

Rebético, E. Arvanitaki, A. Remos y *metal*:

Pervivencia de la cultura clásica en la canción griega moderna



Autora: Alicia Raquel Letón Suárez

Directora: María de la Luz García Fleitas

Las Palmas de Gran Canaria

2023

Abstract

The present work analyses the influence of classic culture in 20th and 21st century Greek popular music, focusing on the following musical genres: *rebetiko*, *pop* and *metal*. As pointed out by O'Nidel (2004) and Politis (2006), music is one of the most relevant manifestations of Neo-Hellenic popular culture. However, classical tradition and reception studies have thus far not paid much attention to it. For this reason we decided to focus our research on this form of artistic expression, hoping that our work will serve to open new avenues of research in the future.

In order to study the extent of Greco-Latin influence in modern Greek music we analysed a collection of just over two thousand songs, focusing on detecting and analysing classical references and Greco-Latin themes present in the compositions studied.

The thesis consists of six sections. In the first section we explain why we believe our research is necessary, the objectives of said research and the methodology used throughout. We also explain key concepts related to popular culture, classical tradition and classical reception. The second section is devoted to *rebetiko*. After briefly explaining the main characteristics and history of this musical genre, we analyse the use of Greco-Latin topics and the historical and mythological references in the *rebetiko* songs of the collection studied. The third section discusses Greco-Latin influence in Greek *pop* song, focusing on two artists who are representative of the genre: Eleftheria Arvanitaki and Antonis Remos. After explaining the general characteristics of *pop* and the specific characteristics of the Greek *pop* song, we move on to study classical influence on the musical repertoire of the two singers in question. The fourth section is dedicated to *metal*. After a brief review of the history of the genre in Greece, we analyse the extent of classical influence in the repertoires of the three selected bands: Northwind, Kawir and Sacred Blood. In the fifth section we develop the results of our work and reflect on the importance of ancient Greece for contemporary Greek society and the different forms of appropriation of the classical legacy in the field of music. We also reflect on how today's Greeks draw on the classical heritage to assert their identity. In the sixth section we conclude that classical influences on Greek popular culture have existed over the centuries, as evidenced by one of its most fertile, successful and popular manifestations: the song.

Keywords: Classical Tradition, Classical Reception, Neohellenic song, *rebetiko*, Eleftheria Arvanitaki, Antonis Remos, Northwind, Kawir, Sacred Blood.

Dedicatoria

Dedicado *in memoriam* a mi padre, Mariano Letón Cortijo.

Agradecimientos

Quiero darles las gracias a mi directora de tesis, María de la Luz García Fleitas, por su ayuda a lo largo de los años; a Daniel Banks, Greta Franzini y Stathis Gauntlett, por recomendarme algunos de sus artículos y a Marios Cuchucos por concederme una entrevista y contestar amablemente a mis preguntas.

Lista de ilustraciones

Ilustración 1.	<i>Rebetes en el Pireo (1933)</i>	24
Ilustración 2.	<i>Busuki</i>	26
Ilustración 3.	<i>Representación clásica de la pandura</i>	27
Ilustración 4.	<i>Baglamá</i>	27
Ilustración 5.	<i>Elefzería Arvanitaki</i>	128
Ilustración 6.	<i>Andonis Remos</i>	165
Ilustración 7.	<i>El amor victorioso Caravaggio (1602)</i>	190
Ilustración 8.	<i>Portada de History (2020) basada en la obra Diógenes de Jean-León Gérôme (1860)</i>	249
Ilustración 9.	<i>El remordimiento de Orestes perseguido por las Furias de Bouguereau (1862)</i>	256
Ilustración 10.	<i>Portada de Εξιλασμός (2017)</i>	256
Ilustración 11.	<i>Reproducción de la máscara de Agamenón</i>	257
Ilustración 12.	<i>Pelias asesinado por sus hijas de Georges Moureau de Tours (1878)</i>	271
Ilustración 13.	<i>Portada de Αδράστεια (2019)</i>	271
Ilustración 14.	<i>Medea furiosa de Delacroix (1838)</i>	272
Ilustración 15.	<i>Miembros de Amanecer Dorado en las Termópilas</i>	278
Ilustración 16.	<i>Portada de Argonautica (2015) diseñada por Kirsi Salonen</i>	312

Lista de tablas

Tabla 1.	<i>Términos empleados para referirse al ignis amoris</i>	64
Tabla 2.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Φύγε δε σε θέλω πια</i>	67
Tabla 3.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Διπλό παιχνίδι</i>	68
Tabla 4.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Τράβα ρε, αλάτι</i>	69
Tabla 5.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Δε σε θέλω πια!</i>	70
Tabla 6.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Φύγε, μόρτη</i>	70
Tabla 7.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Φεύγω από τα χέρια σου</i>	71
Tabla 8.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Έχω δικαίωμα</i>	72
Tabla 9.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Πέτρα θα κάνω την καρδιά</i>	73
Tabla 10.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Έπαυα να σ'αγαπώ</i>	74
Tabla 11.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Πάλι τον παλιό σου φίλο</i>	75
Tabla 12.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Άτακτη</i>	76
Tabla 13.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Φύγε άπονη κακιά</i>	77
Tabla 14.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Βαδίζω και παραμιλώ</i>	77
Tabla 15.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Βαρέθηκα τις γκόμενες</i>	78
Tabla 16.	<i>Términos comunes para describir el vulnus amoris</i>	130
Tabla 17.	<i>Letristas de las canciones interpretadas por Arvanitaki</i>	131
Tabla 18.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Δεν ήξερες τι άξιζα</i>	144
Tabla 19.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Δεν έχει επιστροφή</i>	145
Tabla 20.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Ιστορία παλιά</i>	148
Tabla 21.	<i>Renuntiatio en la letra de Τι σήμερα, τι αύριο, τι τώρα</i>	148
Tabla 22.	<i>Letristas de las canciones interpretadas por Remos</i>	167
Tabla 23.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Αν ξαναρθείς</i>	193
Tabla 24.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Συνάντηση</i>	194
Tabla 25.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Μη ζητάς συγγνώμη</i>	196
Tabla 26.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Τέρμα η ιστορία</i>	197
Tabla 27.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Ντροπή σου</i>	198
Tabla 28.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Έχω ανοίξει τα φτερά μου</i>	200
Tabla 29.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Το παρελθόν</i>	201
Tabla 30.	<i>Renuntiatio amoris en la letra de Να μη ρωτάς</i>	202
Tabla 31.	<i>Tópicos clásicos presentes en el corpus analizado</i>	329
Tabla 32.	<i>Personajes históricos y mitológicos presentes en el corpus analizado</i> ...	332

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	8
1.1. Justificación y descripción del trabajo.....	8
1.2. Objetivos previstos.....	9
1.3. Metodología.....	9
1.4. Tradición y recepción clásicas: el legado clásico en la canción.....	15
2. EL REBÉTICO.....	24
2.1. Historia del rebético.....	24
2.2. Tópicos clásicos en el rebético.....	39
2.3. Historia y mitos clásicos en el rebético.....	98
3. <i>POP</i> : ELEFZERÍA ARVANITAKI Y ANDONIS REMOS.....	124
3.1. Historia de la canción <i>pop</i> en Grecia.....	124
3.2. ELEFZERÍA ARVANITAKI.....	128
3.2.1. La cantante y su repertorio.....	128
3.2.2. Tópicos clásicos.....	131
3.2.3. Historia y mitos clásicos.....	157
3.2.4. Poesía clásica.....	164
3.3. ANDONIS REMOS.....	165
3.3.1. El cantante y su repertorio.....	165
3.3.2. Tópicos clásicos.....	168
4. <i>HEAVY METAL</i> HELENO.....	219
4.1. Historia del <i>heavy metal</i> en Grecia.....	219
4.2. Northwind: pioneros del <i>heavy metal</i> griego.....	225
4.3. Kawir: entre himnos y mitos.....	250
4.4. Sacred Blood: tras la estela de Argo.....	276
5. RESULTADOS.....	324
6. CONCLUSIONES.....	340
7. REFERENCIAS.....	343
8. APÉNDICES.....	362
Apéndice A.....	363
Apéndice B.....	370

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación y descripción del trabajo

El presente trabajo versa sobre la pervivencia del acervo clásico en la cultura popular griega contemporánea, concretamente en el ámbito de una de las manifestaciones artísticas más relevantes de dicha cultura: la canción moderna¹.

En cuanto a la definición de cultura popular hemos partido de Luis Unceta Gómez (2019):

La denominación “cultura popular” o “cultura de masas” engloba manifestaciones, formatos y prácticas culturales de variado tipo que quedan al margen de lo que se considera “cultura letrada” o “alta cultura” y cuya difusión está asegurada por los procesos y medios de reproducción mecánica. En el momento de su creación, en el siglo xix, este concepto se asociaba a los patrones culturales de las clases populares e iletradas frente a la alta cultura, manifestada proverbialmente en las artes convencionalmente reconocidas como tales. Sin embargo, a lo largo del siglo xx, con la universalización de la escolaridad y el aumento exponencial de los índices de alfabetización, con la proliferación de las bibliotecas, la mejora de las condiciones de trabajo y la llegada del tiempo de ocio para las clases obreras, se genera una nueva cultura popular asociada a una industria creativa emergente en la recién inaugurada sociedad postindustrial. Así, la “cultura de masas” pasa a designar el conjunto de creaciones destinadas a un público muy amplio, sin una formación específica y cuyos intereses no son coincidentes —no necesariamente, al menos— con los de la élite intelectual. Con todo, las diferencias entre ambos dominios no son, ni lo han sido nunca, todo lo netas que algunos querrían y la cultura oficial ha ido sistemáticamente incorporando en su seno algunas manifestaciones estrictamente populares en su origen (p.20).

Durante las últimas décadas el interés por la influencia clásica en dicha cultura popular se ha incrementado y así lo atestiguan trabajos como *Classics for All: Reworking Antiquity in Mass Culture* (2009), *A Companion to Classical Receptions* (2011) o, en el ámbito hispano, *En los márgenes de Roma: la Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea* (2019) y *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea* (2022)².

Dichas obras analizan la pervivencia del legado grecolatino en diversas manifestaciones de la cultura popular o de masas, desde el género cinematográfico conocido como péplum a los videojuegos pasando por el cómic.

En cuanto a la canción moderna, varios estudiosos se han interesado por la tradición clásica en diferentes géneros como el *blues* (Villalba Álvarez, 2008), la canción de autor (Castro Jiménez, 2021; González Manjarrés, 2013; González Vaquerizo, 2015; Pereira, 2013; Thomas, 2012), la música electrónica (Vaudrin, 2004); el *metal* (Campbell, 2009; Cavallini, 2009; Djurslev, 2015; Fletcher, 2015; González Vaquerizo, 2020; Umurhan, 2013), el *pop*

¹ Según estudios al respecto, los griegos compran más discos de artistas de su país que los habitantes de ningún otro país europeo: Industry studies indicate that Greeks buy more recordings of their own music than any other European nation (O’Nidel, 2004, p.106)

² En España, destaca el grupo *Marginalia*: un equipo de investigación centrado en el análisis de la influencia clásica grecolatina en las distintas manifestaciones de la cultura popular contemporánea.

(Gellar-Goad, 2018; Kopestonsky, 2019; Martín Rodríguez, 2010; Polt, 2018), el *rap*³ (Banks, 2010; Calame, 2015; Dutsch, 2010; Gainsford, 2010; Pihel, 1996) o el *rock* (García López, 2013; Villalba Álvarez, 2008).

Sin embargo, relativamente pocos académicos se habían interesado por la influencia grecolatina en la canción popular griega contemporánea, aunque pueden citarse algunas excepciones como José Juan Batista Rodríguez (2005) o Stathis Gauntlett (2015), quienes han estudiado la influencia clásica en el rebético (especialmente en la obra de Marcos Vamvacaris) y, más recientemente, Christodoulos Apergis (2019) y Helena González Vaquerizo (2020), que analizan la influencia clásica en el *metal* griego; y Guendalina Taietti (2018) en el *rap* griego.

La relativa novedad del asunto, aunada a la afición de la autora por la música griega, ha llevado a la elaboración de esta investigación. Creímos, así pues, necesario dedicar un estudio a la influencia clásica en la canción, y en concreto en la canción neohelénica, haciendo un recorrido por géneros, desde el rebético al *metal*, pasando por autores concretos como Elefzería Arvanitaki y Andonis Remos, que pueden catalogarse a grandes rasgos dentro del *pop*.

1.2. Objetivos previstos

Nuestro principal objetivo al iniciar la investigación ha sido demostrar la pervivencia del mundo clásico en la canción popular griega de los siglos XX y XXI, mediante al análisis de elementos de procedencia clásica (tópicos, mitos y referencias históricas) presentes en la selección de canciones ya mencionada. Igualmente, se convierte en objetivo llevar a cabo un acercamiento al fenómeno de apropiación de los referentes clásicos intentando valorar, a través del análisis de esta muestra, el papel que la sociedad moderna le confiere a la Antigüedad.

1.3. Metodología

Para rastrear la influencia clásica en la canción griega moderna se decidió analizar la letra de un *corpus* determinado de canciones en virtud de criterios cronológicos: primero el género rebético, nacido a principios del siglo pasado, después el *pop* de décadas posteriores y finalmente la música metálica. El paso desde el rebético hacia la canción *pop* se hizo a través de la discografía de Elefzería Arvanitaki, una artista que ha interpretado ambos géneros, para

³ Aquí hemos seguido las recomendaciones de Erik Pihel (1996) y empleamos la denominación *hip hop* para referirnos a la cultura en la que surge el *rap* (una cultura que también produjo otras manifestaciones artísticas como el *graffiti* y el *break-dancing*) y la denominación *rap* para referirnos al género musical.

después pasar a otra figura relevante en el panorama musical griego actual: Andonis Remos. Finalmente analizamos la influencia clásica en el *metal*, con especial énfasis en la obra de Northwind, Kawir y Sacred Blood, tres grupos bien conocidos en la escena del *metal* griego.

Decidimos empezar nuestra investigación por el rebético al tratarse del primer género musical griego surgido en el siglo XX que, con el paso del tiempo, se ha convertido en una de las principales señas de identidad de la Grecia moderna. Escogimos el *pop* por su gran popularidad y, finalmente, el *metal* porque, se trata de un género también muy popular en Grecia, que guarda ciertas similitudes con el rebético.

El *corpus* de canciones analizadas se ha extraído de las fuentes que mencionamos a continuación: monografías y antologías especializadas, fuentes discográficas y recopilatorios en línea.

En cuanto al rebético, se ha partido de las antologías *Ρεμπέτικα τραγούδια* y *Τα μικρά ρεμπέτικα* de Πίης Πετρόπουλος, los cuatro tomos de *Ρεμπέτικη Ανθολογία* de Tasos Sjorelis y *Δρόμος για το ρεμπέτικο* de Gail Holst.

Πίης Πετρόπουλος (1928-2003) fue un escritor y folclorista ateniense que se definía a sí mismo como un “historiador urbano”. Πετρόπουλος escribió varios libros sobre la cultura popular griega, entre ellos varios dedicados al rebético. Su obra *Ρεμπέτικα τραγούδια* (1968) se considera la primera antología de letras de rebético y se publicó sin la aprobación de los censores⁴. Tras varios encontronazos con la justicia y una estancia en la cárcel, Πετρόπουλος tuvo que abandonar Grecia en 1974 y se instaló en París. Además de *Ρεμπέτικα τραγούδια* hemos consultado otra antología de este autor, *Τα μικρά ρεμπέτικα* (1984).

Hemos considerado igualmente de capital importancia *Ρεμπέτικη Ανθολογία* (1978) de Tasos Sjorelis, en tanto que se trata de la antología de rebético más exhaustiva hasta el momento⁵. Su obra (que consta de cuatro volúmenes) no solo reproduce numerosas canciones sino que contiene valiosa información sobre diversos artistas y abundante material fotográfico.

Por último, consultamos la selección de canciones incluidas en *Δρόμος για το ρεμπέτικο* (2000), la traducción griega de *Road to rembetika: Music of a Greek Subculture: songs of love, sorrow and hashish* (1983), una monografía de la escritora y musicóloga australiana Gail Holst.

Además de esas obras se han examinado recopilatorios en línea, principalmente stixoi.info y greeklyrics. Recurrimos a esas páginas con la finalidad de hallar canciones cuyas

⁴ Para este trabajo se ha consultado la edición de 1991.

⁵ Para este trabajo se ha consultado la edición de 1992.

letras no se incluyen en la antología de Tasos Sjorelis. En total hemos analizado mil quinientas canciones de rebético.

