos (*aurea mediocritas* o *carpe diem*) y catálogos de lugares y personas.

A) Las alusiones a Kháros y Ádis constituyen una constante a lo largo de toda la historia de la literatura griega hasta hoy⁶. Ya en una antigua canción murmúrica que Petrópulos (1983²: 159) fecha en torno a 1900, encontramos los siguientes

⁶ Así, sobre la presencia de Caronte/Kháros en la canción popular neogriega han escrito, en nuestro país, F. DÍEZ DE VELASCO (1989), que incide, sobre todo, en la discontinuidad entre los rasgos de Caronte/Χάρων y del moderno Χάρος; G. NÚÑEZ (1996), que pone más bien el acento en la continuidad de la tradición; y M. GONZÁLEZ RINCÓN (2001: 514-515), quien también apuesta por la continuidad: «El feudo de Jaros es, naturalmente, el Hades, de características absolutamente clásicas, cuya fisonomía permanece inmutable desde los tiempos homéricos». Creo que, en general, tal afirmación responde a la verdad. Asimismo, para no extenderme, destacaré que tanto PETRÓPULOS (1983²: 41-42) como HOLST (1975: 55) tratan de la presencia de Kháros en el rembético. Y M. ΧΕΚΗÁΚΙΣ (*apud* PETRÓPULOS, 1983²: 276-278) pone de manifiesto recursos expresivos comunes a Homero, la canción popular y el rembético, tales como el epíteto, la repetición, las referencias a personas y lugares, la hipérbole, etc.

decapentasilabos, divididos en hemistiquios rimados, donde aparece el motivo del hachís como medio apotropaico⁷:

Φέρε, Στράτο, να φουμάρω,
για να μη φοβάμαι Χάρο.
...
Ν'ακουστεί στον Κάτου Κόσμου
στα κατώγια ο καημός μου.

En otra canción (Petrópulos, 1983²: 157), aparece este Κάτος Κόσμος moderno personificado como el antiguo 'Αιδης, según podemos observar en lo que sigue:

Σαν πεθάνω, βρέ μανούλα, μίλα στη γειτονοπούλα,
πες της πώς γιαυτήν πεθαίνω και στον 'Αδη κατεβαίνω.

A veces, encontramos la variante Χάροντας (Caronte) en vez de Χάρος, como ocurre en la siguiente canción (Petrópulos, 1983²: 162):

Γλυκοβραδιάζει κι ο ντουινιάς αμέριμος γλεντάει,
την ώρα που ο Χάροντας την πόρτα μου χτυπάει.
Φίλοι, αδέρφια, συγγενείς, κάνουν για να με σώσουν,
μα μπρος στο θάνατο σκορπούν, τρέχουν για να γλιτώσουν.
Απελπισμένοι πιά γυρνώ, βοήθεια γυρένω·
μονάχος με τον Χάροντα ανέλπιστα μαλεύω.

A Kháros, armado con cuchillo (a veces, aparece también con espada, como se ve en Petrópulos, 1983²: 139), nos lo representa Tsitsánis (Petrópulos, 1983²: 163), que canta así, en 1972, la muerte del pobre Ραπαγόανου:

Το Γιάνη μας τον ζήλεψε και τούστησε καρτέρι,
πρωί-πρωί, στο Πέραμα, του Χάρου το μαχαίρι.
...
Στον Κάτω Κόσμο, εκεί που πας, στ' ανήλια κυπαρίσια,
ρίξε δυό-τρεις γλυκιές πεινιές ν'ακούσουν τα δερβίσια·
και το χορό ν'αρχίσουνε τα πιό όμορφα κορίτσια.

⁷ Desgraciadamente y por motivos de espacio, no podré traducir las letras de estas canciones. Prometo, no obstante, que aparecerán en un próximo trabajo, más extenso, sobre el mismo tema. Al igual que ocurre en la canción popular, en el rembético resulta frecuente encontrar variantes en las canciones que tienen a Kháros y a los fumadores de hachís como protagonistas, tal como se aprecia en las siguientes, que escribo en la forma del pentadecasilabo original:

Τον Χάρο τον αντάμωσαν πέντ' έξι χασικλήδες
να τον ρωτήσουν πως περνούν στον 'Αδη οι μερακλήδες.
Πές μας, βρέ Χάρε, να χαρείς το μαύρο σου σκοτάδι·
έχουν τάλιρα, έχουν ρακί, να πίνετε στον 'Αδη;



En la última canción que traemos ahora a colación, aparecen confundidas las antiguas funciones de Caronte y Hades, pues éste se relaciona con μπαρκάρω (Petrópulos, 1983²: 164):

Εσύ το ξέρεις, μάνα μου, με ποιό έχω μπαρκάρει·
Το χρώμα του είναι σκοτεινό και τ'όνομά του 'Αδη.

