

**La muerte de Androniki.
Marginalidad y libertad de la mujer en el cancionero
urbano griego**

Alberto Conejero López

En este artículo describo y analizo el papel de la mujer en el cancionero urbano griego (rebético). Las mujeres del rebético fueron espíritus libres que rompieron con los convencionalismos de su época, aunque esto les forzara a vivir al margen de la sociedad. Esta actitud formaba parte del cosmopolitismo de los griegos otomanos, debido al largo contacto de estas comunidades con los principios europeos en las ciudades del Mediterráneo oriental. La mayor parte de estas canciones fueron compuestas por autores minorasiáticos tras la catástrofe de 1922.

In this paper, I describe and analyse the role of women in Greek urban folk songs (rebetiko). Women of rebetiko were free spirits who spurned the conventions of their times and lived independent lives, even if this meant to live apart, in the fringe of society. They inherited this attitude from Greek Ottoman cosmopolitanism, born in the long-lasting coexistence of Greek Ottoman people with certain european way of life in the eastern Mediterranean. Most of the songs were written by composers of Asia Minor after the catastrophe of 1922.

Alberto Conejero López

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

**La muerte de Androniki. Marginalidad y libertad
de la mujer en el cancionero urbano griego**

En los archivos del Centro de Estudios del Folclore Griego¹ de la Academia de Atenas se conserva bajo el epígrafe *La muerte de Androniki* una colección de canciones cuya variedad de procedencia —Esmirna, Creta, Peloponeso, islas del Egeo Oriental...— revela la popularidad y aceptación del motivo común que éstas tratan. Todas las variantes describen la muerte de una joven a manos de su hermano cuando la “descubre” fumando y bebiendo en un café. Anécdota inspirada probablemente en algún suceso real ocurrido en las últimas décadas del siglo XIX. A continuación presento al lector castellano la traducción de dos variantes. La primera fue recogida en 1938 cerca de Estambul:

En las islas de Constantinopla² oí lo que ocurrió
y es que Androniki vestía ropas de varón.
Va a buscar a su amante, lo lleva hasta el café,
y ordena que les sirvan café y narguilé.

¹ A partir de ahora KEEL. Agradezco a la investigadora del centro Miranda Tersopulu su generosa ayuda y atención durante mi estancia en el centro.

² Se refiere a alguna de las islas de los dos archipiélagos del mar de Mármara.

Dos amigos de su hermano la reconocen
y para contárselo hasta Vanguelis corren.

—¿Qué haces, Vanguelis, que no vas hasta el café
para ver cómo Androniki fuma del narguilé?

Coge las armas Vanguelis y rápido se encamina;
en la puerta del café el arma desenfunda.
Déjame, Vanguelis, que juegue a las cartas,
que hoy no le servirán al viejo sus trampas.
Vanguelis saca la pistola, la alcanza en el costado.

—Abajo en Ayos Nikitas dadme sepultura.
Dos amigos de mi hermano carguen la culpa.
Cortad y repartid naranjas y limones,
y al pobre de Michos³ que nadie lo enoje.
Decidle a mis hermanas que se vistan de negro
porque a Androniki ya no verán de nuevo.

(KEEL, núm. 1145, p. 45. Sin título)

La segunda versión fue recogida en 1963 en la isla de
Amorgós:

Enteraos de lo que ha ocurrido en un lugar de Patra:
la bella Helena, ay de la perversa, se puso ropa de varón,
la bella Helena, ay de la perversa, se puso ropa de varón.
Va a buscar a su amante y se llegan al café.
Y la perversa manda que le traigan café y narguilé.
Tres amigos de su hermano la reconocen
y sin pensarlo a Vanguelis para contárselo corren.

—¿Qué haces, Vanguelis, que no vas hasta el café
para ver cómo tu hermana Helena fuma narguilé,
para ver cómo tu hermana Helena fuma narguilé?

—¿Qué haces ahí sentada y el tiempo desperdicias?
Me has deshonrado a mí y a toda tu familia,
me has deshonrado a mí y a toda tu familia.

³ El amante al que hace referencia en el tercer verso.