En cuanto al repertorio de Elefzería Arvanitaki consultamos la discografía disponible en la página *web* oficial de la artista (arvanitaki.gr). Se excluyen de nuestro estudio los discos que la intérprete grabó con la Οπισθοδρομική Κομπανία (grupo del que formó parte entre 1980 y 1985)⁶. La selección analizada asciende a doscientas treinta y cinco canciones distribuidas en los siguientes trabajos, que van de 1984 a 2019:

-*Ελευθερία Αρβανιτάκη* (1984)

-*Κοντραμπάντο* (1986)

-*Τανιράμα* (1989)

-*Μένω εκτός* (1991)

-*Η νύχτα κατεβαίνει* (1993)

-*Τα κορμιά και τα μαχαίρια* (1994)

-*Τραγούδια για τους μήνες* (1996)

-*Εκτός προγράμματος* (1998)

-*The Very Best of 1989–1998* (1999)

-*Εκπομπή* (2001)

-*Η Ελευθερία Αρβανιτάκη στην Lyra: 30 μεγάλες επιτυχίες* (2001)

-*Live από το Γυάλινο Μουσικό Θέατρο* (2002)

-*Όλα στο φως* (2004)

-*Δρόμοι παράλληλοι* (2005)

-*Γρήγορα η ώρα πέρασε* (2006)

-*Δυνατά (1986-2007)* (2007)

⁶ Asimismo, tampoco se incluyen los sencillos (aquellos discos que contienen solamente una o dos canciones) ni los EP (discos con no más de cinco temas).

-*Mírame* (2009)

-*Πρόσωπο με πρόσωπο* (2010)

-*9+1 ιστορίες* (2015)

-*Τα μεγάλα ταξίδια* (2019)

En el caso de Andonis Remos, una vez más, partimos de la discografía recogida en su *web* oficial (www.remosmusic.com) y de nuevo excluimos los sencillos y los EP porque la mayoría de esas canciones aparece en álbumes o recopilatorios posteriores. El *corpus* analizado se halla constituido por doscientas veinte canciones distribuidas en los siguientes trabajos, que van de 1996 a 2016:

-*Αντώνης Ρέμος* (1996)

-*Καιρός να πάμε παρακάτω* (1998)

-*Πάλι απ' την αρχή* (1999)

-*Μια νύχτα μόνο* (2001)

-*Καρδιά μου μην ανυσηχείς* (2002)

-*Μια αναπνοή* (2003)

-*Live* (2004)

-*Σαν άνεμος* (2005)

-*Antonis Remos In Concert feat. ONIRAMA* (2007)

-*Μαρινέλλα&Αντώνης Ρέμος. Live.* (2007)

-*Αλήθειες&ψέματα* (2008)

-*Κλειστά τα στόματα* (2011)

-*Η καρδιά με πηγαίνει εμένα* (2013)

-*Best Of 2008 – 2014* (2014)

-*Σπάσμενα κομμάτια της καρδιάς* (2016)

Finalmente, para la música metálica optamos por las bandas Northwind, Kawir y Sacred Blood. Escogimos a Northwind al tratarse de uno de los primeros grupos griegos de *heavy metal*. Para este trabajo analizamos las canciones incluidas en *Mythology* (1987) y *History* (2020).

La elección de Kawir se debe a que - a diferencia de lo que ocurre con otros muchos grupos de *metal* griegos- su producción está en griego (antiguo y moderno). Decidimos excluir de nuestro análisis las composiciones que consistían en textos antiguos musicados y nos limitamos a su producción original. Se trata de sus dos últimos trabajos, *Εξίλασμός* (2017) y *Αδράστεια* (2019), adquiridos a través de la página *web discogs* (www.discogs.com).

En el caso de Sacred Blood (también conocidos como Sacred) analizamos sus álbumes *The Battle of Thermopylae: The Chronicle* (2008), *Alexandros* (2012) y *Argonautica* (2015), con especial énfasis en este último, por ser un proyecto inspirado en una obra de la literatura clásica. En total analizamos cincuenta y nueve canciones de este género.

Para analizar la letra de las canciones del rebético acudimos sobre todo a antologías como las de Petrópulos y Sjorelis mientras que el caso del *pop* y el *metal* recurrimos a recopilatorios en línea y los libretos incluidos en los discos de nuestra propiedad. Para el *pop* consultamos principalmente la página <https://stixoi.info> y para el *metal* *Encyclopaedia Metallum* y *Dark lyrics*.

Ante este *corpus*, que asciende a un total de dos mil catorce canciones, nuestro trabajo se ha encaminado hacia lo que Laguna Mariscal (2004a, p.414), relata sobre “los “niveles de incidencia de la tradición clásica en la literatura, denominada géneros de tercer nivel, es decir, temas, tópicos y argumentos”. Así, intentamos identificar y analizar los tópicos literarios de origen grecolatino y, de igual modo, aquellas referencias a la historia y mitos clásicos presentes en dicho *corpus*.

Para la definición del término tópico hemos tenido en cuenta las aportaciones de Chico (2000), Laguna Mariscal (2013) y Márquez (2002). Principalmente, hemos seguido a Márquez, que establece una distinción entre tópico y motivo literario:

El tópico (κοινός –τόπος, locus communis, lugar común) es un concepto derivado de la Retórica y cuya generalización en los estudios literarios se debe, por lo menos parcialmente, a Curtius en su *Literatura europea y Edad Media Latina*, como ha señalado Perrot (1986: 253). El tópico en la literatura sería el uso actualizado y contextualizado por un escritor de una materia literaria abstracta o general que es reconocida como común por un círculo de cultura. Es decir, para Curtius, los tópicos son fórmulas o temas preparados, reutilizables a voluntad, lugares comunes en suma (...). ¿Cómo se relacionan los conceptos de motivo y tópico? En realidad, son conceptos imbricados. Un tópico es por definición un tema general y común. Si además se repite en una obra es también un motivo de ese corpus. Pero si un tópico no se repite en un corpus determinado, no puede ser considerado motivo. Con respecto al motivo podemos hacer una argumentación paralela. Para ser considerado motivo un tema literario debe repetirse en un corpus determinado y naturalmente cumplir una función integradora en ese corpus. El motivo será además un tópico si se trata de un tema literario común, pero si no cumple ese requisito no podemos considerar que el motivo sea tópico (pp.254-255).

De otro lado, para el estudio de los tópicos en sus fuentes clásicas recurrimos principalmente a la ya clásica monografía de Curtius (1948)⁷, al diccionario coordinado por Moreno Soldevila (2011) y la monografía de Cabello Pino (2018).

En cuanto a la historia griega y mitología clásica consultamos, entre otras, las obras de Bengtson (1950)⁸, Gabriel (2015), Gómez Espelosín (2001), García Gual (2013) y Grimal (1951)⁹. También consultamos fuentes clásicas como las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, la *Historia* de Heródoto o las *Vidas paralelas* de Plutarco.

Por último, es importante apuntar que los textos de las canciones analizadas se reproducen en el presente trabajo en su versión original junto a su traducción al castellano. Dichas traducciones de las canciones son propias. Esta labor ha sido compleja, especialmente en el caso de las canciones de rebético, ya que los letristas a menudo hacían uso de una jerga difícil de comprender incluso para los hablantes nativos de griego moderno. Debemos tener presente que se trata de temas compuestos hace décadas dentro de un ambiente entonces considerado marginal y que los *rebetes* a menudo empleaban términos de argot que o bien ya eran raros entonces o ya han caído completamente en desuso (o ambas cosas). A este respecto, nos resultó útil consultar *To λεξικό της πιάτσας* de Vrasidas Capetanakis (1950)¹⁰. También ha resultado complejo adaptar a nuestra lengua, algunas de las composiciones incluidas en el repertorio de Arvanitaki, en este caso por tratarse, en algunos casos, de textos de poetas contemporáneos. En definitiva, se ha intentado en general, que las traducciones, más que literales, sean fieles al espíritu del original.

Asimismo, se hace necesario añadir una aclaración en cuanto a la transcripción de los términos griegos al castellano: con el fin de dar coherencia al respecto en todo el trabajo, se han seguido las recomendaciones de García Gálvez en su *Manual de griego moderno* (2005, vol I, pp. 48-52). Sin embargo, hemos hecho algunas excepciones en los casos de nombres de lugares que ya tienen una transcripción ampliamente aceptada en castellano (por ejemplo, Falero) y algunos nombres propios que son internacionalmente conocidos con una grafía determinada (por ejemplo, el nombre de la cantante Helena Papparizou¹¹). Igualmente, cuando citamos un trabajo de un autor griego que escribe en español, francés o inglés, transcribimos su nombre tal y como dicho autor firma el trabajo. Finalmente, en casos de duda, hemos dado

⁷ Se ha consultado la edición en español de 1955.

⁸ Se ha consultado la edición en español de 1986.

⁹ Para este trabajo usamos la edición en español de 2000.

¹⁰ Se ha consultado la edición de 2014.

¹¹ En el *abstract* se han seguido las sugerencias de Nicoletta Demetriou (s.f.) para transcribir nombres griegos al inglés.

preferencia a la transcripción sobre la transliteración, es decir, intentamos que nuestra versión se acerque lo máximo posible al sonido de la palabra griega original¹².

1.4. Tradición y recepción clásicas: el legado clásico en la canción

Asimismo, para abordar la presente investigación, consideramos fundamental detenernos en cuestiones conceptuales relativas a los fenómenos de tradición y recepción clásicas.

La denominación “tradición clásica” está formada por dos términos. El primero (tradición) procede del latín *traditio*, sustantivo relacionado con el verbo *tradere* que significa “entregar” o “transmitir”. El sustantivo latino ha dado lugar en castellano a dos palabras diferentes: “tradición” (por la vía culta) y “traición” (por la vía patrimonial).

El segundo (clásica) nos llega del latín *classicus*. En nuestra lengua el adjetivo “clásico” se usa fundamentalmente con dos acepciones: la de una obra o autor que se considera un ejemplo de excelencia y un modelo a imitar y la de un personaje o elemento del mundo grecorromano. La primera acepción se remonta a la Antigüedad cuando Aulo Gelio usó el término en sus *Noches áticas* para referirse a los escritores más importantes de la literatura romana¹³. Dado que, en el contexto de occidente, los autores griegos y romanos han sido considerados históricamente los modelos a imitar, el adjetivo eventualmente se asociaría a la cultura grecolatina.

Debemos la juntura “tradición clásica” al filólogo italiano Domenico Comparetti, quien la acuñara en su obra *Virgilio en la Edad Media*¹⁴ de 1872. En España Marcelino Menéndez y Pelayo fue el primer autor que la empleó para referirse a la tradición pagana en su *Historia de los heterodoxos españoles* (1880). Sin embargo, la etiqueta “tradición clásica” se popularizó gracias al libro de Gilbert Highet *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, publicado en 1949¹⁵.

Para el presente estudio se ha consultado el *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica* (2021) coordinado por Francisco García Jurado y se han tenido en cuenta las aportaciones de Cristóbal (2005), García Jurado (2015), Hardwick y Stray (2011), Laguna Mariscal (2004), Lowe y Shahabudin (2009), Martín Rodríguez (2010) y Unceta Gómez (2019).

¹² También se consultó la propuesta de Bádenas de la Peña (1984).

¹³ Cf. García Jurado, 2010.

¹⁴ Título original: *Virgilio nel medio evo*.

¹⁵ Cf. Laguna Mariscal (2004).

Tras analizar la bibliografía disponible, hemos entendido la tradición clásica como las diferentes maneras en las que el legado grecolatino se manifiesta en la cultura occidental contemporánea (puesto que dicho legado siempre ha pervivido en occidente gracias a una serie de mediadores que lo han ido transmitiendo a través de distintos cauces). A ese respecto hay que señalar que, dentro del ámbito estudiado (la canción popular), la mediación puede haberse producido por medio de muy diversos cauces (no solo los literarios).

A menudo el fenómeno de la tradición clásica ha sido comparado con el traspasar de una antorcha tal y como explica Cristóbal (2005):

El fenómeno de la tradición clásica se ilustra bien con la imagen del pasar la antorcha de un corredor a otro; en esa secuencia cronológica, entre el primero y el último que la tuvieron en sus manos ha habido una serie de mediadores que han hecho posible el viaje del fuego y su no extinción (p.32).

Sin embargo, se ha discutido la idoneidad de dicho símil, ya que parece indicar que el legado grecolatino se va transmitiendo intacto, sin ningún cambio; cuando la realidad es que cada generación y cada autor/artista lo modifican de acuerdo a los gustos de su época y/o sensibilidad personal¹⁶. En esa línea se sitúa García Jurado (2015):

Tal “juego complejo” implica la impronta de los diversos agentes que intervienen en la transmisión de la literatura antigua: los antiguos abren nuevas posibilidades a los modernos, pero éstos pueden modificar mediante sus lecturas y reescrituras la visión que tenemos de aquéllos. En definitiva, es posible estudiar la relación entre las literaturas antiguas y modernas desde presupuestos donde los autores modernos no son meros receptores, sino que tienen también mucho que decir acerca de los antiguos, dada su capacidad para reinterpretarlos y volver a contar la literatura grecolatina desde sus nuevas perspectivas históricas. De hecho, en cierto momento fue la propia historia literaria, frente a la tradicional poética, la que entró a formar parte del juego de esta interpretación, hasta el punto de que llegó a crear incluso el término historiográfico preciso para denominar la propia historia del legado grecolatino: la tradición clásica (p.80).

Nosotros nos hemos inclinado por esta segunda interpretación, según la cual el legado clásico no es una herencia estática que se transmite intacta sino que va mutando a lo largo de los siglos y se enriquece con las aportaciones de los sucesivos artistas que la reinterpretan: algo que creemos especialmente cierto en el caso de la cultura popular.

Los estudios de tradición clásica se remontan, como decíamos, al siglo XIX y a lo largo del tiempo han pasado por diferentes fases. Según García Jurado (2015) esta disciplina se

¹⁶ Por su parte, Martín Rodríguez (2010) habla de “aportes genéticos” en la cultura: Como en la biología, en cada cultura, si me permiten esta licencia, hay también un conglomerado de aportes genéticos que explican en buena medida las particularidades de su configuración específica; y, del mismo modo que en la biología hay genes dominantes y genes recesivos, también en las culturas hay una especie de genes dominantes que son los que tienen el mayor peso en la conformación de cada una de ellas. En la nuestra, los aportes “genéticos” principales son la tradición grecolatina y el pensamiento judeocristiano (p.130).

divide en tres etapas: una primera etapa que va de 1872 a 1949, una segunda que se extiende desde 1949 a 1979 y una tercera y última etapa (a partir de 1979) durante la cual los estudios de tradición se desarrollan de manera paralela a los de recepción. Durante la primera etapa destacan figuras como Domenico Comparetti, Ernst Curtius, Gilbert Highet y Menéndez Pelayo, que emplearon un método historicista y positivista a la hora de analizar el influjo clásico en la cultura occidental. En la segunda etapa, los estudios de tradición clásica reciben la influencia de los estudios de recepción e intertextualidad y destacan autores como María Rosa Lida de Malkiel. Finalmente, encontramos una tercera y última fase en los estudios de tradición clásica en la que estos conviven con los estudios de recepción y acusan la influencia del pensamiento posmoderno.

Por su parte, la etiqueta “recepción clásica” o “*classical reception*” (a veces, también, “*classical receptions*”) empezó a usarse a finales del siglo pasado, especialmente en el ámbito anglosajón, siendo Charles Martindale uno de los pioneros en su uso.

Como apuntábamos más arriba, el término “tradición” procede de la palabra latina *traditio*, que a su vez procede del verbo *tradere*, que significa “entregar”, mientras que “recepción” proviene del término *receptio*, que hace referencia al acto de recibir.

Tal y como ha dicho De Pourcq (2012), emplear el segundo término en lugar del primero implica una diferencia de perspectiva ya que en los estudios de recepción se pone el foco en el receptor y no en el emisor del material clásico¹⁷.

Según Hardwick y Spray (2011) la juntura “recepción clásica” hace referencia a: “the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imagined and represented” [las maneras en las que el material griego y romano ha sido transmitido, traducido, resumido, interpretado, reescrito, reimaginado y representado] (p.1).

La denominación “recepción clásica” ha causado debate dentro del ámbito de los estudios clásicos y algunos clasicistas rechazaron esta etiqueta, que no obtuvo amplia aceptación hasta 2009, cuando sale a la luz *Classical Receptions Journal*, una revista académica editada por la Universidad de Oxford que publica trabajos sobre la influencia clásica¹⁸.