B) También se encuentran referencias mitológicas o históricas concretas, sobre todo en la obra de Márkos Vamvakáris, de quien citaré dos canciones. En la primera (Petrópulos, 1983²: 190), Márkos está dispuesto a todo para conseguir a su (insaciable) amada, desde hacerse sabio como Sócrates hasta convertirse en Paris, para raptar a Elena y fastidiar a Menelao:

Ήμουνα μάγκας μιά φορά, με φλέβ' αριστοκράτη,
τώρα θα γίνω δάσκαλος σαν το σοφό Σωκράτη.
Ο Πάρης θα γινόμουνα, να κλέβα την Ελένη,
ν' αφήνα τον Μενέλαο με την καρδιά καμένη.
Ήθηλα νάμ' ο Ηρακλής, όταν σε πρωτοείδα,
να σου κόβα την κεφαλή σαν την Λερναία Ύδρα.
Τί άλλο θέλεις να γινώ, για να με αγαπήσεις;
Εσύ, με το κεφάλι σου, τον Ξέρξη θα ζητήσεις!

En una «canción de cárcel» de Márkos, O Isoβίτης, khasápiko de 1936 (Petrópulos, 1983²: 149), hay otra referencia a la *Iliada*, en concreto, al episodio en que Aquiles arrastra a Héctor, después de matarlo y atarlo a su carro: algo semejante le haría el narrador a la mujer por la que fue condenado a cadena perpetua. Copio los dísticos primero y último:

Στη φυλακή με κλείσανε ισόβια για σένα·
τέτιον μεγάλονε καημό με πότισες εμένα.
...
Τέτια μεγάλη εγδίκηση, αν τήνε ξεμπουκάρω,
οπως τον Έκτωρ ο Αχιλλεύ τον έσυρνε στο κάρω·

En otra canción de Márkos, aparecen Ares y Apolo (Petrópulos, 1983²: 194 y Holst, 1975: 53) como representantes del Olimpo, cima a la que, al final, llegará el buzúki, momentáneamente despreciado por los ricos:

Μπουζούκι, γλέντι του ντουιιά, που γλένταγες τους μάγκες,
οι πλούσιοι σου κάνανε, μπουζούκι μου, μεγάλες ματσαράγκες.
...
Τώρα θ'ανέβεις πió ψηλά, θα φτάσεις και στον Άρη·
Και ο Απόλλων ο θεός, μπουζούκι μου, κι αυτός θα σε γουστάρει⁸.

⁸ Un motivo parecido se muestra en el último dístico de la siguiente canción de N. Turkákis, titulada Απο τη γή στον ουρανό (Petrópulos, 1983²: 175):



Me conformaré, por último, con una referencia a Afrodita, con quien se compara a una engréida, en la siguiente canción de Papayoánu (Petrópulos, 1983²: 192):

Ενόμισες πως ήσουνα η πιό όμορφη του κόσμου,
γιατι σε φώναξαν δυό-τρεις· ματάκια μου και φώς μου.
Τώρα το πήρες αφηλά και σήκωσες τη μύτη·
φαντάστηκες πως ήσουνα η ωραία Αφροδίτη.

C) Aunque se repite que, en general, los rembétes eran hombres de pocas letras, ya vemos que no les resulta extraño el mundo clásico. Además, en muchas canciones encontramos alusiones a la escuela⁹, si bien, en la mayoría, sólo para denostarla y enaltecer frente a ella las tabernas o el *tekés*. Pondré como ejemplo los dos primeros dísticos de un muy conocido zeimbékiko de Márkos, grabado en 1936 y que se titula Ο Μάρκος μαθητής (Petrópulos, 1983²: 220), donde nos cuenta que iba tan «ciego» a la escuela que no podía escribir:

Μ'έστελνε η μανούλα μου σκολιό μου να πηγαίνω,
κι εγώ τραβούσα στο βουνό με μάγκες να φουμέρω.
Με μάλωνε ο δάσκαλος τα γράματα να μάθω,
κι εγώ απ' τη μαστούρα μου δεν έβλεπα να γράψω.