Le dispara una bala dentro del corazón,
las entrañas, ay de la perversa, le quema las tripas,
las entrañas, ay de la perversa, le quema las tripas.
Muerta la llevaban, pasaron por la carnicería,
grandes y pequeños lloraban al ver el cuello blanco, ay de la
perversa,
grandes y pequeños lloraban al ver el cuello blanco, ay de la
perversa.
Y cuando pasaron delante de las tiendas
se volcaban las tazas, ay de la perversa, y el café derramaban,
se volcaban las tazas, ay de la perversa, y el café derramaban.
(KEEL, núm. 2764, pp. 434-436)

Epígono de la canción tradicional, el cancionero urbano actuó como anónimo cronista de una época de profundas transformaciones sociales. Pero antes de adentrarnos en el análisis de los textos es necesario que dediquemos unas líneas al régimen administrativo de las comunidades griegas de finales del siglo XIX. Dos eran los grandes centros del helenismo: por un lado el Reino griego —aproximadamente la actual República Griega—, y por otro los territorios bajo administración otomana o europea. El sistema otomano del *millet* había permitido —con todos sus excesos y privilegios— la convivencia y colaboración entre los distintos grupos etnorreligiosos. El vertiginoso desarrollo de los medios de transporte multiplicó las actividades comerciales de los grandes centros urbanos de Oriente. La presencia de una miríada de comerciantes, diplomáticos y docentes europeos y americanos en ciudades como Alejandría, Salónica, Esmirna o Constantinopla hizo que los nuevos ideales laicos e igualitarios se propagaran con rapidez por esos territorios e influyeran en la relajación de las costumbres de las comunidades locales.⁴

Muy distinta era la situación de los griegos del Reino. Parapetada en su escudo de sempiterno refugio del helenismo, la

⁴ La belleza y libertad de las esmirniotas, por ejemplo, se ha convertido en un *topos* en la música tradicional urbana y la novela histórica en Grecia. Para el cosmopolitismo de los griegos de Esmirna véase Georgelin 2005.

Iglesia Ortodoxa griega había evitado el arraigo de los ideales laicos de la Revolución Francesa en la joven Grecia. Aun hoy, su presencia e influencia en las decisiones políticas del país es constante.

Fruto de esta impermeabilidad es la pervivencia de costumbres y esquemas morales propios de una sociedad rural y pre-democrática casi hasta nuestros días. Como ejemplo, el derecho a voto no fue concedido a las mujeres hasta 1952. Era, efectivamente, una sociedad donde una de las principales virtudes de la mujer era su invisibilidad:

Riñó siéntate bien,
siéntate y no hagas ruido.
¿Por qué entras y sales
y miras a los muchachos?
5 Los mejores muchachos
se casan con buenas mujeres
que sepan tejer y trenzar,
que sepan bordar.

(KEEL, núm. 2214, p. 30. Arcadia, 1960)

Es en este marco social donde debemos situar nuestra canción. La elección del nombre de nuestra heroína no es en absoluto casual. En casi todas las versiones, el nombre elegido es Androniki, antropónimo formado por las palabras varón (gr. *ανδρός*) y victoria (gr. *νίκη*). Cuando no es Androniki, el nombre elegido es Helena, lo que inmediatamente evoca el recuerdo de la mítica Helena, la bella traidora por la que se desencadenó la guerra de Troya. En nuestros dos ejemplos la muchacha se ha puesto ropa de varón.⁵ Con ese gesto, Androniki rompe una de las primeras distinciones entre sexos —la vestimenta— y expone su rebeldía a las miradas ajenas.

⁵ Seguramente la prenda elegida fuera el pantalón. Dos reveladores versos de otra versión recogida en 1937 rezan así: “Escuchad lo que ha pasado en un pueblo de Rodas / una muchacha se vistió ‘a la europea’”.

En todas las versiones, la heroína acude al café con su amante. En la tradición rural griega, el nacimiento de una mujer es una carga económica que sólo puede solventarse con su casamiento.⁶ La educación, por tanto, de la mujer tiene como objetivo y estación última el matrimonio. Pero Androniki no aparece con su prometido sino con un amante,⁷ rehúye la institución del matrimonio. Por si fuera poco, el lugar elegido por nuestra heroína —posterior escenario de la tragedia— es un café.⁸ Androniki, del brazo de su amante, penetra en un reducto reservado a los hombres. Nada más entrar, ordena decidida al camarero que le sirva café —en otras variantes, aguardiente— y narguile. Androniki no sólo se ha vestido como un hombre sino que actúa como un hombre. Ha conquistado los objetos, el espacio y ahora disfruta de placeres que habitualmente no son considerados adecuados para una mujer.