¹⁷ “The word ‘reception’, on the other hand, refers to the act of receiving. The focus is no longer on the lasting influence of the ancient source but on the different meanings, functions and forces an ancient element acquires at the moment of reception” (p.221).

¹⁸ La etiqueta “recepción clásica” se ha empleado sobre todo en el ámbito anglosajón. Sin embargo, en España ya se está comenzando a popularizar. V. Unceta Gómez (2019).

Hardwick y Spray (2011) mencionan algunas de las críticas que los métodos empleados en los estudios de recepción clásica han recibido:

In terms of working methods and theoretical framework, there has been intense debate about the relative merits of a variety of approaches (a study of the terms of abuse used might make an amusing and instructive article). Possible approaches include: starting from particular examples in order to draw out patterns and trends (condemned by some critics as “list making” or “positivist”); concentrating on the historical contexts of ancient and subsequent receptions (which may prompt charges of cultural materialism a.k.a covert Marxism); emphasizing the formal aesthetic or “transhistorical” relationships between texts and its receptions (challenged for ignoring the social and political elements in the construction of judgements or for neo-Kantian idealism), charting the histories of particular texts, styles or ideas (attacked variously for privileging the influence of the ancient, for assuming that the meaning of the ancient is fixed or unproblematic or for replacing this with “progress” or “presentism” of the modern era); emphasizing the impact of receptions in shaping perceptions of the ancient texts and contexts (criticized for cultural relativism and denial of autonomy and value of the ancient material [En términos de métodos de investigación y marco teórico, ha habido un intenso debate sobre la idoneidad de una variedad de enfoques (un estudio de las palabras empleadas para descalificarlos daría para un artículo divertido e instructivo). Algunas críticas incluyen: el partir de ejemplos particulares para establecer patrones generales (censurado por algunos críticos como “positivismo”); el concentrarse demasiado en el contexto histórico de los antiguos y las subsiguientes recepciones (que puede provocar acusaciones de materialismo cultural, es decir, marxismo encubierto); el enfatizar las relaciones estéticas entre textos y recepciones (criticado por ignorar los elementos sociales y políticos en la construcción de juicios o por el idealismo neokantiano); el trazar las historias de textos, estilos o ideas particulares (atacado de diversas maneras por privilegiar la influencia de lo antiguo, por suponer que el significado de lo antiguo es fijo o no problemático o por reemplazarlo con "progreso" o "presentismo" de la era moderna); el hincapié en el impacto de las recepciones en la formación de percepciones de los textos y contextos antiguos (criticado por el relativismo cultural y la negación de la autonomía y el valor del material antiguo)] (pp. 2-3).

Los estudios de recepción clásica se desarrollan a partir de los estudios de la estética de la recepción -una corriente dentro de la teoría de la literatura (iniciada por la llamada “escuela de Constanza” cuyos principales exponentes son Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser) que se caracteriza por poner el foco en el lector/receptor en lugar del autor/emisor, como se había hecho tradicionalmente- y se han venido caracterizando por su carácter interdisciplinar (ya que se tiene en cuenta la aportación de especialistas de otros ámbitos diferentes al de las clásicas¹⁹) e intercultural (pues de igual modo se analiza la influencia grecolatina fuera del mundo occidental²⁰).

A pesar de la controversia causada por esta etiqueta, hay estudiosos que la prefieren frente a la de “tradición clásica”, que algunos consideran elitista, como argumenta Anastasia Bakogianni (2018):

My use of the label “classical reception” is a deliberate choice and not simply dictated by the current popularity of the term in our field. The study of the “classical tradition” might pre-date that of “classical reception,” but there are important differences between these two theoretical and methodological tools. The very term, “tradition,” is burdened with unwelcome connotations of conservatism and elitism, and it is constrained by a rigid set of cultural hierarchies of influence. “Reception,” on the other hand, offers us a more inclusive and interactive model that emphasizes the depth and complexity of the relationship that has formed between the classics and their readers and spectators from antiquity until the present day [Mi uso de la etiqueta "recepción

¹⁹ V. Dunbar (2010).

²⁰ V. el trabajo de Etman (2011) sobre la recepción de los clásicos griegos en Egipto.

clásica" es una elección deliberada y no simplemente dictada por la popularidad actual del término en nuestro campo. El estudio de la "tradición clásica" puede ser anterior al de la "recepción clásica", pero hay importantes diferencias entre estas dos herramientas teóricas y metodológicas. El mismo término, "tradición", está cargado de connotaciones no deseadas de conservadurismo y elitismo, y está limitado por un conjunto rígido de jerarquías culturales de influencia. "Recepción", por otro lado, nos ofrece un modelo más inclusivo e interactivo que enfatiza la profundidad y complejidad de las relaciones que se han formado entre los clásicos y sus lectores y espectadores desde la Antigüedad hasta nuestros días] (pp. 615-616).

De otro lado, Lowe y Shahabudin (2009) optan por no hacer distinción alguna entre tradición y recepción:

In this volume, we use the phrases "classical tradition" and "classical reception" more or less interchangeably. This is a conscious rejection of the notion of classical studies as the handing-down of a sacred and intact artefact (most notable promoted in Gilbert Highet's 1949 *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*). We prefer a reading of tradition "living tradition": in Steve Hodkinson's formulation, "drawing on past precepts but undergoing active change and remoulding in modern times [En este volumen usamos indistintamente las expresiones "tradición clásica" y "recepción clásica". Se trata de una negación deliberada de la noción de los estudios clásicos como un artefacto sagrado (promovida sobre todo por Gilbert Highet en su obra *La tradición clásica: Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*). Nosotros preferimos entender una tradición clásica como una tradición viva que, como dice Steve Hodkinson, se inspira en el pasado pero sigue cambiando activamente en tiempos modernos] (p.10).

Nosotros, por nuestra parte, hemos seguido la línea de Unceta Gómez (2019), que prefiere adoptar una postura intermedia frente a los planteamientos dicotómicos que desdeñan, bien la etiqueta de tradición clásica por considerarla elitista, bien la de recepción clásica por considerar que sus partidarios prestan demasiada atención a las sucesivas reelaboraciones del material de origen clásico, ya que, en su opinión, ambos enfoques epistemológicos son válidos. Tras analizar brevemente la historia y las características de los estudios de tradición y recepción clásicas, creemos igualmente necesario, en virtud del tipo de material cultural analizado, tener presentes otros conceptos relacionados:

Por un lado, la aprehensión puede ser consciente o inconsciente, principales modalidades de transmisión del legado grecolatino según Martín Rodríguez (2010), quien define el primer tipo como "el más conocido, evidente y estudiado, y consiste en una aprehensión consciente de contenidos culturales del mundo grecorromano, en virtud de la cual, por ejemplo, un autor más reciente se inspira en un autor grecolatino para componer su propia obra" (p.131); y la segunda como el tipo de transmisión en la que se va pasando de generación en generación una "serie de elementos que proceden del mundo clásico, de los que podemos haber perdido la consciencia de cuál pudo ser su origen, pero que se hallan incorporados en nuestro inconsciente colectivo" (ibídem, p.137).

Dichos elementos clásicos pueden transmitirse a través de diversas vías. Por eso hablamos de transmisión directa e indirecta. El legado grecolatino nos llega a través de fuentes

primarias y secundarias. Entre las primarias encontramos a los autores griegos y romanos antiguos, y entre las fuentes secundarias a los artistas de épocas posteriores que se han inspirado en los clásicos. Por lo tanto, para que una obra reciba el influjo clásico no es necesario que su autor se haya inspirado directamente en un texto antiguo, pues puede haber acudido a fuentes secundarias que a su vez pueden pertenecer tanto a la llamada alta cultura como a la cultura popular. En el primer caso hablamos de transmisión directa, en el segundo de transmisión indirecta.

Además, puede darse la circunstancia de que una obra, un motivo, un personaje o una idea (en nuestro caso de origen clásico) pasen de un medio a otro. Nos referimos, pues, al fenómeno de transmedialidad, que, tal como explica Unceta Gómez (2019), se refiere a:

la posibilidad de que una obra, un motivo, un personaje o una idea pase de un medio a otro, o incluso que surjan simultáneamente en varios de ellos (...) El mencionado fenómeno de la transmedialidad, por otra parte, ha favorecido unas dinámicas de transmisión que han reforzado una posibilidad existente con anterioridad: que una creación cultural de contenido “clásico” cualquiera se base exclusivamente en una reelaboración previa, sin necesidad de contacto directo con el original, lo que tiende a reforzar y universalizar determinados mensajes (pp. 17, 35).

Mas el estudio de estas relaciones no es siempre claro. Puede darse la posibilidad de que exista una coincidencia casual entre dos obras de culturas y épocas diferentes, ninguna de las cuales ha influido a la otra de manera directa ni indirecta: sirva de ejemplo la presencia del tópico del alba tanto en la poesía china como en la romana. Nos referimos, pues, a lo que se ha definido como poligénesis:

Siempre que nos encontremos dos hechos literarios- o en general dos hechos culturales- A y B, de los que B- posterior en el tiempo- es parecido a A, tendremos que elegir entre dos explicaciones: la de que entre A y B haya una vinculación literaria o la de que no exista entre ellos vinculación literaria alguna: a esa vinculación literaria la llamamos tradición: cuando no hay tradición alguna entre A y B estamos ante un caso de poligénesis (Alonso, 1963, p.6).

A menudo resulta extremadamente complejo dilucidar si nos encontramos ante un caso de poligénesis o de tradición. Laguna Mariscal (1994 *apud* López Calahorro, 2021, p. 590) establece los siguientes criterios para identificar un caso de tradición: que debe haber alguna continuidad histórica y cultural entre las dos obras comparadas, que debe demostrarse que los dos autores expresan una mentalidad similar y que, además de las coincidencias en la temática, debe haber alguna similitud en el plano formal como las figuras retóricas utilizadas, el léxico, el orden de las palabras etc.

García Jurado (2016), por su parte, habla al respecto de “estados intermedios”:

Conviene saber, asimismo, que la dicotomía entre la tradición y la poligénesis establecida por Dámaso Alonso (Alonso 1986; véase también 2.4.) en su crítica a Ernst Robert Curtius pertenece a una visión estrictamente causal de la literatura, donde las cosas son o no son (es decir, lo que no es tradición es poligénesis, y viceversa), sin considerar posibles (e inquietantes) estados intermedios (p. 99).

De otro lado, en el presente trabajo se emplea a menudo el término “influencia,” que María Moliner definía como sigue: “acción y efecto de influir. Influir: Hacer notar su presencia una cosa en la manera de ser o de obrar de otra o producir cambios en ella” (*apud* Bergua Cavero, 2021, p.410). En el campo de los estudios clásicos, dicho término se ha venido usando desde el siglo XVIII²¹.

Finalmente, siguiendo a Hardwick (2003), empleamos el término “apropiación” para referirnos al acto de tomar una imagen o texto antiguo y usarlo para sancionar ideas o prácticas posteriores (explícita o implícitamente).

Nos hemos referido a todos esos fenómenos en virtud de su posible presencia en relación al material objeto de nuestro estudio, perteneciente, como ya se ha referido antes, al ámbito de la cultura popular.

Ya se ha apuntado que durante las últimas décadas el mundo académico ha empezado a mostrar interés por el estudio de manifestaciones de la cultura popular, a las que hasta hace poco se prestaba escasa o nula atención. En ese contexto, desde los años setenta del siglo pasado han aparecido varios trabajos sobre la influencia grecolatina en la cultura popular. En un principio, centrados en el género cinematográfico, objeto de estudio en obras como *The Ancient World in the Cinema* (1978) de Jon Solomon, *Classical Myth and Culture in the Cinema* (2001) de Martin Winkler, *Cinematic receptions of antiquity: the current state of play* (2010) de Joanna Paul o *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History, and Cultural Studies* (2010) de Paul Cartledge y Fiona Rose. Sin embargo, con el paso del tiempo, el interés se dirigió también a otras manifestaciones de la cultura popular, como el cómic. Entre los estudios que hablan sobre la tradición clásica en el cómic, destacamos las siguientes: *Son of Classics and Comics* (2015) de George Kovacs y C.W. Marshall, *Alejandro Magno en el cómic: apuntes sobre recepción clásica y didáctica de la Historia* (2019) de Julián Pelegrín Campo, *Mito clásico y cultura popular: reminiscencias mitológicas en el cómic estadounidense* (2007) y *La musa vejada. Clasicismo posmoderno y nuevas vías de investigación* (2013) de Unceta Gómez y “*La verás y no la tocarás*”: *Cleopatra corporeizada. Anotaciones sobre el cómic de Martschmidt y Pérez Navarro* (2021) de María de la Luz García Fleitas.

Con respecto a la canción, algunos autores han argumentado que la poesía grecorromana (especialmente la lírica) tiene más en común con la canción moderna que con la poesía contemporánea ya que en la Antigüedad la poesía estaba destinada a ser cantada o

²¹ V. Bergua Cavero (2021).

recitada en público (y no leída en privado como la poesía moderna) y los poetas clásicos se expresaban de un modo similar a como lo hacen los cantantes populares. Christopher Polt (2018) comenta al respecto:

One potential solution to this problem can be found in an observation that has repeatedly appeared in classical scholarship over the last thirty years about Catullus and other Roman poets whose work is spoken in the first-person: that their poetry would often have been performed live and, as a corollary, that the relationship between themselves and the speaker within their poems mirrors the practice of modern singers more closely than that of modern writers. Paul Veyne (1987: 231), for instance, states that, “when an ancient poet says ‘I’m jealous, I love, I hate,’ he sounds more like a modern pop singer than a modern poet. The modern singer and the ancient poet do not recount their loves and sorrows; rather they set Jealousy and Love on a stage” [Una posible solución a ese problema se encuentra en una observación recurrente en el ámbito de las clásicas durante los últimos treinta años -sobre todo para referirse a la obra de poetas como Catulo que hablaban en primera persona- que su poesía estaba destinada a ser interpretada en público y, por lo tanto, se hallaban más cerca de los cantantes modernos que de los escritores modernos. Paul Veyne, por ejemplo, dice que: “cuando un poeta antiguo dice “estoy celoso, amo, odio” suena más como un cantante *pop* que como un poeta contemporáneo. El cantante moderno y el poeta antiguo no relatan sus penas y amores, sino que más bien los llevan al escenario”] (p.628).

A partir de los años noventa del siglo pasado empezaron a publicarse diversos trabajos sobre la influencia clásica en la canción popular moderna. Uno de los géneros más estudiados fue el *rap* (algunos de los autores que han analizado este género son: Daniel Banks, D.R. Marks, Erik Pihel y R.M. Rosen). Pronto se empezó a escribir también sobre otros estilos. Por ejemplo, Marie Claude Vaudrin (2004) ha estudiado la pervivencia del culto dionisiaco en la música electrónica. Según esa autora las *raves* (fiestas de música electrónica) poseen características en común con las antiguas fiestas dionisiacas, siendo el principal elemento común el que en ambos casos los asistentes acuden a esas celebraciones buscando escapar de la realidad cotidiana a través de una experiencia catártica colectiva.²² Además, durante los últimos años, varios profesores han escrito sobre sus experiencias en el aula usando el repertorio de diversos cantantes contemporáneos para introducir a sus alumnos al estudio de la poesía clásica (Kopestonsky, 2019; Polt, 2018; Weiner, 2019). De entre los poetas griegos y latinos, Catulo -cuya figura ha sido comparada a las de Eminem (Weiner) y Taylor Swift (Kopestonsky)- es uno de los que más ha llamado su atención.

Aunque -como decíamos más arriba- existen trabajos sobre la tradición y recepción clásicas en el ámbito de diversos géneros musicales como el *pop*, la música disco o el *rap*, durante la última década el interés por la influencia grecolatina en la canción contemporánea se ha dirigido principalmente hacia el *metal*: este género ha sido uno de los estilos de canción popular más estudiados dentro del mundo académico desde los años noventa, cuando se publicaron trabajos como *Heavy Metal: A Cultural Sociology* (1991) de Deena Weinstein o

²² Pensamos que este análisis se podría extrapolar a los conciertos de otros géneros de la música popular como el *pop* o el *rock*.

Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music (1993) de Robert Walser. Entre los clasicistas que han escrito sobre este género musical destacan Christodoulos Apergis, Christian Djurslev, K.F.B. Fletcher, Helena González-Vaquerizo, Íker Magro Martínez, Jeremy Swist y Osman Umurhan. Hasta el momento la obra más importante sobre la influencia clásica en el *heavy metal* es *Classical Antiquity in Heavy Metal Music* (2019).