También en otro zeimbékiko del analfabeto Stélios Keromýtis (Petrópulos, 1983²: 120), titulado Ο πρωτόμαγκας, encontramos esta misma contraposición:

Απο μικρός εσπούδασα μες στην Παλιά Στρατώνα,
που ήταν ωραιότερη κι απο τον Παρθενώνα.
Είχα ντερβίσια συντροφιά και δάσκαλο τζιμάνι,
πούταν σπουδαίος στη μαγκιά και δεν τον φτάναν άλλοι.

Un tercer zeimbékiko (Petrópulos, 1983²: 121), grabado por Mikhális Yenítsaris en 1937, incide en que un niño prefiere el *tekés* a la escuela y el *buzúki* a las letras:

Εγώ μάγκας φαινούμουνα να γίνω απο μικράκι·
κατάλαβα τα έξυπνα κι έμαθα μπουζουκάκι.
Αντί σκολιό πάγαινα μες στου Καραϊσκάκη
έπινα διάφορα ποτά, να μάθω μπουζουκάκι.

Έφτασ' η ώρα κι η στιγμή ν'ανέβουμε στον Άρη,
να δούμε και το σύμπαντος τον κόσμο πώς γλεντάει.

⁹ Como dice E. AYENSA (2002: 249), refiriéndose a la canción popular griega durante la turcocracia, «en la mentalidad popular la escuela constituye, incluso en comunidades rurales y atrasadas económica y culturalmente, algo inherente a la vida del hombre griego».



D) Un cuarto grupo de canciones trata del motivo clásico del παρακλαυσίθυρον o canto ante la puerta cerrada de la amada¹⁰. Quizá el ejemplo más conocido sea el siguiente (Holst, 1975: 124, con erratas, y Petrópulos, 1983²: 69):

Το παράθυρο κλεισμένο, σφαλιγμένο, σκοτεινό,
για ποιό λόγο δεν ανοίγεις, πεισματάρα, να σε δώ;

Hay muchísimos casos más; pero me contentaré con tres. Empezaré con dos antiguas canciones, de principios del siglo XX (Petrópulos, 1983²: 48 y 77, respectivamente), en las que se menta la puerta, y no la ventana. La primera empieza:

Αχ, βρέ Μαριγώ, αχ, βρέ Μαριγώ,
άνοιξε την πόρτα δυό λόγια να σου πώ.

De otra antigua canción murmúrica, citaré los dos versos siguientes:

Μούκλεισες βαριά την πόρτα, μα κοιμήθηκα στα χόρτα.

...

Τώρα, έλα κι άνοιξέ μου, όπως πρώτα, μενεξέ μου.

Acabaré con el muy conocido el zeimbékiko de Tsitsánis (Petrópulos, 1983²: 68), grabado en 1947, donde se muestran los temas, a menudo relacionados, de la puerta (o ventana) cerrada, las escaleras en que se aposta el amante y la lluvia que le cae encima:

Πέφτουν της βροχής οι στάλες
κι εγώ κάθομαι στις σκάλες·
θάθελα να μπό σαν πρώτα,
μα κρατάς κλειστή την πόρτα¹¹.

E) Expondré, por último y a vuelapluma, algunas referencias a determinados conceptos que hallamos tanto en el mundo clásico como en el rembético. Empezaré por

¹⁰ Aunque constituyen, probablemente, el grupo más numeroso por insertarse dentro del apartado que PETRÓPULOS (1983²: 46-76) califica «de amor» y que, naturalmente, es el más amplio, me limitaré a cuatro ejemplos. Además, suele aparecer el término παράθυρο 'ventana', quizá para mantener, de algún modo, la continuidad con la antigua palabra θύρα, sustituida, desde época medieval, por el latinismo πόρτα.

¹¹ En otro khasápiko de Tsitsánis (PETRÓPULOS, 1983²: 70) se tratan los mismos temas de la puerta cerrada, las escaleras y el frío:

Το σκαλοπάτι σου θα κάνω για κρεβάτια,
αφού την πόρτα σου την άφησες κλειστή·
θα μείνω έξω, μιά και τόβαλες γινάτι,
κι απο το κρύο η καρδιά μου θα σβηστεί.



el motivo del alma que se asoma a los labios, tal y como se muestra en el famoso epigrama a Agatón, de la *Antología Palatina* (Curtius, 1981, I: 410):

Τὴν ψυχὴν, Ἀγάθωνα φιλῶν, ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον,
ἦλθε γάρ ἢ τλήμων ὡς διαβησομένη,

al que tanto nos recuerda el último dístico de un khasápiko de Papayoánu, grabado en 1939 (Petrópulos, 1983²: 84):

Τα δάκρια κι οἱ στεναγμοί μου λιώσανε το σώμα·
κι ἦρθε ἡ δόλια μου ἡ ψυχὴ πολλές φορές στο στόμα.