Es curioso que la tradición señale como delatores a los amigos del hermano de la víctima. No hay, por tanto, un conflicto generacional sino de género. Es el círculo social del hermano el que aborrece la acción de Androniki y exige su castigo. Cegado de ira, el hermano se presenta en el café. La réplica de Androniki es interesante en la primera canción. Suplica al hermano que le deje terminar la partida porque está a punto de ganar a un experimentado jugador de cartas. Justo en ese momento, cuando la heroína está a punto de consumir su victoria, una insignificante pero fundamental victoria, el hermano

⁶ Para “desprenderse” de esa carga, la familia de la novia ofrece a la del novio bienes y dinero. En griego προίκα, algo parecido a nuestra dote, pero con un alcance económico y social mucho mayor en Grecia. Era habitual que la novia —ya mujer— actuara como “criada” de la familia del novio. Para el papel de la mujer en la canción tradicional y la institución del matrimonio cf. Terzopoulou y Psijoyíu.

⁷ En una versión cretense la heroína ataviada con un vestido de seda se presenta en el café con dos “soldaditos”.

⁸ Es imposible verter en castellano todas las sugerencias y realidades sociales que encierra el griego καφενέζ, un lugar de reunión aún en nuestros días reservado exclusivamente para hombres, donde dejan pasar las horas muertas jugando a las cartas o conversando. Algo parecido a los “bares de pueblo” españoles.

termina de un disparo con sus sueños. Androniki ha pagado con la vida el quebrantamiento de las normas sociales. No hay castigo para el hermano. Aunque consternados, todos parecen comprender las “ justas razones” de Vanguelis. Sólo en una versión, es el propio Vanguelis, arrepentido, el que decide acabar con su vida:

Cuando la llevaron delante de su madre
lloraba desconsolada su ruina y su desgracia.⁹
Y cuando la llevaron delante de la Virgen
sonaban las campanas, tocaban los campanarios.
Y cuando la enterraban en las entrañas de la tierra
sacó Vanguelis un cuchillo, ay Dios, para matarse.
(KEEL, A, 128. Creta, s./f.)

La destrucción repentina —aunque presentida— de la ciudad de Esmirna,¹⁰ símbolo del ocaso del helenismo en Asia Menor y en Oriente, forzó el exilio de más un millón y medio de personas. En el mejor de los casos, los autóctonos recibieron a los refugiados con desconfianza. Portadores de una cultura sincrética, otomana, los griegos minorasiáticos tuvieron que enfrentarse a los recelos de aquellos que se habían presentado como sus libertadores. Los desastres de la guerra anatólica habían provocado que la masa crítica de los recién llegados fueran mujeres, solas o con niños. El choque de costumbres

⁹ En muchas canciones tradicionales griegas el novio o marido deshonorado envía a la madre en un paquete los restos de la hija a la que ha descuartizado, señalando así su responsabilidad por no haber sabido educarla de manera correcta. Nuestra canción evidencia una pequeña ruptura con este terrible sistema de pecados y castigos.

¹⁰ Con las cenizas de Esmirna se consumió la ambición nacionalista, conocida como el Gran Ideal, de una Gran Grecia, heredera legítima del Imperio bizantino, con capital en Constantinopla. La derrota del ejército griego en 1922 y el intercambio obligatorio regulado por el Tratado de Lausana (1923) significó el abrupto fin de la milenaria presencia griega en Asia Menor —exceptuando a la comunidad de Constantinopla—. Este hecho es conocido como El Gran Desastre. En Clogg 1988, puede encontrar el lector interesado una buena introducción en español a la fascinante historia del Estado griego.

era inevitable. Las mujeres griegas levantaban falsos testimonios con objeto de evitar los matrimonios de sus hijos con refugiadas.¹¹ El cancionero urbano adoptó esquemas y motivos del cancionero tradicional para reflejar este rechazo a los recién llegados:

Un señorito se casa y toma como mujer a una refugiada,
— ay, refugiada de ojos negros —
y se casa con una refugiada,
— refugiada, te lloran mis ojos — .
Y su madre cuando lo supo muy mal le pareció,
— ay, refugiada de ojos negros —
muy mal le pareció,
— refugiada, te lloran mis ojos — .
Encuentra dos serpientes vivas y se las cocina,
— ay, refugiada de ojos negros —
y se las cocina,
— refugiada, te lloran mis ojos — .
Y con el primer bocado la muchacha se envenenó
— ay, refugiada de ojos negros —
la muchacha se envenenó,
— refugiada, te lloran mis ojos — .