Volviendo a los objetivos de presente estudio, se ha pretendido un acercamiento a varios géneros musicales dentro del panorama neohelénico, terminando precisamente con este último mencionado, con el fin de obtener una visión ciertamente amplia, que pueda hacernos descifrar los modos de apropiación de un material clásico que va desde tópicos bien arraigados en la poesía hasta referencias a mitos e historia clásica.

2. EL REBÉTICO

Ilustración 1. Rebetes en el Pireo (1933)



2.1. Historia del rebético

Incluso los estudiosos del rebético reconocen que es difícil dar una definición de dicho tipo de música (Gauntlett, 2001; Koglin, 2016) pero *grosso modo* podemos definirlo como un género musical urbano fruto del sincretismo de diversos estilos musicales tanto occidentales como orientales (canciones *murmúricas*²³, *amanedes*²⁴, entre otros) que surgió a principios del siglo XX (si bien sus raíces se remontan a épocas bastante anteriores) y alcanzó su apogeo en la tercera y cuarta décadas del siglo pasado.

En el rebético encontramos una amalgama inseparable de letra, música y baile (Batista Rodríguez, 2005, p.31; Petrópulos, 1990, p.26) pues tal y como dice I. Petrópulos (1990, p.26):

Tengo la ciega convicción de que la música rebética supone una amalgama de melodías y ritmos procedentes de Asia Menor, que los rebetes, pequeña casta multiétnica, incorporaron a las canciones griegas vernáculas. En esta casta de los rebetes 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 rebético sus melodías y ritmos tan característicos (*apud*, Batista Rodríguez, p.31).

La música tradicional griega ha sido generalmente considerada parte de la música oriental. Hasta finales del siglo XIX la música folclórica griega que se escuchaba en los pueblos no se diferenciaba mucho de la urbana, ya que ambas usaban escalas y ritmos similares, si bien

²³ Las canciones conocidas como *murmúricas* eran composiciones largas sin verso ni melodía fija que los presos susurraban en las cárceles para que no los oyeran los guardias. Las primeras referencias a dichas composiciones se remontan al siglo XIX.

²⁴ Los *amanedes* son cantos monódicos lentos y melancólicos durante los cuales se repite la interjección de origen turco *amán*. Sobre este tipo de canción véase Holst (2000).

la música que se escuchaba en la ciudad solía ser más sofisticada. En ese entorno urbano surgiría el rebético a principios del siglo XX²⁵.

En el plano musical los *rebetes* usaron a menudo el sistema modal de composición pero también el tonal. La diferencia entre la música modal y la tonal es que la primera se organiza en torno a la melodía mientras que la segunda se basa en la progresión de acordes. El sistema tonal es el que predomina en la música occidental desde el barroco y hace uso de una serie de escalas (una escala es un código que se aplica sobre una nota base) mayores y menores. En cambio, en otras partes del mundo ha predominado el modalismo en el que se emplean unas estructuras melódicas denominadas modos. En las escalas tonales el centro de gravedad está más definido que en los modos. Los modos se asemejan más a la voz humana que no es tan cortante como un instrumento musical como puede serlo el piano ya que este tipo de estructuras surgió cuando la afinación de los instrumentos aun no se había perfeccionado.

Los *rebetes*, por su parte, tenían sus propios esquemas de composición llamados *δρόμοι*. Los *δρόμοι* son el resultado de adaptar el *maqam* al busuki. El *maqam* (plural *maqamat*) es una estructura modal característica de la música del norte de África, Oriente Próximo y Asia central²⁶.

En efecto, como Grecia durante aquellos siglos estuvo bajo dominio otomano, su tradición musical se encuadraba dentro de la música oriental, pues la influencia occidental en la música no hizo patente hasta la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, además de la influencia otomana también se conservó la tradición musical bizantina.

Las canciones de rebético suelen incluir al principio una improvisación musical melódica denominada *taximi* (*ταξιμί*) que funciona a modo de introducción antes de que empiece la letra. En cuanto a las cualidades vocales de los intérpretes del rebético puede decirse que las voces de los cantantes tienden a ser ásperas y que a menudo encontramos melismas²⁷.

Dentro del género pueden distinguirse dos corrientes principales: la microasiática o de Esmirna y la del Pireo. La primera -también conocida como el estilo del café *amán*²⁸- se

²⁵ Dragoumis (2014).

²⁶ Sobre el *maqam* v. Farraj y Shumays (2019).

²⁷ Se habla de melisma cuando a una sílaba se alarga sobre varias notas. Este fenómeno se produce también en el canto gregoriano y el flamenco.

²⁸ Café amán (*καφέ αμάν*): un local donde se interpretaba música griega y oriental, principalmente *amanedes* (de ahí el nombre de este tipo de locales). Los cafés amán surgieron en el Imperio Otomano durante la segunda mitad del siglo XIX y se pusieron de moda también en Grecia donde tuvieron bastante éxito hasta que fueron prohibidos por la dictadura de Metaxás.

caracteriza por una rica ornamentación vocal, estructuras melódicas complejas y el predominio de los instrumentos de cuerda, especialmente el laúd árabe²⁹, el *santur*³⁰ y el violín. La segunda se caracteriza por la mezcla de estructuras modales y tonales, las voces ásperas de los intérpretes y el predominio del *busuki* y el *baglamá*.

Los dos instrumentos más característicos del rebético son el *busuki* y el *baglamá*:

El primero presenta un cuerpo en forma de pera provisto de un mástil muy largo que se toca con ayuda de un plectro o púa (il.2). Hay dos tipos de *busuki*: el que tiene tres pares de cuerdas (*τρίχορδο*) y el que tiene cuatro pares de cuerdas (*τετράχορδο*). Se cree que el antecesor del *busuki* es la pandura, un instrumento de cuerda usado en la antigua Grecia.

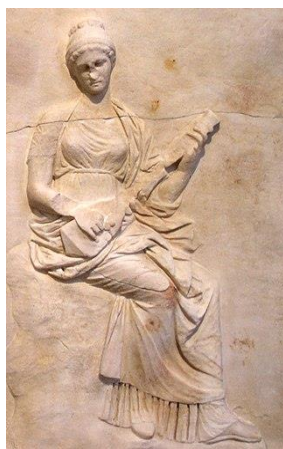
Ilustración 2. Busuki



²⁹ Instrumento de cuerda pulsada.

³⁰ Instrumento de cuerda percutida.

Ilustración 3. *Representación clásica de la pandura*



El *baglamá* se parece al *busuki* pero es más pequeño y posee tres pares de cuerdas (il.4).

Ilustración 4. *Baglamá*



Además del *busuki* y el *baglamá* en el rebético también se emplean otros instrumentos musicales como el acordeón, la guitarra, el laúd árabe, la mandolina, la pandereta, el piano, el *santur*, el tambor y el violín.

Los bailes tradicionalmente asociados al rebético son el *seibékico*, el *jasápico* y el *chifteteli*. Con respecto al primero podemos dar la siguiente definición de Tyrovola *et al.* (2008): “a solo dance with free choreographic structure, constitutes one of the most expressive urban dances in Greece. The dancer based on the rhythm of the accompanied music composes momentary improvised kinetic combinations that are unique and non repetitive” [Una danza individual con coreografía libre que constituye una de las danzas urbanas griegas más expresivas. El bailarín, basándose en el ritmo de la música que lo acompaña, improvisa los movimientos que son únicos y no repetitivos] (p.1).

Históricamente el *seibékico* ha sido considerado un baile típicamente masculino, si bien esta percepción ha cambiado durante los últimos años (Tyrovola *et al.*, 2008). El término griego procede de *zeybek*, el nombre que recibían ciertos grupos de guerrilleros otomanos que luchaban contra el bandidaje entre los siglos XVII y XX. Se trata de un baile individual en el cual el bailarín tiene una gran libertad de movimiento. En la época de esplendor del rebético se consideraba un grave insulto irrumpir en la pista de baile mientras otro parroquiano estaba ejecutando esta danza.

El *chifteteli* es un baile individual de origen turco similar a la danza del vientre bailado principalmente por mujeres (Shand, 2020). El nombre de esta danza proviene del turco *çiftetelli* que significa “de doble cuerda”.

El *jasápico*, en cambio, es un baile en grupo. Stathis Gauntlett (2018) nos dice sobre ese baile: “Another favorite dance of the rebetes was the hasapiko, the so-called butcher’s dance, a short-line dance for two or three men in duple time; it has precise geometric steps and requires strict coordination” [Otra danza favorita de los *rebetes* era el *jasápico*, conocido como “danza de los carniceros.” Se trata de un baile en grupo para dos o tres hombres en tiempo doble que tiene pasos geométricos precisos y requiere estricta coordinación] (p.110). Los orígenes de esta danza se remontan a época bizantina cuando los carniceros constantinopolitanos solían interpretar un baile en el que, de modo jocoso, imitaban a los soldados imperiales blandiendo sus cuchillos de carnicero en vez de espadas. Aunque el origen del *jasápico* parece ser bizantino el nombre del baile proviene de la palabra turca *kasap* (carnicero).

En cuanto a las letras, suelen estar en decapentasilabo, el metro característico de la poesía neogriega, tal y como apunta Batista Rodríguez (2005) “las letras del rebético 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” (p.32).

El mismo autor también refiere que las letras del rebético están escritas en la jerga de los fumadores de hachís, *τα μάγκικα*. De hecho, Petrópulos sostenía que es imprescindible conocer bien este argot para entender el rebético. Esta jerga, característica de los bajos fondos griegos a principios del siglo XX, contenía numerosos préstamos de otras lenguas principalmente el turco (*αραμπάς, ασίκης, βερεσέ, ντερβισης, σεβντάς...*), el italiano (*γουστάρω, μαριολιά, μαγκιόρος...*) y el francés (*γκραν, παγκανότα...*) y, en menor medida, de otros idiomas

como el albanés (*μπέσα*). En el rebético es común que los intérpretes sean además letristas y compositores aunque también hubo letristas que escribían canciones para otros artistas, entre los que destacaron: Costas Virvos, Nicos Ruchos, Jarálabos Vasiliadis y Eftijía Papayanopulu.

El desarrollo tecnológico influyó en las letras pues, al aparecer los discos, los artistas tuvieron que acortar la duración de las canciones para adaptarse a ese formato.

La temática de las canciones puede dividirse en dos categorías principales: las composiciones que tratan sobre el mundo marginal (y los elementos a él asociados como las drogas y la prisión) y las canciones que hablan de relaciones amorosas que versan sobre enamoramiento, pasión, infidelidad y desengaños amorosos.

El rebético surgió en los barrios bajos de las grandes ciudades griegas donde personas procedentes del campo que se habían trasladado allí en busca de una vida mejor coincidieron con inmigrantes griegos procedentes de Asia Menor y elementos del mundo marginal y del hampa. Esto ha llevado a varios estudiosos del rebético a compararlo con otros géneros musicales que surgieron en circunstancias similares como el *blues*, el *fado*, el flamenco o el tango.

La comparación entre el rebético y el *blues* se remonta a, por lo menos, los años setenta del siglo pasado y se ha convertido en un cliché por lo que viene siendo habitual referirse al rebético como “el *blues* de Grecia”. En esa línea, Papadimitriou (2014, pp.41-45) ha señalado las siguientes similitudes entre el rebético y el *blues*:

- El *blues* es un género musical en el que elementos propios de la tradición occidental se mezclan con otros de la música tradicional africana mientras que el rebético hay una amalgama de influencias occidentales, orientales y del folclore griego.
- El *blues* y el rebético surgieron alrededor de la misma época (principios del siglo XX).
- Ambos géneros recibieron la influencia del folclore local (en el caso del rebético la música tradicional griega).
- Las letras de las canciones de *blues* suelen estar escritas en pentámetro yámbico (un tipo de verso común en la poesía en inglés) mientras que uno de los metros más empleados en el rebético es el decapentasilabo (un tipo de verso común en la poesía neogriega).
- La temática de las canciones en el *blues* y el rebético es similar.

- La actitud estoica y fatalista propia de ambos géneros.
- Tanto el rebético como el *blues* surgieron en ambientes marginales.
- Tanto los creadores del *blues* como los del rebético carecían de formación musical³¹.
- Ambos géneros entraron en decadencia durante la década de los cincuenta del siglo XX.
- Tanto el *blues* como el rebético influyeron de manera notable en géneros posteriores: en el caso del *blues* en el *rock & roll* en el caso del rebético en el *laicó*.
- Tras caer en el olvido, ambos géneros fueron redescubiertos en décadas posteriores.

Por su parte, Zaimakis (2010) menciona similitudes entre el rebético y el *fado*:

Like rebetika fado was born in a social milieu marked by marginalization and has a long history of intense change and transformation. Fado became the subject of a strong debate concerning national identity and political affiliation. Many intellectuals connected fado with a mythical past, reflecting the eternal national soul, while others linked it to a cathartic expression of Portuguese working-class longings. Over the last several decades, new theories have challenged previously regnant impressionistic or ethnocentric notions by shifting the focus to transcultural, dynamic, and fluid aspects of the genre [Como el rebético, el *fado* surgió en un entorno social marcado por la marginalidad y tiene una larga historia de cambio y transformación. Muchos intelectuales conectaron el *fado* con un pasado mítico que refleja el alma nacional y otros lo consideran una expresión catártica de los anhelos de la clase obrera. En las últimas décadas, nuevas teorías han cuestionado las nociones etnocéntricas al poner el foco en los aspectos interculturales, dinámicos y fluidos del género] (p.6).

Respecto a la relación entre el rebético y el flamenco, Steingress (2006) ha dicho lo siguiente:

Debido a esta dinámica cultural inducida por la movilidad social, las migraciones y la mezcla étnica, los dos estilos musicales considerados no solamente se vieron influenciados por las diferentes tradiciones musicales regionales desarraigadas de su entorno originario sino que también se convirtieron en una expresión de la peculiar idiosincrasia de las clases sociales bajas en el ambiente urbano, concentrado sobre todo en las tabernas, los cafés, las cárceles y prostíbulos como lugares de sociabilidad urbana. Ahí se amalgamaron la tradición y los sentimientos nostálgicos con la experiencia traumática de la modernización, concretamente de la migración, la exclusión social y el desarraigo cultural (p.2).

De otro lado, existen también paralelismos entre el rebético y el tango. Leusis (2009) señala los siguientes:

- El papel fundamental que los inmigrantes y refugiados desempeñaron en el desarrollo de ambos géneros.

³¹ Sin embargo, esta afirmación es cuestionable, al menos en el caso del rebético, ya que muchos artistas procedentes de Asia Menor que influyeron en el género habían estudiado música en su tierra natal (v.infra).

- El carácter marginal de estos dos géneros musicales.
- La temática similar de las canciones de rebético y tango que hablan de la vida en los arrabales, tristeza, pobreza, enfermedad y desamor.
- El paso de la marginalidad a la popularidad y el éxito comercial gracias a figuras como Carlos Gardel en el caso del tango y Mikis Zeodorakis en el caso del rebético.
- Tanto el rebético como el tango sufrieron censura en algún momento de su historia.

A todas las similitudes de las que habla Leusis habría que añadir una más: el hecho de que las canciones de rebético están escritas en la jerga griega de los fumadores de hachís mientras que en el tango se emplea también un tipo de argot, en este caso el lunfardo, el habla propia de los bajos fondos de la sociedad argentina a finales del siglo XIX y principios del XX. Como ocurría con el argot empleado en el rebético, el lunfardo hace uso de numerosos préstamos lingüísticos, sobre todo del italiano pero también de algunas lenguas aborígenes como el mapuche o africanas como el bantú. André (2017) escribe al respecto: “Es una jerga híbrida; un léxico de los rufianes y matones urbanos que se transformó en el “estandarte lingüístico” de los marginados y de los porteños que vivían en los conventillos de Buenos Aires” (p.306)

Debido a su origen humilde y a la temática de algunas de sus canciones que, sobre todo en una primera época, trataban de asuntos como las drogas³²; el rebético fue menospreciado durante muchos años y, como han señalado otros autores, recibió ataques desde todos los sectores ideológicos³³.

Amplios sectores de la derecha y la extrema derecha mostraron su hostilidad a este género desde el principio. Durante el régimen de Ioanis Metaxás (1936-1941) el rebético sufrió censura: las canciones sobre drogas (*χασικλίδικα*) y los amanedes fueron prohibidos, varios artistas fueron encarcelados o desterrados y la policía solía arrestar a cualquiera que fuera visto en público con un *busuki*. Además de por la temática de algunas de las composiciones y la mala fama de los *rebetes*, se cree que Metaxás era hostil al rebético por considerarlo un género oriental. Sin embargo, el género no fue completamente prohibido y se siguieron grabando

³² V. Gotsinas (2014) o Súrío (2016).