El tema de la fugacidad del tiempo, del *ubi sunt?* aparece también en el rembético, aunque, en el caso de esta canción de Túndas (Petrópulos, 1983²: 135), ligado a la decadencia corporal producida por las drogas:

Ποῦν' ἐκεῖνα μου τα κάλλη,
ποῦναι ἡ τόση λεβεντιά;
στην Αθήνα δεν εἶχε ἄλλη
τέτιαν ομορφιά.

Hay muchos otros casos de los que me contento con referirme a dos (Petrópulos, 1983²: 106, ambos), de los que copio sendos tetrásticos:

Προτοῦ τα νιάτα μου χαρῶ
—Χριστέ και Παναγιά μου—
να το πιστέψω δεν μπορῶ, γέρασα,
ἀσπρισαν τα μαλλιά μου.

Ἦμουνα παιδάκι μέχρι ἐπροχτές·
τώρα γεροντάκι, φίλε, τί τα θές·
τῆ ζωὴ τὴν εἶδα και τὴν ἐζήσα,
προκοπή δεν εἶχα και δε γλέντησα.

Debido, precisamente, a la fugacidad del tiempo, se insiste en el *carpe diem*, como se ve en el siguiente dístico (Petrópulos, 1983²: 135 y Holst, 1975: 121):

Τέτια νιάτα, τέτια κάλλη, θα τα φάει ἡ μαύρη γῆ·
να γιατί θα τὴν γλεντήσω τῆ ζωὴ μου κι ὅπου βγεί.

Y, sobre todo, en *Ο μήνας έχει εννιά*, compuesto por Tsitsánis y cantado por Nínu, que no he encontrado en los libros de Petrópulos:

Μιά ζωὴ τὴν ἔχουμε κι αν δεν τὴν γλεντήσουμε,
τί θα καταλάβουμε, τί θα καταστήσουμε;
τί θα καταλάβουμε, τί θα καταστήσουμε;
Μες στο ψεύτικο ντουιιά, παίξε μου γλυκό πειιά,
παίξε μου γλυκό πειιά, κι ο μήνας ἔχει εννιά.



Concluiré con la mención de los catálogos, frecuentísimos en el *rembético*. Me limitaré a dos: uno de lugares y otro de personas. Recordaré, pues, un pasaje de una de las canciones *rembéticas* más famosas de todos los tiempos, en cuyo final se detallan todos los sitios por los que Vamvakáris llevará de paseo a su amada, en la isla de Sýros (donde nació el rembétés y la población siempre fue mayormente católica, y no ortodoxa: de ahí, el título: Φραγκοσυριανή; Petrópulos, 1983²: 54):

Θα σε πάρω να γυρίσω Φοίνικα, Παρακοπή,
Γαλισά και Ντελαγκράτσια, και ας μούρθει συγκοπή.
Στο Πατέλι, στο Νιοχώρι, φίνα στην Αληθινή,
και στο Μπισκοπιό ρομάντζα, γλυκιά μου φραγκοσυριανή.

La «Taberna de Linardo», khasápiko de Túndas, grabado en 1932 (Petrópulos, 1983²: 189 y Holst, 1975: 97), contiene, en su mayor parte, una larguísima lista con los mote de las personas que la frecuentan. Copio el principio y pongo, así, fin a mi trabajo:

Στου Λινάρδου την ταβέρνα βλέπεις πρόσωπα μοντέρνα·
πάνε όλοι, ένας κι ένας, οι αστέρες της ταβέρνας.
Εκεί πάει ο Παπαρούνας, ο Βαρέλας κι ο Μουρούνας·
πάει ο Σκόρδος ο Τεμπέλης και ο Θρούμπας ο Τσιγκέλης.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYENSA, E. (2002): «La educación en época turca. El sentido y la funcionalidad de la escuela en las canciones populares griegas», *Erytheia* 23, pp. 237-249.
- BÁDENAS DE LA PEÑA, P. (1986): «La transcripción del Griego Moderno al Español», *Cervantes/Θερβάντες* 1, pp. 121-129.
- BATISTA, J. - ST. PAPAΪΑΝΙ (1991) «Συγκριτική ανάλυση της φωνητικής και φωνολογίας των Ισπανικών και των Νέων Ελληνικών», *Μελέτες για τήν Ελληνική γλώσσα/Studies in Greek linguistics (26-28 April 1990)* XI, pp. 255-272.
- BERMEJO LÓPEZ-MÚÑIZ, R. (1997): «A favor de una transliteración común para el griego impreso», en *Estudios neogriegos en España e Iberoamérica*, editados por M. Morfakidis e I. García Gálvez, Granada, Athos-Pérgamos, Fundación de la Cultura Helénica y Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, Tomo I, pp. 187-191.
- CONEJERO, A. (2004): «Procesos de sincretismo cultural en el helenismo anatolio: génesis y configuración sociolingüística del rebético», *Erytheia* 25, pp. 243-268.
- CURTIUS, E. R. (1981): *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 volúmenes.
- DÍEZ DE VELASCO, F. (1989): «Caronte-Jaros (Kharos): Ensayo de análisis iconográfico», *Erytheia* 10.1, pp. 45-56.
- DRITSAS, M. (1995): «Formas de esparcimiento en Grecia durante el período de entreguerras», *Erytheia* 16, pp. 143-153.
- EGEA, J. M.^a (1997): «La transcripción al castellano de los nombres propios griegos actuales», en *Estudios neogriegos en España e Iberoamérica*, editados por M. Morfakidis e I. García Gálvez, Granada, Athos-Pérgamos, Fundación de la Cultura Helénica y Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, Tomo I, pp. 171-180.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (1969²): *La transcripción de los nombres propios griegos al español*, Madrid, SEEC.
- GONZÁLEZ RINCÓN, M. (1988): «Rebética, la música del submundo, la pasión y el hachís», *Grammata* 1-2, pp. 33-63.
- (2001): «La oralidad como elemento continuador entre la Grecia clásica y la moderna. La mitología en el folclore», en *Grecia y la tradición clásica*, editado por I. García Gálvez, La Laguna, Servicio de publicaciones de la Universidad de La Laguna, Tomo II, pp. 505-518.
- (2004): «La influencia del cinematógrafo en la música rebética griega», *Estudios Neogriegos*, 7, pp. 59-73.
- HOLST, G. (1983³): *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, tr. gr. de N. Savátis, Atenas, Deníz Khárvei.
- KONSTANTINÍDU, M. (s/a [ca. 1982]): *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*, Salónica/Atenas, Barbunákis. [En 1987 se volvió a publicar el libro en la editorial Sélas de Atenas; cito por esta edición.]
- KOKÓLIS, J. (1989a): «Salónica en las canciones rebéticas» (tr. esp. de Raúl Alfá), *Erytheia* 10.1, pp. 133-157.



- (1989b): *Στιχάκια τού φλαμέικο*, Atenas, Stigmí.
- NAR, A. (1997): «Κειμένη επί ακτής θαλάσσης...», Salónica, University Studio Press.
- NAVARRETE, M. (1988): «Normas de transcripción del griego. ELOT-ISO», *Estudios neogriegos* 2, pp. 57-82.
- NIKOLAIDOU, I. (1997): «La insoportable levedad de la canción griega», *Erytheia* 18, pp. 187-202.
- NÚÑEZ, G. (1996): «Las divinidades de ultratumba en la poesía popular neogriega», *Erytheia* 17, pp. 235-246.
- ORTOLÁ SALAS, F. J. (1997): «La música griega en el siglo XX: los textos de la canción rebética», en *Estudios neogriegos en España e Iberoamérica*, editados por M. Morfakidis e I. García Gálvez, Granada, Athos-Pérgamos, Fundación de la Cultura Helénica y Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, Tomo II, 195-203.
- PETRÓPULOS, E. (1983²): *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Atenas, Kédros.
- (1984²): *Τά μικρά ρεμπέτικα*, Atenas, Kédros.
- (1990): «Ρεμπετολογία», *Ιχθυετής* 51, pp. 12-30.
- SANZ FRANCO, F. (1997): «Grecia en nuestras guías de viaje. Bibliografía crítica», en *Estudios neogriegos en España e Iberoamérica*, editados por M. Morfakidis e I. García Gálvez, Granada, Athos-Pérgamos, Fundación de la Cultura Helénica y Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, Tomo II, pp. 391-405.
- STEINGRESS, G. (2003): «Homologías estructurales entre el flamenco andaluz y el rebético griego-oriental», artículo de 15 pp., que se puede descargar en PDF en la siguiente página web: <http://www.deflamenco.com/especiales/rebetico/index.jsp>.