*(La refugiada)*¹²

Paradójicamente, la marginalidad a la que se vieron obligados los refugiados permitió a algunas mujeres conquistar espacios de libertad y de expresión. En las tabernas, en los fumaderos, en los callejones de las barriadas del Pireo, las mujeres minorasiáticas —y las griegas— vivían al margen de la moral de la época. Mientras las ropas de varón que porta Androniki y su actitud decidida significan una quiebra del orden social y es castigada por hacerlo peligrar, en los textos del

¹¹ Cf. Pentzopoulos 2002.

¹² La canción es un *contrafactum* de varias canciones populares. Cf. Yeoryiadis 1999.

rebético¹³ los rasgos tradicionalmente masculinos en las mujeres son contemplados como un elemento erótico:

Ven a mi regazo, dame el dulce beso.
Puede que así me cure, por ti me muero.
Te amo con locura, mi marimacho.
(...)
El cigarro que te fumas encendió mi corazón.

(*La marimacho* [1930])¹⁴

Y si Androniki es castigada por fumar narguile en un café, la mujer del rebético, la *rebétisa*, ocupa sin contemplaciones espacios reservados a los hombres, como el fumadero de hachís o la taberna:

Cada noche en el cabaré, en las tabernas al alba,
y en el fumadero hachís cuando llega la mañana.

(*La bohemia embriagada* [1930])

¹³ Con este nombre se conoce al cancionero urbano griego, heredero de la tradición musical bizantina, otomana y europea. El género —cuyo étimo nunca ha sido aclarado convincentemente— nació en las ciudades portuarias de Asia Menor a finales del siglo xvii. Es notorio que mientras los principales creadores de dichas canciones fueron griegos ortodoxos, una gran parte de los intérpretes pertenecían a la comunidad judía (Rosa Eskenasi, Rita Ambadyí), armenia (Marcos Melcón) o católica (Marcos Vambacaris, Yorgos Vidalis). Con la mencionada expulsión de los griegos de Asia Menor, se asimiló la música que puede ser definida como *canción tradicional urbana*, resultado de la imbricación entre canciones de la tradición oral y los nuevos géneros musicales. Su aparición aseguró la pervivencia y continuidad de una gran parte del legado oral pre-industrial. La canción tradicional ya no satisfacía las necesidades de expresión de una sociedad cosmopolita e industrial, cuyo sentido del tiempo y sus sistemas de valores eran completamente distintos de los de los creadores de las baladas tradicionales y las canciones acrílicas. Los creadores del rebético reciclaron el material que el cancionero tradicional les ofrecía para crear un género propio. De este modo, el rebético sirvió como puente entre la canción tradicional (*dimiticó tragudi*) y la canción popular (*laicó tragudi*). Pero también como eslabón entre la Grecia otomana y la Grecia liberada europea; entre la Grecia de los clanes y contrabandistas y la Grecia democrática de grandes salones y valeses alemanes. Esta naturaleza híbrida del rebético lo convertiría en objeto de deseo y rechazo en una Grecia siempre en búsqueda de su propia identidad cultural. Cf. Conejero 2004.

¹⁴ A partir de ahora, todos los textos citados pertenecen a la pequeña antología de canciones rebéticas incluidas en el artículo.

En la sociedad rural, la exclusión de las mujeres de determinados espacios les privaba de la oportunidad de adquirir habilidades, fuera de aquellas que tradicionalmente debían poseer. Virtudes como el valor, la capacidad de decisión o la fortaleza física sólo se toleraban en las mujeres en ausencia del hombre. Si éste se encontraba en la guerra, encarcelado o muerto, la mujer entonces podía ejercer tales virtudes, pero sólo para salvaguardar el honor del hombre ausente y de la nación (Terzopoulou y Psijoyú, 52). No ocurre así en el cancionero urbano marginal. La mujer, en su lucha por la supervivencia e igualdad, puede llegar a imitar modelos de conducta sexistas:

Como yo, sí, tan coqueta
no había otra en Atenas.
Ahora yo soy un hombre,
de los de primera fila,
con pistola y con navaja.
Y me he echado de novia a una tirada
y la he dejado sin nada.
(*Ahora yo soy un hombre* [1934])

Aun en una canción tradicional tan tardía como la que abre este artículo, la mujer es incapaz de oponer resistencia al castigo del varón y la condena que reclama para los impulsores del crimen es imprecisa, casi en la esfera de lo simbólico:

— Abajo en Ayos Nikitas dadme sepultura.
Dos amigos de mi hermano carguen la culpa.

en los textos rebéticos la mujer planta cara a sus agresores y les desafía con sus propias armas:

Porque tengo aficiones peligrosas
y no me dan miedo los jaleos.

Sé disparar y disparo
si alguno me la juega.
(*Pobreza con honra* [1933])

Pero no te hagas conmigo el duro,
no te va a funcionar.
Porque yo me crié en la calle,
soy Lilí, la primera en poner la cara.
No doy un real por los rufianes
y no trago ni una sola.

(*Lilí la escandalosa* 1931)

En una sociedad donde la homosexualidad es denostada y se presenta necesaria la exaltación de la virilidad en el varón y su contrario en la mujer, es excepcional esta subversión de los géneros y de los roles asignados. No era infrecuente que los hombres interpretaran cantos eróticos dirigidos a otros hombres,¹⁵ algo impensable en el cancionero moderno de posguerra. El matrimonio, como vínculo articulador de la sociedad tradicional, es despreciado por los habitantes de los bajos fondos. Al igual que sus compañeros, las mujeres rehuían la institución y mantenían una relación de igualdad en sus relaciones amorosas:

Yo no me casaré con ninguno, me voy con el que me gusta,
así quiero vivir mi vida, soltera y sin ligaduras.
(*No me la juegas* [1933])

¹⁵ Aunque esta costumbre no estuviera siempre ligada a la homosexualidad del intérprete es llamativa la recurrencia de esta práctica en un momento de apogeo de la industria discográfica y de creación de un fecundo repertorio. Curiosamente la homosexualidad femenina es más recurrente en el cancionero rebético que las masculinas. Algunas canciones rebéticas, pero en turco, del armenio Marcos Melcón recogen la tradición perso-otomana de exaltación de la belleza del adolescente. En el caso de Andonis Dalgas es reseñable su querencia por las canciones dirigidas a hombres. No existe en Grecia —donde la homosexualidad sigue siendo un tabú— ningún estudio específico sobre el tema.

La mujer que conquistó la libertad con cuchillos, la que huyó de los cuatro muros de una vida estable y se adentró en los oscuros callejones de Salónica o del Pireo por una fugaz promesa de libertad, debía ahora emprender una nueva batalla. En los inicios de la conciencia de clase y de la lucha obrera en Grecia, las únicas mujeres que habían saboreado algo de libertad, las del rebético, tomaban posiciones para la nueva batalla:

No quiero bienes ni riquezas
Me gusta la pobreza, la clase obrera
Y si algún día llego a casarme
me casaré con un obrero.
No me importa la riqueza,
disfruto más en la pobreza.

(Pobreza con honra [1933])

2. Seis perfiles de mujer en el cancionero rebético

Para completar la imagen femenina en el cancionero urbano griego incluimos una pequeña antología de textos con las canciones citadas en el cuerpo del artículo. Quizá los textos en castellano les sirvan como punto de partida para futuras investigaciones y estudios comparativos a los investigadores del folclore urbano que desconozcan el griego. Ciertamente es que se trata de una mirada parcial, pues la figura de la mujer en el cancionero rebético es poliédrica y compleja. Todas las canciones fueron compuestas por músicos refugiados en Atenas y son herederas de la rica tradición musical otomana. El lector interesado puede encontrar al final de este artículo una pequeña selección discográfica con las modernas reediciones de los antiguos discos de pizarra.

*La marimacho*¹⁶

Ven a curarme la herida que abriste.
Por ti sufro, mi marimacho.
Te llevaste mi corazón, no me dejas respirar.
Ven, mi mujerona.