³³ V. Gerasopoulos (2020).

canciones de rebético aunque estas debían pasar antes por un comité de censura previa que decidiría si daba o no permiso para su grabación. Años más tarde, el rebético volvería a sufrir censura durante la dictadura de los coroneles (1967-1974).

De otro lado, los intelectuales de izquierdas también atacaron el género porque les molestaban el hedonismo, el fatalismo y el conformismo que se desprenden de muchas canciones rebéticas hasta el punto de que algunos de ellos llegaron a promover teorías de la conspiración según las cuales el rebético era un invento de la burguesía para adormecer y dominar a la clase obrera (Zaimakis, 2010, p.19).

Zaimakis (2010) resume así la percepción de gran parte de esa *intelligentsia* de izquierdas: “Rebetika, either as a whole or in its unhealthy aspects, was perceived as a controversial cultural product that was an obstacle to the class struggle that would lead to socialist transformation” [El rebético, bien en su conjunto o en sus aspectos insanos, era percibido como un producto cultural problemático que resultaba un obstáculo para la lucha de clases que llevaría al socialismo] (p.24). Ciertamente, el *rebetete* adopta una actitud crítica frente a la sociedad moderna y rechaza los valores burgueses al igual que hacen los socialistas pero, a diferencia de estos últimos, no tiene ambiciones revolucionarias. Pues, tal y como señalara Costas Vergópulos (1974), el rebético no cuestiona al poder en sí mismo sino los modelos de conducta que este propone.

En nuestra opinión, tras los ataques contra el rebético desde diferentes sectores ideológicos se escondía el temor de que este género ponía en peligro la esencia de la identidad griega por su carácter híbrido y multicultural por lo que puede decirse que los críticos del rebético -independientemente de sus tendencias políticas- no fueron capaces de superar la dicotomía oriente/occidente que, según varios autores, caracteriza la identidad griega (v.Holst, 2000; Shand, 2020) para centrarse en las cualidades artísticas del género.

Con el paso del tiempo, sin embargo, el rebético fue ganando prestigio (en gran parte gracias a la labor de artistas como Vasilis Chichanis, Manos Jazidakis³⁴ y Mikis Zeodorakis) hasta convertirse en una de las manifestaciones culturales más importantes de la Grecia moderna, estatus que se ha afianzado desde que se desencadenara la crisis económica que todavía azota al país heleno, pues, tal y como dice Campoy (2013):

³⁴ En 1949 Manos Jazidakis dio una conferencia sobre el rebético que tendría una gran influencia en la aceptación del género.

Podremos estar, o no, de acuerdo con el de Sarajevo³⁵, pero lo bien cierto es que, coincidiendo con la brutal crisis que está viviendo el país heleno, el rebetiko (también rembetiko o rebético) está viviendo uno de sus momentos más gloriosos en muchas décadas. Nuevas generaciones recuperan, sin descanso, aquellos sentidos lamentos, y, bien manteniendo los elementos originales, bien adaptándolos a los nuevos tiempos (párr. 2).

Hoy en día el género no solo goza de prestigio dentro de Grecia sino también en el extranjero hasta el punto de que fue declarado patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO en 2017³⁶. Una prueba del éxito internacional del rebético es que ha servido de inspiración a artistas de diferentes países. Entre esos artistas encontramos al conjunto francés *Drugs*, *sex and rebetiko*, el cantante italiano Vinicio Capossela³⁷ o el artista argentino Daniel Melingo³⁸. Aun más, varias piezas del género han formado parte de bandas sonoras de algunas películas de Hollywood, siendo el ejemplo más famoso el de la película *Pulp fiction* (1994) que incluye una adaptación de *Μισιρλου*³⁹.

Aunque no sabemos con certeza la fecha exacta, se cree que el rebético nació alrededor de 1900. En su origen se transmitía sólo por vía oral, a través de la interpretación en directo o de las enseñanzas prácticas impartidas por los músicos y cantantes veteranos a los más jóvenes⁴⁰. Según refiere Savópulos (2010), el término rebético aparece por primera vez en 1912 en la portada de un disco grabado en Estambul titulado *Απονιά* y poco después reaparece en otro disco grabado en la misma ciudad que contenía la canción (de autoría anónima) *Τίκι, τίκι, τாக*. El mismo origen del término que da nombre a ese género musical está sumido en el misterio tal y como manifiesta el propio Savópulos, pero sabemos que tiene relación con la palabra *ρεμπέτης* también de procedencia discutida y significado dudoso.

Algunas de las posibles etimologías que se han propuesto para esta última denominación han sido: la palabra turca *rebet* (“proscrito”), el término veneciano *rebello* (“rebelde”) y el verbo griego *ρέμπομαι* que significa “vagar”. De acuerdo con esta última

³⁵ Referencia al artista serbio Goran Bregovič.

³⁶ El caso del rebético, por otra parte, no es único en el mundo. Géneros otrora considerados marginales en sus países de origen como el *fado* portugués, el flamenco español o el tango argentino se han convertido en seña de identidad de sus respectivos países. Sobre la importancia del género para la diáspora griega cf. Nissen (2022) o Sambucetti y Melelle (2013).

³⁷ Holst (2018).

³⁸ Carggiolis (2020).

³⁹ Πώς ο Κουέντιν Ταραντίνο έκανε διάσημη σε όλο το Χόλιγουντ τη “Μισιρλού” (2019).

⁴⁰ Aunque este modo de aprendizaje informal sigue siendo importante todavía, las vías de transmisión del rebético se han ampliado actualmente gracias al cine, a los medios de comunicación y a la generalización de las grabaciones sonoras. En el último decenio, el rebético se enseña cada vez más en conservatorios y universidades, de ahí que su difusión sea aún mayor. Los músicos y cantantes, junto con los aficionados a este género musical, desempeñan un papel esencial en la viabilidad y perdurabilidad de esta práctica cultural (UNESCO, 2017).

etimología el *rebeta* sería la persona que vaga sin rumbo fijo, que vagabundea.⁴¹ En cualquier caso, aunque su origen no está claro, el término está documentado desde principios del siglo pasado y, probablemente, se remonte a mucho más atrás pues, ya en 1871, Minas Jamudópulos publicó un relato titulado *Οι μυστηριώδεις νυκτοκλεπτάι* (*Los misteriosos ladrones nocturnos*) en el que aparece el término “rebeta” para referirse a las bandas de ladrones que operaban en Esmirna.

Cronológicamente el rebético puede dividirse en los siguientes períodos:

Una primera época, que abarca desde 1900 y se extiende hasta 1922, año en el que tuvo lugar la Catástrofe de Asia Menor, a la que nos referiremos más adelante.

A finales del siglo XIX y principios del XX los territorios que se habían independizado del Imperio Otomano empezaron a configurarse como estados modernos. Durante aquellos años Grecia se afianzó como un estado-nación moderno que buscaba reafirmar su carácter europeo.

Al mismo tiempo tuvo lugar una potente industrialización del país que llevó a miles de personas a abandonar las zonas rurales y las ciudades pequeñas y asentarse en los grandes centros urbanos. Sin embargo, ese desarrollo industrial no llevó a Grecia la prosperidad esperada y fueron muchos los griegos que se vieron abocados a una vida marginal y llenaban los fumaderos de hachís (*τεκέδες*⁴²), las cárceles y los garitos donde surgieron algunas de las primeras canciones del género (Damaniacós, 1976). Aquellas canciones se caracterizaban por el anonimato y la improvisación. La música reflejaba la influencia oriental y las letras versaban sobre la vida en el mundo marginal.

El nuevo estilo suscitó numerosas críticas, motivadas en parte por la temática de algunas de aquellas canciones, que trataban asuntos marginales como las drogas; pero probablemente también influyera la asociación entre este tipo de música y Oriente, puesto que dicha relación ya había supuesto una feroz campaña contra los *amanedes*⁴³, cuyas evidentes raíces orientales provocaron que ciertos críticos los consideraran música “bárbara”.

La influencia oriental no hace sino aumentar durante el siguiente período, que empieza en 1922 y termina en 1932. Aquellos fueron los años inmediatamente posteriores a la guerra greco-turca (1919-1922) o guerra del Asia Menor. Dicho conflicto tuvo sus orígenes en la

⁴¹ Véase, por ejemplo, Savópoulos (2010).

⁴² El término procede del turco “tekke”, nombre de los monasterios de los derviches.

⁴³ Sobre la mala fama de las canciones de *amán* véase N. Mosjópulos *apud* Vlisidis (2006, p.51).

Primera Guerra Mundial (1914-1918), durante la cual Grecia apoyó a la Entente contra el Imperio Otomano. Al finalizar la guerra, que se saldó con la victoria de los aliados, el gobierno griego pensó que podría aprovechar la oportunidad para invadir Asia Menor. Se trataba de un proyecto irredentista conocido como “la gran idea” (“*η μεγάλη ιδέα*”) que buscaba revivir el Imperio Bizantino anexionando los territorios que históricamente habían formado parte de aquel estado.

Las tropas griegas, con la ayuda de británicos y franceses, lograron ocupar parte de ese territorio, pero se encontraron con la resistencia de los nacionalistas turcos liderados por Mustafá Kemal (Atatürk).

El 9 de septiembre de 1922 la vanguardia turca entró en Esmirna (*İzmir*), se hizo con el control de la ciudad y prendió fuego al barrio cristiano de Esmirna, por lo que la población griega tuvo que huir. Este episodio, conocido en Grecia como *η μικρασιατική καταστροφή* (la catástrofe de Asia Menor) puso fin de manera trágica a la presencia milenaria del pueblo griego en Asia Menor. Finalmente, los griegos se vieron obligados a aceptar la derrota y en 1923 Grecia y Turquía firmaron el Tratado de Lausana en el que acordaron un intercambio de población (basado principalmente en criterios religiosos) que supuso el desplazamiento de más de un millón de griegos y medio millón de turcos.

Así las cosas, Grecia hubo de acoger a más de un millón de griegos procedentes de Asia Menor. Aquellos refugiados, griegos no aceptados como tales en el continente, se asentaron en los arrabales de las grandes ciudades griegas donde coincidieron con los miembros más pobres y marginados de la sociedad.

Muchos inmigrantes se asentaron en la ciudad portuaria del Pireo concentrándose en los barrios de Cokiniá y Drapechona donde florecían la delincuencia y la prostitución y la droga circulaba a raudales. En Tesalónica, la mayoría se instaló cerca de las ruinas del antiguo castillo bizantino⁴⁴.

Los refugiados llevaban consigo las tradiciones musicales de su tierra natal, que influyeron notablemente en el género rebético y además muchos de ellos habían trabajado como cantantes o instrumentistas en Turquía y tenían una formación musical más refinada que sus homólogos nacidos en Grecia.⁴⁵ Como dice Zaimakis (2010):

⁴⁴ V. Damianacos (1976) y Mourgou (2021).

⁴⁵ V. Koglin (2008): The Smyrnaean style was represented by professional singers of both sexes and by instrumentalists who played various tempered and non-tempered instruments such as violin, santur, ud, piano,

During the first year of their arrival in mainland Greece, many refugees were in poor condition and some were outcasts, living in the outskirts of urban areas where they joined *maghes* hanging around hashish dens. During this period, a new proletarian audience embraced “lowbrow” songs that dealt with the themes of poverty, nostalgia, hashish-smoking, and disreputable living. As Pappas notes, “The shared conditions and economic plight between the newly arrived and despised refugees, on the one hand, and seedy, destitute communities of *maghes*, on the other, made the interaction between two styles creative and the “transfer of musical innovations and skills easier.” [Durante el primer año de su llegada a la Grecia continental, muchos refugiados se encontraban en malas condiciones y algunos eran marginados, viviendo en las afueras de las zonas urbanas donde se unieron a los *mangas* que merodeaban por los antros de hachís. Durante este período, una nueva audiencia proletaria abrazó canciones “lowbrow” que trataban temas de pobreza, nostalgia, consumo de hachís y mala reputación. Como señala Pappas: “Las condiciones compartidas y la difícil situación económica de los despreciados refugiados, por un lado, y de los *mangas*, por otro, hicieron que la interacción entre dos estilos fuera creativa y la transferencia de innovaciones y habilidades musicales más fácil”] (p.4).

En esos años surge el llamado estilo microasiático o estilo de Esmirna (*σμυρνέικα*) así llamado porque muchos de los artistas provenían de aquella ciudad. Es un período marcado por la preponderancia de las voces femeninas mientras que los instrumentos más usados fueron el violín, el laúd árabe y el santur. Entonces se dieron a conocer intérpretes de gran importancia para el género como Rita Abadzí y Rosa Eskenasi (ambas nacidas en Asia Menor).

El período que va desde 1932 hasta 1942 es considerado como el de mayor esplendor en el género. Es entonces cuando surge el llamado estilo del Pireo (*πειραιώτικο*) que se aleja bastante de la influencia oriental. En esta época se impone el uso del *busuki*. Además, los letristas, debido a la censura existente durante la dictadura de Metaxás (1936-1940) empiezan a dejar de lado los temas más espinosos para tratar otros más universales y menos arriesgados como el amor⁴⁶. También en esa etapa se forman las primeras orquestas de rebético como el célebre “cuarteto del Pireo” formado por Yorgos Batis, Anestis Deliás, Stratos Payumdzís y Marcos Vamvacaris, quien recibiría el título de “patriarca” del rebético.

Finalmente tenemos la etapa que va desde 1942 en adelante cuando el género conoce amplia difusión y aceptación. En esta etapa el rebético se aleja de sus orígenes para centrarse

violoncello, guitar, mandolin or kanun. These musicians were usually immigrants from urban centers in Western Anatolia such as Smyrna (Izmir), Bursa, or Ayvalik, many of whom had undergone formal musical training and could perform Ottoman or European classical music as well as popular songs from diverse ethnic groups within the Ottoman Empire. Songs in the so-called Piraeen style, on the other hand, were typically sung by a male singer and accompanied on buzuki, baglamas (a sort of miniature buzuki), and guitar. As a rule, these instruments were often played by local amateurs, autodidactic musicians from an underprivileged social milieu. Their repertoires, technical abilities, and theoretical knowledge—as regards, for example, musical notation or the Ottoman makam system—were generally much more limited than those of professional performers from Asia Minor. (párr.,13)

⁴⁶ Cf. Cutulidu (2012), p. 13.

en temas más populares. De este período destacan figuras como Vasilis Chichanis y Marica Ninu. Entre los artistas más importantes dentro del género destacamos a los siguientes:

Rita Abadzí (1914-1969). Nació en Esmirna y se estableció en Atenas con su familia. Durante su carrera trabajó con los compositores de rebético más importantes de su época como Costas Scarvelis, Panayotis Tundas o Marcos Vamvacaris.

Yorgos Batis cuyo nombre real era Yorgos Choros (1885-1967) fue uno de los primeros músicos profesionales del género. Sabía tocar varios instrumentos y daba clases de música. En los años treinta abrió un café que sería fundamental a la hora de popularizar el rebético ya que allí se reunían numerosas figuras y amantes del género. Formó parte del célebre “cuarteto del Pireo”. Se conservan pocas grabaciones suyas ya que a partir de 1936 se negó a grabar porque no aceptaba tener que pasar sus temas por la censura previa de Metaxás.

Bayanderas (nacido como Dimitris Gogos) fue uno de los rebetes más famosos destacando como cantante, compositor e instrumentista. Bayanderas nació en el Pireo en 1903 y estudió ingeniería en la universidad aunque nunca ejerció dicha profesión. Durante la ocupación de Grecia por parte de las potencias del eje se unió al Frente de Liberación Nacional (E.A.M). Y pese a quedar ciego en aquellos años, siguió actuando.

Sotiría Belu (1921-1997) fue una de las intérpretes femeninas de rebético más famosas. Tuvo una vida llena de vicisitudes. Nació en la isla de Eubea en el seno de una familia acomodada y se casó siendo muy joven con un hombre que la maltrataba. Durante una de las trifulcas, Sotiría le arrojó ácido a la cara a su marido, hecho por el que fue condenada a una pena de tres años de cárcel, de la que solo cumpliría seis meses. Tras quedar en libertad, decidió instalarse en Atenas donde desempeñó diversos oficios antes de dedicarse a cantar (ama de llaves, camarera y vendedora ambulante). Durante la ocupación alemana (1941-1945) se unió al E.A.M.⁴⁷ y posteriormente al Ε.Λ.Α.Σ.⁴⁸, el brazo armado del E.A.M. En 1947 empezó a trabajar con Vasilis Chichanis que escribió algunas de sus canciones más exitosas. Su carrera estuvo llena de altibajos a causa de sus problemas psicológicos y su adicción al juego y el alcohol⁴⁹.