Estribillo:

Ven, no busques mi perdición.
Mi marimacho, por ti perderé la razón.
Ven a mi regazo, ven a mi lado,
Ven y dame ese beso tuyo tan dulce.
Puede que así me cure, por ti me muero.
Te amo con locura, mi marimacho.
¿Cómo te lo puedo decir? Profundo es mi dolor.
Ven ya y dame ese beso...

Con ese cigarrillo que te fumas me consumo,
ha prendido una llama en mi corazón, mi marimacho.
Por tus zalamerías pícaras pierdo la vida,
me derrito, mi mujerona.

Estribillo

*Lilí la escandalosa*¹⁷

Me trae sin cuidado si eres un chulo
de Copaná.
Pero no te hagas conmigo el duro,
no te va a funcionar.
Porque yo me crié en la calle,

¹⁶ *Agorocorichara*. Composición de Panayotis Tundas interpretada por Costas Nuros. Grabada en Atenas en 1930. No ha sido posible localizar los datos de la etiqueta del disco.

¹⁷ *Lilí i scandaliara*. Composición de Panayotis Tundas interpretada por Rosa Eskenasi. Grabada en Atenas en 1931. Columbia. G-56320-F (29411). Acompañamiento de orquesta popular.

soy Lilí, la primera en poner la cara.
 No doy un real por los rufianes
 y no trago ni una sola.
 Vamos, maleante, déjame en paz,
 búscate otro jaleo;
 no vayas a pagar, calavera, los platos rotos,
 que soy de cuidado.
 No temo los cuchillos,
 tus cadenas de fanfarrón;
 y por mucho costo que tú fumes,
 gandul, no podrás tumbarme.
 Qué te importa a ti si soy del Pireo o de Cokiniá¹⁸
 O si bebo y estoy acompañada por quien yo quiero.

*La bohemia embriagada*¹⁹

Soy una bohemia embriagada en las calles de Atenas
 y trasnocho en el cabaré y me lo paso en grande.
 Bebo uso y me emborracho y rompo todos los vasos,
 y bailo un *chifteteli*²⁰ mientras suena el *iketeli*.²¹

Cada noche en el cabaré, en las tabernas al alba,
 y en el fumadero de hachís cuando llega la mañana.
 Tocaban ahí los derviches, *lira*, *outi*, *baglamades*
 y bailo un *chifteteli* mientras suena el *iketeli*.

[Interjecciones en turco y árabe]

¹⁸ Cokiniá, Pireo, Copaná. Todas humildes barriadas de Atenas con gran presencia de refugiados.

¹⁹ *Alaniara meraclú*. Composición de Mijailidu interpretada por Rosa Eskenasi. Grabada en Atenas en 1930.

²⁰ Es el baile femenino por excelencia. Parecido a la danza del vientre.

²¹ Instrumento de dos cuerdas percutidas.

*No me la juegas*²²

No digas que vas a casarte conmigo porque ya no me la juegas.
Me he dado cuenta, canalla, de que me preparas una trampa.
Yo no soporto a un hombre que esté todo el día con mala cara.
Que por la mañana esté con Dina y por la noche con Catina.
Una vez me la jugaste, seductor de tres al cuarto.
Te puliste mis anillos y ahora duermo en el suelo.
Yo no me casaré con ninguno, me voy con el que me gusta,
así quiero vivir mi vida, soltera y sin ligaduras.

*Pobreza con honra*²³

Yo soy la chula Kikí,
la que se pasó dos meses a la sombra.
Porque tengo aficiones peligrosas
y no me dan miedo los jaleos.
Sé disparar y disparo
si alguno me la juega.
No quiero bienes ni riquezas.
Me gusta la pobreza, la clase obrera
Y si algún día llego a casarme
me casaré con un obrero.
No me importa la riqueza,
disfruto más en la pobreza.
En la honrada clase obrera
los mejores muchachos encuentras.
Pobreza y honra
quiero vivir un instante.

²² *Den me tumbaris*. Composición de Casimatis interpretada por María Franchescopulu, conocida como Marica la Constantinopolitana. Grabación B 21739 101433.

²³ *Ftojia masí me ti timí*. Composición de Panayotis Tundas interpretada por Rita Ambadyí. Grabada en Atenas en 1933. Disco Columbia DG 498.