⁴⁷ Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (Frente de Liberación Nacional). La organización, creada en septiembre de 1941, tenía por objetivo resistir la invasión alemana.

⁴⁸ Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός (Ejército Popular de Liberación Nacional).

⁴⁹ V. Dixon (2018).

Vasilis Chichanis (1915-1984) nació en Tricala (Tesalia) pero siendo ya adulto se fue a vivir a Atenas para estudiar la carrera de derecho, carrera que dejó de lado para dedicarse a la canción. Además de cantante fue compositor y letrista y obtuvo un gran éxito por sus canciones de temática amorosa. Se considera que fue uno de los principales responsables de que el rebético fuera aceptado por las masas. Fue amigo personal de Ilías Petrópulos, autor de la primera antología de rebético.

Rosa Eskenasi. Nació en Constantinopla (Estambul) a finales del siglo XIX y era de origen sefardita. Emigró a Grecia siendo todavía niña. Su familia se estableció primero en Tesalónica y luego en Atenas. Eskenasi empezó su carrera como bailarina y luego continuó como cantante. A pesar de que a su familia no le gustaba que se dedicara al mundo del espectáculo, ella decidió seguir su vocación y llegó a convertirse en una artista muy famosa. Estuvo de gira en Estados Unidos en los años cincuenta.

Yorgos Mufluselis nació en Mitilene en 1912. A los diez años dejó la escuela para ponerse a trabajar. Antes de dedicarse a la canción fue albañil. Durante su carrera pasó por muchas penurias pues apenas ganaba lo suficiente para mantener a su hijo, del que se haría cargo tras el abandono de su esposa. Fue cantante, compositor, instrumentista y letrista.

Marica Ninu (1922-1957) fue una intérprete de origen armenio. Además de cantar sabía tocar la mandolina. Fue miembro de varias orquestas y formó parte del coro de su iglesia. Trabajó con Manolis Jiotis y Vasilis Chichanis y estuvo de gira en Estados Unidos. Su vida inspiró la película *Rebético*⁵⁰ (1983) dirigida por Costas Ferris y protagonizada por Sotiría Leonardu.

Yanis Papayoanu (1914-1972) procedía de una familia griega de Asia Menor que se instaló en Atenas. Se vio obligado a trabajar desde niño, lo cual no le impidió estudiar música, y aprendió a tocar varios instrumentos. Debutó como artista en 1937 y llegaría a ser uno de los *rebetes* más famosos. Su primer disco *Φαληριώτισσα* salió a la luz en 1936 y se convirtió en un gran éxito de ventas ya que llegó a vender 26.000 copias, un número considerable para la época. Actuó en EE. UU. en 1953.

Marcos Vamvacaris nació en 1905 en la isla de Siros en el seno de una familia católica. Como su familia era muy pobre tuvo que dejar la escuela aun muy joven para ponerse a trabajar. Siendo adolescente abandonó su tierra natal y se fue a vivir al Pireo donde desempeñó diversos

⁵⁰ Título original: *Ρεμπέτικο*.

oficios como limpiabotas, estibador o empleado en un matadero hasta dedicarse de lleno a la música como compositor, letrista, cantante y virtuoso del *busuki*. Se considera que su influencia fue vital en el desarrollo del género. En los años setenta escribió su autobiografía con ayuda de la escritora Anyelikí Velu Kail.

2.2. Tópicos clásicos en el rebético

El *corpus* analizado abarca mil quinientas canciones, la mayoría de ellas recogidas en las siguientes obras: *Τα μικρά ρεμπέτικα* y *Ρεμπέτικα τραγούδια* de Πίης Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικη Ανθολογία* de Tasos Sjorelis y *Δρόμος για το ρεμπέτικο* de Gail Holst.

Durante nuestro análisis hemos encontrado diversos tópicos de raigambre clásica en las composiciones estudiadas de los cuales destacamos los siguientes.

-*Exclusus amator* o *paraclausithyron*:

El *exclusus amator* es el tópico clásico amoroso que describe como un enamorado espera ante la casa de la persona amada y le suplica que lo deje pasar⁵¹.

Martín Rodríguez (2010) explica algunos de los elementos característicos de este tópico: una escenografía caracterizada por la nocturnidad, las canciones, el vino, las guirnaldas, las peleas entre los diversos pretendientes y la sempiterna puerta cerrada; la contraposición entre los sacrificios que hace el enamorado (frío, dureza del umbral etc) y la crueldad impasible de la amada; la evocación de un posible rival y las advertencias a la amada (amenazas, maldiciones...). A menudo, el amante desdeñado entona antes de irse una canción conocida como *paraclausithyron*⁵², término que también se emplea para denominar el tópico⁵³.

Una de las primeras referencias al *exclusus amator* lo encontramos en este verso de Alceo: “δέξαι με κωμάσδοντα δέξαι, λίσσομαί σε λίσσομαι” (374 L-P)⁵⁴. Ese tópico aparece posteriormente en la obra de diversos poetas griegos como Asclepiades (*AP.* V, 7; V, 150; V, 64; V, 145; V, 164; V, 167⁵⁵) o Calímaco (*AP.* V,23) y romanos como Horacio (*Carm.*⁵⁶ I, 25; *Carm.*III, 10) u Ovidio (*Am.* I, 6; *Met.* XIV).

⁵¹ El amante que espera frente a la puerta suele ser de género masculino aunque la figura de la *exclusa amatrix*, si bien no muy común, no era desconocida en la literatura clásica (Copley, 1942).

⁵² El término *paraclausithyron* aparece por primera vez en la obra de Plutarco (*Amat.* II,753) y la etimología más aceptada es que significa “llorar junto a la puerta”.

⁵³ Cf. Cairns, 2020.

⁵⁴ ¡Ábreme la puerta/ que ando de jarana/abre, te lo ruego! (Ferraté, 2000, p. 295).

⁵⁵ Para el presente estudio se ha consultado la edición de la *Antología palatina* de Gredos de 1978.

⁵⁶ Hemos empleado las abreviaturas recomendadas en la cuarta edición del diccionario clásico de Oxford.

Si bien fueron los griegos quienes sentaron las bases del *exclusus amator*, los poetas romanos introdujeron algunas novedades como la personificación de la puerta (Tib. I,2; Ov. *Met.* XIV,710; Prop. I,16).

El *exclusus amator* ha pervivido en la literatura y el folclore de varios países mediterráneos como España (donde ha influido en tradiciones populares como la de la tuna), Grecia o Italia.

En el caso del rebético el *exclusus amator* es un tópico recurrente en género como lo prueban las siguientes composiciones del *corpus* estudiado.

- Μαριγώ
 - Άνοιξε, άνοιξε
 - Στον Πειραία συννεφίασε
 - Μου έκλεισες βαριά την πόρτα
 - Της βροχής οι στάλες
 - Ψιλή βροχή
 - Όλα για σένα
 - Ο ζητιάνος της αγάπης
 - Το πικραμένο αγόρι
 - Το σκαλοπάτι
 - Στα σκαλοπάτια σου
 - Φαληριώτισσα
 - Τα ξημερώματα
 - Το μινόρε της αυγής
 - Στον Άγιο Κωνσταντίνο
 - Ρεμπέτικη σερενάτα
 - Κανταδίτσα σου έχω στήσει
 - Μικρούλα καστανή
 - Ότι κι αν πω δε σε ξεχνώ
-

- *Γλυκοχάραξε η μέρα*
- *Απόψε το μπουζούκι μου*
- *Ο ύπνος*
- *Πάψε να ακούς την φίλη σου*
- *Η γαλομανάτα*

Aunque no siempre encontramos todos los elementos asociados a este tópico en las canciones aquí incluidas, hallamos los esenciales: un amante que espera frente a la casa de su amada y una amada que se niega a dejarlo entrar, como vemos en la canción titulada *Μαριγώ* (*Marigó*):

Βρε, απ` τα γαλανά σου μάτια
 τρεχ` άθανατο νερό
 Και σου ζήτησα λιγάκι
 και μού δωσες να πιώ
 Αχ, βρε Μαριγώ, αχ, βρε Μαριγώ
 άνοιξε τη πόρτα
 δυο λόγια να σου πω
 Ήθελα να σ` αγαπήσω
 Και δεν κάθομαν καλά
 Μου ήρθε ζάλη στο κεφάλι
 Δυο μαχαίρια στη καρδιά⁵⁷

De tus azules ojos
 brota un agua inmortal
 Yo te pedí un poco
 y me diste de beber
 ¡Ay, Marigó!
 ábreme la puerta
 para decirte un par de cosas
 Quería decirte que te amo
 y no me encuentro bien
 Me vino un mareo a la cabeza
 y dos puñales al corazón

Uno de los elementos que más se repite en este tópico es la mención a las inclemencias meteorológicas que el enamorado ha de soportar, pues a menudo este es azotado por la lluvia, el frío, el viento o el granizo (v. Asclep. *AP.* V, 167; Hor. *Carm.* III, 10). En este contexto, la frialdad del entorno es trasunto de la frialdad de la amada.

Un excelente ejemplo de las quejas ante el mal tiempo lo constituye *Άνοιξε άνοιξε* (*Abre, abre*), cuyo título ya nos adelanta la angustia del protagonista, que increpa a la amada por su terquedad y falta de compasión tras haber aguantado horas al raso sin que esta se digne a asomarse a la ventana. Y es más, la inclusión del *ignis amoris* al final de la canción (“η καρδιά μου φλόγες βγάζει, μα δε βγαίνεις να σε `δω”) sirve para marcar el contraste entre el ardor de los sentimientos del joven y el frío del exterior (al mismo tiempo que la frialdad de la amada).

⁵⁷ Petrópulos, 1991, p.48. Anónima.

Άνοιξε άνοιξε

Το παράθυρο κλεισμένο,
σφαλισμένο, σκοτεινό,
για ποιο λόγο δεν τ' ανοίγεις
πεισματάρα, να σε `δω;
Άνοιξε, άνοιξε,
γιατί δεν αντέχω,
φτάνει πια, φτάνει πια
να με τυραννάς
Ξεροστάλιασα στ' αγιάζι
ώρες να σου τραγουδώ,
η καρδιά μου φλόγες βγάζει,
μα δε βγαίνεις να σε `δω⁵⁸.

Abre, abre

La ventana cerrada, oscura
¿por qué motivo no la abres
para que te vea, cabezota?

Abre, abre
porque ya no aguanto
basta ya, basta ya
de atormentarme
Llevo horas al raso
para cantarte
mi corazón está en llamas
pero no sales para que te vea.

A continuación, reproducimos más ejemplos de canciones dedicadas a este tópico en las que juegan un papel relevante las inclemencias del tiempo (lluvia, escarcha, frío...) que tiene que afrontar el enamorado frente al amor que no responde al dolor de aquél:

Στον Πειραιά συννεφιασε

Στον Πειραιά συννεφιασε
Στον Πειραιά συννεφιασε
και στην Αθήνα βρέχει
άλλος αγάπη έχασε
κι άλλος αγάπη έχει
Ανάβω το τσιγάρο μου
και η βροχή το σβήνει
χτυπώ την πόρτα π' αγαπώ
μα εκείνη δεν ανοίγει ω!
Βλέπω τις κούρσες να περνούν
απ' τον μεγάλο δρόμο
κι εσύ το ξέρω πως γελάς
με τον δικό μου πόνο⁵⁹

En el Pireo está nublado

En el Pireo está nublado
en el Pireo está nublado
y en Atenas llueve
uno perdió su amor
y otro lo conserva
Me enciendo un cigarro
y le lluvia lo apaga
llamo a la puerta que amo
Pero ella no abre ¡oh!
Veo pasar los coches
desde la calle principal
y tú, lo sé, te ríes de mi dolor

La letra de *Κοιμήθηκα στα χόρτα* (*Dormí al raso*) describe una de las escenas más conmovedoras del *exclusus amator*, la del joven que duerme frente a la puerta de la amada como prueba de su constancia y devoción (Hor. *Carm.* III, 10; Tib. I, 2).

Κοιμήθηκα στα χόρτα

Μου έκλεισες βαριά την πόρτα,
μα κοιμήθηκα στα χόρτα.

Dormí al raso

Me cerraste la puerta pesadamente
y me puse a dormir sobre la hierba.

⁵⁸ Holst, 2001,p.124; Petrópulos, 1984,p. 203 y Sjorelis, 1992,vol C, p.95 Letra de Yanis Papayoanu.

⁵⁹ Petrópulos, 1984,p. 251 y Petrópulos, 1991, p. 99. Letra de Yorgos Michakis.

Και κοιμήθηκα στ' αγιάζι
που τρυπά και ξεπαγιάζει
Τώρα έλα και άνοιξε μου,
όπως πρώτα, μενεξέ μου.
Μη με αφήσεις να πεθάνω
στο βαρό χειμώνα απάνω.
Κάνει κρύο, δεν αντέχω
και άλλη αγάπη δεν κατέχω⁶⁰

Της βροχής οι στάλες

Πέφτουν της βροχής οι στάλες
κι εγώ κάθομαι στις σκάλες
Θάθελα να μπω, σαν πρώτα
μα κρατάς κλειστή την πόρτα.
Τι την θέλεις και την κλείνεις;
Να μπω μέσα δε μ' αφήνεις
Είναι συννεφιά και μπόρα
και τι θ' απογίνω τώρα;
Πέφτουν της βροχής οι στάλες
και εγώ κάθομαι στις σκάλες.
Απορώ τι σουχω φταίξει
άνοιξε, άνοιξε θα βρέξει.⁶¹

Ψιλή βροχή

Ψιλή βροχή
κι εσύ κοιμάσαι μοναχή
Κι εγώ στους δρόμους σέρνομαι
κι από τ' αγιάζι δέρνομαι
Κακοκαιριά κακοκαιριά
Θα σπάσει η δόλια μου καρδιά
Στην πόρτα σου ξεπάγιασα
και στα σκαλιάσου πλάγιασα
Ψιλή βροχή ψιλή βροχή
Για σένα κλαίει μια ψυχή
Ανοίξτ' την πόρτα σου να μπω
και δώσε μου να κοιμηθώ⁶²

Y me puse a dormir al raso
que cala y hiela.
Ven ahora y ábreme
como antes, violeta mía
No me dejes morir
en medio del invierno
Hace frío, no aguanto más
y no tengo otro amor

Gotas de lluvia

Caen las gotas de lluvia
y yo me siento en las escaleras
Querría entrar como antes
pero tienes la puerta cerrada.
¿Para qué quieres cerrarla?
No me dejas entrar adentro
Está nublado y cae un chaparrón
¿qué será de mí ahora?
Caen las gotas de lluvia
y yo me siento en las escaleras.
Me pregunto qué te he hecho
abre, abre que va a llover.

Lluvia ligera

Lluvia ligera
y tú duermes sola como una monja
Y yo por las calles me arrastro
y la escarcha me azota
El mal tiempo, el mal tiempo
va a romper mi pobre corazón
A tu puerta me helé
y en tus escalones me aposté
Lluvia ligera, lluvia ligera
Por ti llora un alma
Ábreme la puerta para entrar
y dame para dormir.

Muchas composiciones incluyen en sus versos lamentos ante la crueldad de la amada como ocurre en los de *Όλα για σένα (Todo por ti)*.

Κλαίω και πονώ για σένα
σα δε σ'ανταμώνω

Lloro y sufro por ti
cuando no me encuentro contigo

⁶⁰ Petrópulos, 1991, p. 77. Anónima.

⁶¹ Petrópulos, 1991, p. 68. Letra de Vasilis Chichanis.

⁶² Sjurelis, 1992, vol B, p. 148. Letra de Costas Caplanis.

κάτ' απ'τα παράθυρα
 κάθε βράδι λιώνω.
 Ξημερώνομαι, βραδιάζω
 μες στη γειτονιά σου
 τραδουδώντας τον καημό μου
 για την απονιά σου.
 Άδικα μη θες φαρμάκια
 για να με ποτίζεις·
 έλα πιά, μη με παιδεύεις
 μη με βασανίζεις.⁶³

y bajo tu ventana
 cada tarde me consumo.
 Amanezco, atardezco
 en tu barrio
 cantando mi dolor
 por tu crueldad.
 No quieras injustamente
 llenarme de veneno
 ven ya, no me castigues,
 no me atormentes.