*Ahora yo soy un hombre*²⁴

Como yo, sí, tan coqueta
no había otra en Atenas.
Ahora yo soy un hombre,
de los de primera fila,
con pistola y con navaja.
Y me he echado de novia a una tirada
y la he dejado sin nada.

Cuando voy al fumadero,
a todos miro con recelo
y me dicen “Bienvenido seas, hermano.
Dale una calada para ponerte contento”.
Y empiezo con los chicos
una juerga con *baglamades*.

Pero una tarde me esperaron
y todos sobre mí se lanzaron.
Empezaron con las zalamerías,
en su jerga propia.
Y gritaban con deseo:
“ay, Marimacho”.

— ¡*Vamos, Marimacho, vamos!*

REFERENCIAS

General:

- CLOGG, R., 1988. *Historia de Grecia*, Cambridge, University Press.
CONEJERO, A., 2004. “Procesos de sincretismo cultural en el helenismo otomano: Configuración sociolingüística del rebético”, *Erytheia* 25, 243-268.

²⁴ *Yínome andras*. Composición de Panayotis Tundas interpretada por Rosa Eskenasi. Parlophon B. 21674. 101322.

- GEORGELIN, H., 2005. *La fin du Smyrne. Du cosmopolitisme aux nationalismes*, Paris, CNRS.
- PENTZOPOULOS, D., 2002. *The Balkan Exchange of Minorities and its Impact on Greece*, Londres, Hurst & Company.
- TERZOPOULU, M. y E. PSIJOYÍU, s.a. *Η γυναίκα στο δημοτικό τραγούδι* [*La mujer en la canción tradicional*], 17, pp. 50-67.
- YEORYIADIS, N., 1999. *Ρε* [Rebético y política], Atenas, Σίνjroni Epojí.

Rebético:

- AULIN S. y P. VEJLESKOV, 1991. *Χασικλίδικα ρεμπέτικα. Ανθολογία, σχόλια* [*Canciones del hachís. Antología, análisis y apuntes*], Copenhagen, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.
- CUNADIS P., 2003². *Εις ανήαμνησειν στιγμών*, [*En memoria de momentos de atracción*], 2 vols, Atenas, Katarti.
- GAUNLETT S., 1985. *Rebetika Carmina Graeciae Recentioris*, Atenas, Denise Harvey & Company (ed.).
- PETRÓPULOS I., 1991⁵. *Ρεμπέτικα τραγούδια* [*Canciones rebéticas*], Atenas, Kedros.
- SJORELIS T., 1977³-1987². *Ρεμπέτικη ανθολογία* [*Antología rebética*], 4 vols, Atenas, Plezron.

*Discografía*²⁵

La mujer en el rebético:

- Γυναίκες του περιθωρίου, Ηχογραφήσεις, 1930-1950*. Women of the Fringe, Greek Phonograph, Gr204833008091.
- Roza Eskenazi, *Rembetissa*, Rounder CD 1080.
- Ρόζα Εσκενάζυ, Κωνσταντινούπολη — Νέα Υόρκη, 1954-1955, Μικρασιατικά και δημοτικά τραγούδια*. Constantinopla-Nue-

²⁵ Se recogen sólo aquellas ediciones de canciones rebéticas dedicadas exclusivamente a la figura de la mujer. El lector interesado podrá encontrar en la bibliografía cuantas referencias discográficas adicionales necesite. La cursiva es utilizada para el título principal. He incluido entre corchetes una traducción del título cuando aparezca solamente en griego en la edición original.

va York. [Canciones tradicionales de Asia Menor y de Grecia,]
LYRA, CD 1075.

The Greek Archives FM Records:

- 632: *Γυναίκες του ρεμπέτικου τραγουδιού*. Women of the Rebetiko Song.
- 633: *Άγνωστες ηχογραφήσεις σμυρρνεικών τραγουδιών*. Unknown recordings of songs from Smyrna. 1922-1940.
- 634: *Αρμένιοι, Εβραίοι, Τούρκοι, Τσιγγάνοι, στις παλιές ηχογραφήσεις*. Armenians, Jews, Turks & Gypsies in old recordings.
- 658: *Ανθολογία Σμυρναϊκού Τραγουδιού*. Anthology of Smyrnea Songs, vol. 1, 1920-1938.
- 665: *Παναγιώτης Τούντας*. Panayotis Tundas, 1928-1943
Women of rembetica, Rounder CD 1121, 2000.