A veces el muchacho desdeñado llega a maldecir o amenazar a su insensible amada:

Ο ζητιάνος της αγάπη
 Καθημερινώς στην πόρτα σου
 θα σου χτυπώ ν' ανοίξεις,
 είμαι ζητιάνος και γι'αυτό
 μη με παραξηγήσεις.
 Και μη μου δώσεις πρόσεξε
 ό, τι κι αν σου γυρεύω
 κλείσε την πόρτα σου καλά
 κι εγώ ας ζητιανεύω.
 Κι ένα πρωί στην πόρτα σου
 θα μ' έβρει ο σκουπιδιάρης
 δε θα σου ζητιανεύω πια
 στο κάρο θα με βάλεις .
 Το ξέρω, αφιλότιμη,
 θα χύσεις μαύρο δάκρυ
 να είσαι πάντα σ' εύχομαι
 ζητιάννα στην αγάπη⁶⁴

Mendigo de amor
 Diariamente a tu puerta
 te tocaré para que abras
 soy un mendigo y por eso.
 no me malinterpretes.
 No me prestes atención
 aunque te lo pida
 cierra bien tu puerta
 y yo mendigaré.
 Una mañana a tu puerta
 me encontrará el basurero
 ya no te mendigaré
 en el carro me pondrás.
 Lo sé, indigna,
 verterás negro llanto
 te deseo que seas para siempre
 mendiga de amor.

Así rezan los versos de *Ο ζητιάνος της αγάπη* (*Mendigo de amor*), que recuerdan a estos otros de Calímaco que reproducimos a continuación, pues en ambos casos el amante le augura un triste futuro a la amada que lo rechaza⁶⁵ (AP. V, 23):

Οὕτως ὑπνώσαις, Κωνώπιον, ὡς ἐμὲ ποιεῖς
 κοιμᾶσθαι ψυχροῖς τοῖσδε παρὰ προθύροις.
 οὕτως ὑπνώσαις, ἀδικωτάτη, ὡς τὸν ἔραστήν
 κοιμίζεις, ἐλέου δ' οὐδ' ὄναρ ἦντίσας.
 γείτονες οἰκτεῖρουσι, σὺ δ' οὐδ' ὄναρ. ἡ πολὺ δὲ

⁶³ Petrópulos, 1991p. 66. Letra de Arbadzoglu.

⁶⁴ Petrópulos, 1991, p.68. Letra de Vasilis Chichanis.

⁶⁵ En la literatura romana encontramos un ejemplo similar en la poesía de Horacio (*Carm.* I, 25)

αὐτίκ' ἀναμνήσει ταῦτά σε πάντα κόμη⁶⁶

Si bien lo habitual es que el yo lírico que pronuncia los versos de la canción se identifique con el *exclusus amator*, en el caso de *Το πικραμένο αγόρι* (*El chico triste*) este papel corresponde a un tercero que el intérprete observa.

Το πικραμένο αγόρι

Με τούτη δω τη παγωνιά
κι αυτό το ξεροβόρι,
τι έχει και στέκει στη γωνιά
το πικραμένο αγόρι;
Με σηκωμένο το γιακά
στη τσέπη του το χέρι
τι τον κρατά στην παγωνιά
ένας θεός το ξέρει.
Είν' μεγάλος του ο καημός
μαγνήτης που τραβάει,
γι' αυτό στο σπίτι
της μπροστά στο χιονιά
το κρύο θα τον φάει.⁶⁷

El chico triste

Con esta helada
y esta ventolera
¿qué tiene y por qué se para en la esquina
el muchacho afligido?
Qué lo mantiene bajo la helada
con el cuello levantado
y las manos en los bolsillos
solo Dios lo sabe.
Es grande su dolor
como un imán lo agarra
por eso frente a su casa
bajo los copos de nieve
el frío se lo comerá.

Como vemos, el rebético nos presenta un escenario muy parecido al que encontramos en la poesía clásica: un pretendiente espera frente a la casa de su amada, a la que pide insistentemente que abra la puerta. Es de noche, hace frío, llueve: las inclemencias del tiempo constituyen un trasunto de la frialdad de la amada, cuya gelidez se contrapone al calor de la pasión amorosa que invade al amante rechazado.

De otro lado, los poetas clásicos recurrían a la personificación de los umbrales o de la puerta. Propercio (I, 16) ofrece la imagen de una puerta que se queja de ser golpeada y que recibe reproches del amado. Y Tibulo (I,2) nos presenta a un desesperado enamorado hablando con las puertas. En las canciones rebéticas recibe un tratamiento similar el escalón, donde duerme y espera el desdichado enamorado.

En el tema titulado *Το σκαλοπάτι* (*El escalón*), el *exclusus* expresa sus dudas a ese escalón, que le sirve de compañía:

⁶⁶ ¡Que duermas, Conopion, tan mal como yo en este frío pórtico en que acostado me haces pasar la noche! ¡Que duermas, ingrata, tan mal como aquí este tu amante que ni por soñación, tu compasión obtiene! Los vecinos se apiadan, más tú ni por pienso. ¡Algún día te recordarán esto tus cabellos canosos! (Manuel Fernández-Galiano, 1978, p.184)

⁶⁷ Petrópulos, 1991, p.69. Letra de Chichanis.

Το σκαλοπάτι

Το σκαλοπάτι σου
θα κάνω για κρεβάτι
αφού την πόρτα σου
την άφησες κλειστή,
θα μείνω έξω μια
και το 'βαλες γινάτι
κι από το κρύο η καρδιά
μου θα σκιστεί.

**Το σκαλοπάτι σου απόψε
θα ρωτήσω γιατί εκείνο
μου κρατάει συντροφιά,
αν πρέπει να 'ρθω ή
να μην ξαναπατήσω
να δω τα μάτια σου γλυκιά
μου ζωγραφιά.⁶⁸**

El escalón

Tu escalón me servirá
de cama
ya que dejaste la puerta
cerrada
me quedaré fuera
ya que te has puesto terca
y por el frío mi corazón
se romperá.

**A tu escalón esta noche
le preguntaré
porque él me sirve de compañía
si hace falta que venga
o es mejor que no vuelva
a ver tus ojos,
mi dulce retrato.**

En este otro ejemplo los escalones de la casa de la amada se lamentan junto al enamorado (“κλαίνε μαζί μου τα σκαλοπάτια σου”).

Στα σκαλοπάτια σου

Ήρθα κι απόψε στα σκαλοπάτια σου
να τραγουδήσω στερνή φορά
Αύριο φεύγω κι όλα τελειώνουνε,
σβήνει για μένα κάθε χαρά.
Είναι η καντάδα η τελευταία μου
μέσα στις νύχτας τη σιγαλιά
κλαίνε μαζί μου τα σκαλοπάτια σου
κλαίνε μαζί μου και τα πουλιά.
Σαν τον αλήτη στα σκαλοπάτια σου
στέκω μονάχος και τραγουδώ
για μένα ο κόσμος είναι τα μάτια σου
κι ο έρωτας σου με φέρνει εδώ.⁶⁹

En tus escalones

Vine de nuevo esta noche
a tus escalones a cantarte por última vez
Mañana me voy y todo se acaba,
se acaba para mi toda alegría.
Esta es mi última serenata
en medio de la noche silenciosa
lloran junto a mí tus escalones
y también los pájaros.
Como un vagabundo en tus escalones
estoy de pie cantando
para mí tus ojos son el mundo entero
y tu amor me trae aquí.

Un caso más llamativo lo hallamos en una estrofa de *Στον Πειραιά συννέφιασε* - cuya letra íntegra reprodujimos más arriba-, donde la puerta llega a sustituir a la propia amada:

⁶⁸ Sjurelis, 1992, vol D, p.75. Letra de Chichanis.

⁶⁹ Petrópulos, 1991, p.99. Letra de Vasiliadis.

Ανάβω τοτσιγάρο μου
και η βροχήτο σβήνει
χτυπό την πόρτα π' αγαπώ
μα εκείνηδεν ανοίγει ω!

Me enciendo un cigarro
y la lluvia lo apaga
toco a la puerta que amo
pero ella no abre

Otro de los elementos propios del tópico son los cantos entonados por los enamorados ante las casas de sus amadas. Encontramos ejemplos de tales serenatas en la obra de Aristófanes (*Eccle.* 960-977) y Teócrito (*Id.* 3), entre otros.

La tradición de las serenatas está presente también en el folclore neogriego, especialmente en las Islas Jónicas y la costa oeste de Grecia⁷⁰, por lo que no debería extrañarnos encontrar referencias a tales canciones o serenatas en el rebético⁷¹.

El protagonista de la canción, entonces, se acerca en la noche, acompañado de guitarras, a cantarle una serenata a la amada:

Κανταδίτσα σου έχω στήσει
Κανταδίτσα σου έχω στήσει
μες στην όμορφη βραδιά
με παρέα από κιθάρες
τα καλύτερα παιδιά
Τί καημός σε παρασύρει
και ξεχνάς πιά τα παλιά
Αχ, και να 'σουνα απόψε
στη δίκη μου αγκαλιά
Όλες οι γειτονισσές σου
στα παράθυρα έχουν βγεί
Μόνο εσένα δε βλέπω
Λες και σε κατάπιε⁷²

Te he preparado una serenata
Te he preparado una serenata
en medio de esta preciosa noche
con acompañamiento de guitarras
y de los mejores muchachos
¿Qué dolor te arrastra
y te hace olvidar el pasado?
Ojalá estuviera esta noche
en tus brazos
Todas tus vecinas
han salido a la ventana
Tú eres la única que falta
Parece que te tragó la tierra

En los siguientes versos el pretendiente le pide a su amada que le haga una señal si acepta su declaración de amor.

Μικρούλα καστανή
Θάρθω με τις κιθάρες μου
και με τα μαντολίνα
για να σου πω, μικρούλα μου,
χίλια τραγούδια φίνα.
Να είσαι στο παράθυρο
για να σε καμαρώσω

Pequeña castaña
Vendré con las guitarras
y con las mandolinas
para cantarte, pequeña mía,
mil bonitas canciones.
Espérame en tu ventana
para lucirme ante ti

⁷⁰ V. Chianis (2018). Las Islas Jónicas nunca formaron parte del Imperio Otomano pero estuvieron bajo dominio veneciano por lo que su tradición musical está muy influenciada por la italiana.

⁷¹ También aparece una alusión a tales serenatas en los versos de *Άνοιξε, άνοιξε* (v. supra).

⁷² Sjurelis, 1992, vol C, p. 252. Letra de Yanis Stamulis.

το γράμμα πού γραφα για σε
 κρυφά να σου το δόσω.
 Το τι σου γράφω, μάτια μου,
 είναι μεγάλη αλήθεια
 είναι καημός που κρύβω γω
 δυο χρόνια μες στα στήθια.
 Για να σε νιώσω αδερφή
 τα λόγια αν πιστέψεις
 στη γλάστρα στο βασιλικό
 με τρόπο να χαϊδέψεις⁷³

para darte a escondidas
 la carta que te escribí.
 Lo que te escribí, cariño
 es una gran verdad
 es una pena que escondo
 desde hace dos años en mis entrañas.
 Para saber, hermana,
 que me crees
 la albahaca en la maceta
 acaríciala con cuidado

Como era de esperar, junto a las guitarras y mandolinas se hace referencia a instrumentos recurrentes en el rebético - el *busuki* y el *blagamá* -, que inciden en la tristeza del amado:

Ότι κι αν πω δε σε ξεχνώ
 Ότι κι αν πω δε σε ξεχνώ
 και μπρος στην πόρτα σου περνώ
 σου λέω λόγια μαγικά
 με το μπουζούκι μου γλυκά.
 Κλαίω με δάκρυα και καημό
 και με πικρό αναστεναγμό
 πως πάντα λιώνω και πονώ
 για σε μικρό μελαχρινό.
 Έχουν σωπάσει τα πουλιά
 και στης νυχτιάς τη σιγαλιά
 σου φέρνει ο άνεμος γλυκά
 τα λόγια μου τα μαγικά.⁷⁴

Diga lo que diga no te olvido
 Diga lo que diga no te olvido
 y cuando paso delante de tu puerta
 te digo mágicas palabras
 dulcemente con mi *busuki*.
 Lloro con lágrimas y dolor
 y con amargo suspiro
 que siempre me consumo y sufro
 por ti, morenita.
 Los pájaros se han callado
 y en el silencio de la noche
 el viento dulcemente
 te lleva mis mágicas palabras.

En algunos casos encontramos una escena similar a la que refiere Traver Vera (2011), característica de la literatura latina:

Una escena típica, como nos muestra el mejor ejemplo pervivido de la Antigüedad (Plaut. Curc. 1-164), solía estar protagonizada por un joven enamorado (Fédromo), a menudo borracho (cf. Hor. Sat. I 4, 51-52; Epod. XI 19-22; Ov. Am. I 6, 37-38; III 3, 48) coronado por una guirnalda de flores y acompañado por uno o dos amigos, esclavos a veces (caso de Palinuro), que armaban cierto bullicio por las calles. Llegados a la puerta cerrada de la amada (Planesia), tenuemente iluminada por las antorchas que portaban (cf. Aedit. 2, 1-4; Hor. Sat. I 4, 51-52; Carm. III, 26, 6-7) el enamorado, cuando no toda la comitiva, entonaba una canción de amor popular dirigida a la amada o a la puerta misma para que lo admitiera (p.371).

Απόψε το μπουζούκι μου
 Απόψε το μπουζούκι μου

Esta noche mi busuki
 Esta noche adorné

73 Petrópulos, 1991, p. 66. Letra de Spiros Peristeris.

74 Petrópulos, 1984, p.141. Letra de Vasilis Chichanis.

Το στόλισα κορδέλες
και πήγα και τραγούδησα
σε όμορφες κοπέλες.
Άνοιξε το παράθυρο
Το κρυσταλένιο τζάμι,
έχω δυο λόγια να σου πω
και σφάλιξε το πάλι.
Απόψε να μην κοιμηθείς
Μον'να με καρτερήσεις
Βάστα τον ύπνοδυνατά
όσοκι αν ημπορέσεις.⁷⁶

con cintas mi *busuki*⁷⁵
y fui a cantarles
a las muchachas guapas.
Abre la ventana
abre el cristal
tengo que decirte un par de cosas
y luego vuelve a cerrar.
Esta noche no duermas
y quédate a esperarme
aguanta sin dormir
cuanto puedas.

A veces el protagonista, al amanecer, se acerca al umbral, después de una noche de jarana, pretendiendo despertarla con su canto y ablandar así su corazón:

Το μινόρε της αυγής

Ξύπνα, μικρό μου, κι άκουσε
Κάποιο μινόρε της αυγής
Για σένα είναι γραμμένο
από το κλάμα κάποιας ψυχής.
Το παράθυρο σου άνοιξε,
ρίξε μου μια γλυκιά ματιά·
Κι ας σβήσω πια πότε, μικρό μου
Μπροστάστο σπίτι σου σε μια γωνιά⁷⁷
en una esquina frente a tu casa.

La canción del alba

Despierta, pequeña mía, y escucha
una canción del alba
Para ti está escrita
con el llanto de un alma.
Abre tu ventana
y dirígeme una dulce mirada
aunque me derrita ya entonces, pequeña

Γλυκοχάραξε η μέρα

Ήρθα χάραμα για να σου τραγουδήσω
Να σου παίξω το μινόρε της αυγής
Την καρδιά σου τη σκληρή να συγκινήσω
Και για λίγο στο παράθυρο να βγεις
Η καρδιά είναι από αγάπη πληγωμένη⁷⁸
Και ετούτη τη στιγμή που τραγουδώ
Ειν'η σκέψη μου βαθιά συγκινημένη
Αχ, και να'βγαινεςγια λίγο να σεδω
Έβγα λίγο να σε δω που σ'αγαπώ
Λαχατρώ να δω τα μάτια σου τα δο⁷⁹

Dulcemente amaneció

Vine al amanecer a cantarte
a tocarte una canción por el alba
para conmovier tu duro corazón
Y que por un momento te asomes a la ventana
mi corazón está herido de amor
y en el momento que canto
Mi pensamiento está muy conmovido
¡ay, sal un segundo para que te vea!
Sal un poco para verte porque te amo
Anhelo ver tus ojos.

Τα ξημερώματα

Ήρθα τα ξημερώματα

Los amaneceres

Vine al amanecer

⁷⁵ Tal vez nos recuerden estas cintas a las guiraldas que solía llevar el *exclusus* en su noche de juerga y que, desilusionado tras esperar sin éxito a su amada, dejaba en el umbral de aquella (v. Mel. AP. V, 191).

⁷⁶ Petrópulos, 1991, p. 49. Anónima.

⁷⁷ Petrópulos, 1991, p.67. Letra de Minos Machas.

⁷⁸ Referencia al *vulnus amoris*.

⁷⁹ Sjurelis, 1992, vol A, 267. Letra de Mijalis Yenícharis.

για να σου τραγουδήσω
 κι απ' τον γλυκό τον ύπνο σου
 κούκλα να σε ξυπνήσω
 Έλα έλα, φως μου
 Δύο φιλάκια δώσ' μου
 φτάνει 'πια τι κάνεις
 άχ, θα με τρελάνεις
 Τα μάτια μου δεν έφυγαν
 απ' το παραθυρό σου
 και την κουρτίνα άνοιξε
 και βγάλ' το προσωπό σου
 Έλα έλα φως μου
 Δύο φιλάκια δώσ' μου
 φτάνει 'πια τικάνεις
 άχ θα με τρελάνεις⁸⁰

para cantarte
 y de tu dulce sueño
 muñeca, despertarte
 Ven, ven cariño mío
 dame dos besos
 basta ya
 Ay, me vas a enloquecer
 mis ojos no se han apartado
 de tu ventana
 abre la cortina
 Y asoma tu rostro
 Ven, ven, cariño mío
 dame dos besos
 basta ya
 Ay, me vas a enloquecer

El amante, ebrio, se muestra atrevido y persuasivo. A la vecina de Falero le advierte que volverá borracho a despertarla con *busuki*, guitarra y *baglamá*:

Φαληριώτισσα

Σουρωμένος θα'ρθω πάλι
 Στην παλιά μας γειτονιά
 να σου παίξω μπουζουκάκι
 μ'όμορφη διπλοπενιά
 Θα'ρθω για να σε ξυπνήσω
 Φαληριώτισσα γλυκιά
 Με μπουζούκι, με κιτάρα
 Και με φίνο μπαγλαμά
 Αν τυχόν και δεν ξυπνήσεις
 Και μ'αρχίσεις τα παλιά
 Θα μου την ραγίσεις πάλι
 Την καημένημου καρδιά
 Κι όταν παίζεται μπουζούκι
 Δώσε βάση στην πενιά
 Για να θυμηθείς τα πρώτα
 Φαληριώτισσα γλυκιά⁸²

La vecina de Falero⁸¹

Borracho vendré de nuevo
 a nuestro viejo vecindario
 para tocarte el *busuki*
 con hermosos acordes
 Vendré a despertarte
 dulce vecina de Falero
 Con *busuki*, con guitarra
 Y con fino *baglamá*.
 Y si por casualidad no te despiertas
 y vuelves al ayer
 me romperás de nuevo
 mi desdichado corazón
 y cuando suena el *busuki*
 presta atención a los acordes
 para que recuerdes el comienzo
 Dulce vecina de Falero.

Y es más, incluso se atreve a culpar a la amada de su vida disoluta:

Στον Άγιο Κωνσταντίνο⁸³

Με γλέντια με γραμμόφωνα

En San Constantino

Con algarabía y gramófonos

⁸⁰ Sjurelis, 1992, vol A, p.189. Letra de Caterina Papadópuhos.

⁸¹ Falero es un distrito costero del sur de Atenas que está a trece kilómetros de distancia del puerto del Pireo.

⁸² Sjurelis, 1992, vol C, p.124. Letra de Vanyelis Griparis.

⁸³ "San Constantino" es una iglesia sita en Tricala, ciudad de la que el autor era originario.

με χίλια δυο μεράκια
 που σβήνουνε σκοτούρες
 και φαρμάκια
 θα κάνω τη φιγούρα μου
 και θάρθω απόψε βράδυ
 στις δώδεκα μες το βαθύσκοτάδι.
 Με πόνο θα σου τραγουδώ
 με μπουζουκάκι φινό
 να σου θυμίσω τα παλιά
 στον Άγιο Κωνσταντίνο.
 Για σένα γω αλήτεψα
 κι έγινα ρεμπέτης
 μπερμπάντης και ξενύχτης
 και σερέτης
 και δε σου καίγεται καρφί
 για το δικό μου πόνο
 που κάθε μέρα πνίγομαι και λιώνω.
 Μια νύχτα φεγγαρόλουστη,
 ένα βραδάκι φινό
 μη μ' αρνηθείς το ραντεβού
 μικρή μου που σου δίνω.⁸⁴

con dos mil entretenimientos
 que borran los problemas
 y venenos
 voy a alardear
 y vendré esta noche
 a las doce en medio de la oscuridad
 Con dolor te cantaré
 con un *busuki* fino
 para recordarte el ayer
 en San Constantino
 Por ti me hice un golfo
 y me volví un *rebete*,
 mujeriego, trasnochador
 y juerguista
 y a ti no te importa una ardite
 mi dolor
 por el que cada día me ahogo y me consumo.
 Una noche bañada por la luz de la luna,
 una noche bonita
 no me niegues la cita
 que te pido, pequeña mía.

En los siguientes versos el enamorado evoca el pasado en tono melancólico.

Ρεμπέτικη σερενάτα
 Μέσα στο γλυκοχάραμα
 που κελαηδούν τ' αηδόνια
 άνοιξε το παράθυρο
 και δείξε μου συμπόνια
 Είναι βαρύς ο πόνος μου
 και βγαίνει απ' την καρδιά μου
 άκουσε το τραγούδι μου
 και τη γλυκιά πενιά μου
 Μέσα απ' τον ύπνο το βαρύ
 ήρθα να σε ξυπνήσω
 γλυκιές στιγμές που ζήσαμε
 ξανά να σου θυμήσω
 Μέσα στο γλυκοχάραμα
 που κελαηδούν τ' αηδόνια
 δακρύζω όταν σκέφτομαι
 πώς πέρασαν τα χρόνια
 Μέσα στο γλυκοχάραμα
 που κελαηδούν τ' αηδόνια
 άνοιξε το παράθυρο
 και δείξε μου συμπόνια

Serenata rebética
 Ahora que amanece
 y cantan los ruiseñores
 abre la ventana
 y apiádate de mi
 Es grande mi pesar
 y me sale del corazón
 escucha mi canción
 y mis dulces acordes
 Vine para despertarte
 en lo profundo del sueño
 y recordarte los buenos momentos
 que pasamos juntos
 Ahora que amanece
 y cantan los ruiseñores
 lloro pensando
 como pasaron los años
 Ahora que amanece
 y cantan los ruiseñores
 abre la ventana
 y apiádate de mi

⁸⁴ Petrópulos, 1984, p. 144 y Petrópulos, 1991, p.66. Letra de Chichanis.

Είναι βαρύς ο πόνος μου
 και βγαίνει απ' την καρδιά μου
 'κουσε το τραγούδι μου
 και τη γλυκιά πενιά μου
 Μέσα στο γλυκοχάραμα
 που κελαηδούν τ' αηδόνια
 δακρύζω όταν σκέφτομαι
 πώς πέρασαν τα χρόνια⁸⁵

Es grande mi pesar
 y me sale del corazón
 escucha mi canción
 y mis dulces acordes
 Ahora que amanece
 y cantan los ruiseñores
 lloro pensando
 como pasaron los años

Si bien en la mayoría de los casos el protagonista es el *exclusus amator*, en los versos de *O ύπνος* (*El sueño*) se escucha igualmente la voz del personaje que, tras la puerta, se queja de la insistencia de un antiguo amante al que ya no quiere.

O ύπνος

Γιατί με ξύπνησες πρωί
 μέσα στον ύπνο τον βαρύ
 Γιατί την πόρτα μου χτυπάς
 Τι θέλεις τώρα, τι ζητάς ωωω
 Δε θέλω πια να μ' αγαπάς
 Να με γελάς κουράστηκα
 Βαριά σε καταράστηκα
 απ' τη ζωή μου πέρασες
 με τσάκισες με γέρασες ωωω
 Με τσάκισες με γέρασες
 Στον ύπνο είχα βυθιστεί
 και όλα είχαν ξεχαστεί
 Γιατί την πόρτα μου χτυπάς
 πρωί πρωί και με ξυπνάς ωωω
 Δε θέλω πια να μ' αγαπάς⁸⁶

El sueño

¿Por qué me despertaste tan de mañana
 de mi profundo sueño?
 ¿Por qué golpeas mi puerta?
 ¿Qué quieres ahora? ¿Qué pides?
 ¡Oh! Ya no quiero tu amor.
 Me cansé de que te burlaras de mí
 y te maldije duramente.
 Desde que pasaste por mi vida
 me hiciste polvo, me envejeciste ¡oh!
 Me había sumido en el sueño
 y todo se había olvidado
 ¿Por qué golpeas mi puerta
 y me despiertas muy de mañana? oh
 Ya no quiero tu amor.

Efectivamente, la escenificación nos lleva al tópico del *exclusus amator*, pero al mismo tiempo esta canción constituye, en su desarrollo, un ejemplo de *renuntiatio amoris* (v. infra), pues el protagonista⁸⁷ expresa su renuncia a ese amor (“δε θέλω πια να μ' αγαπάς”) porque se cansó de que su desleal e insistente amante jugara con sus sentimientos (Να με γελάς κουράστηκα/βαριάσε καταράστηκα/ απ' τη ζωή μου πέρασες/με τσάκισες μεγέρασες ωωω/ με τσάκισες με γέρασες).

⁸⁵ Letra de Jarálabos Vasiliadis: <https://bit.ly/3Ci4taY>

⁸⁶ Petrópulos, 1984, p.195 y Sjorelis, 1992, vol D, p. 44. Letra de Vasilis Chichanis.

⁸⁷ En realidad, no hay una marca que explicita el género del protagonista. Hemos sobreentendido que es un varón, a sabiendas de que este tema ha sido interpretado tanto por intérpretes masculinos como femeninos.

Finalmente, cabe señalar que en algunos casos la ventana de la amada sustituye a la puerta, como ocurre en los casos de *Άνοιξε, άνοιξε* (supra) o los temas cuyas letras reproducimos a continuación⁸⁸.

Πάψε να ακούς την φίλησου

Όταν με βλέπεις και περνάω
κλείνεις το παραθύρι σου
έμαθα πια σου βάζει λόγια
κάποια ζηλιάρα φίλη σου
Άνοιξ' το πια και δεν αντέχω
πάψε ν' ακούς τη φίλη σου
έλα και πες πως με λατρεύεις
μικρό μου με τα χείλη σου⁸⁹

No hagas caso a tu amiga

Cuando me ves pasar
siempre cierras la ventana
me he enterado de que
te pone en mi contra una amiga envidiosa
Abre, que ya no aguanto más
no le hagas caso a tu amiga
ven y dime que me adoras
pequeña mía

En este caso el personaje de la amiga (“έμαθα πια σου βάζει λόγια κάποια ζηλιάρα φίλη σου”) nos recuerda a la figura del portero en la poesía elegíaca latina que aparece en algunos ejemplos de *exclusus amator* como un antagonista del enamorado (Ov. *Am.* I, 6, 1-4).

Η γαλομανάτα

Άνοιξε να μου δώσεις
μια βιολέτα
και το εργοχειρό σου
απ τα χέρια πέτα·
γαλίφα μου πλακιώτισα, γαλανόματα
μέκαψες
στο φουστανάκι σου με την βελόνα
μ' έραψες·
ξεκολλημό δεν έχω απ' τα παράθυρα σου
με κάψαν τα σγουρά
κι όλοξανθά μαλλιά σου
Την Κυριακή στολίσου
να σε καμαρώσω
κι έβγα περίπατο
να πας να σάνταμώσω
έλα μικρουλα μου, να γνωριστούμε
να πούμε αγάπης λόγια
και να φιληθούμε
κια αν θες να με ευχαριστήσεις
κόψε γαριφαλάκι

Muchacha de ojos azules

Abre para darme una violeta
y deja de lado tus bordados

vecina de Placa, de ojos azules
me quemaste
me cosiste a tu vestido
con una aguja
y no puedo apartarme de tu ventana
me quemaron tus rizos
y tu cabello rubio
el domingo me arreglo
para cortejarte
y me fui a caminar
para que nos encontremos
vamos, pequeña, para hablar
decirnos palabras de amor
y besarnos
y si quieres darme las gracias
corta un clavel

⁸⁸ V. Hor. *Carm.* I,25 y Prop. III, 20,29; IV, 7, 15-18.

⁸⁹ Sjorelis, 1992, vol C, p.118. Letra de Papayoanu.

για να μου χαρίσεις·
 δος μου παρηγοριά, γλυκιά μου,
 μίλησέ μου
 η στο μπαλκόνι έβγα λίγο,
 γέλασε μου,
 κι αν δεν μπορείς,
 γιατί φοβάσαι τη μαμά σου
 τις γρίλιες, ανοίξε
 απ'τα παράθυρά σου⁹⁰

y regalámelo
 dame un consuelo cariño
 háblame
 y sal un poco al balcón
 sonríte me
 y si no puedes
 por miedo de tu madre
 al menos abre las rejas
 de tu ventana

Tras analizar las canciones de rebético del *corpus* estudiado que tienen como tema central el *exclusus amator* o *paraclusithyron* puede concluirse que:

- a) Se trata de uno de los tópicos clásicos más importantes en el género ya que aparece en alrededor del 25% de las canciones que incluyen tópicos clásicos.
- b) El tópico se desarrolla de manera similar a como lo hacía en la poesía grecolatina (frecuentes quejas por tener que aguantar el mal tiempo, referencias a la dureza del umbral...) si bien no se perciben otros de forma clara (las guirnaldas, por ejemplo, o las peleas entre rivales amorosos). Además, la puerta es sustituida en algunas canciones por una ventana, como es el caso de *Άνοιξε, άνοιξε, Γλυκοχάραξε η μέρα ο Πάψε να ακούς την φίλη σου*.
- c) La escena comúnmente descrita en estas canciones adopta el siguiente esquema: un enamorado espera (usualmente de noche o al amanecer) ante la casa de su amada a que esta lo reciba mientras sufre las inclemencias meteorológicas. La joven hace caso omiso de su presencia y de sus súplicas para que le abra o, al menos, se deje ver, ante lo cual el enamorado a menudo profiere amargas quejas (si bien en ocasiones admite haber provocado la situación y ruega perdón).

-Ignis amoris:

Este tópico literario considera que el amor es como un fuego interior. El *ignis amoris* (también denominado *flamma amoris*) es, sin duda, uno de los tópicos amorosos con mayor fortuna en la tradición clásica y se usa tanto para ilustrar los aspectos positivos del enamoramiento como los destructivos, pues, como explica Moreno Soldevila (2011):

⁹⁰ Petrópulos, 1991, p.65. Letra de Tasos Raftópulos.

Metáfora que compara la pasión amorosa con el fuego y el calor. El motivo tiene su origen sin duda en la sensación física de calor propia del enamoramiento y el deseo amoroso, pero en su configuración intervienen otras ideas como el poder destructor del fuego o su rápida propagación: cf. Lvcr. IV 1138 quod cupido adfixum cordi vivescit ut ignis; Prop. I 9, 18 haec est venturi prima favilla mali. El amor, como una pequeña hoguera, puede resultar agradable y es un elemento inherente a la civilización, pero es devastador si se convierte en incendio (...) Las quemaduras causan dolor, de ahí la asociación con tópicos como la herida de amor o las torturas de amor. Quemarse sin poder gritar es doble tortura, como amar en silencio: Ov. Epist. IV 52 (p.232).

Este tópico aparece en la obra de Alcmán (59), Catulo (83), Dioscórides (A.P. V 138), Meleagro (A. P. V 176), Ovidio (*Met.* III, vv. 370-374), Virgilio (*Aen.* I, vv. 660-673) y Sulpicia (17) entre otros autores grecolatinos.

En el *corpus* analizado lo encontramos en varias canciones de las cuales destacamos las siguientes:

-Μου το είπε μια τσιγγάνα

-Πασαλιμανιώτισσα

-Θα ζήσω στα βουνά

-Στα σίδερα με βάλανε

-Πιο πέρα απ'το Ζάνειο

-Στης Αθήνας τις ομορφιές

-Αθηναίισσα

-Σβήσε το φως

-Φραγκοσυριανή

-Μπάλλος-ουσάκ

-Το μελτεμάκι

-Σαν μαγεμένο το μυαλό

-Το Μελανούρι

-Η Λακμέ

-Μέκαψες, τσαχπίνα μου

-Τα μάτια της Σμύρνας

Las siguientes corresponden a la segunda categoría antes referida, en tanto que el efecto del amor resulta devastador:

Μου το είπε μια τσιγγάνα
Μου το είπε μια τσιγγάνα
από χρόνια στα χαρτιά

Me lo dijo una gitana
Me lo dijo una gitana
hace años por las cartas

πως θα κάνω μίαν αγάπη
να μου κάψει την καρδιά
Θα είναι η καταστροφή μου
Ψεύτη ντουινιά, ρε ντουινιά
Η αγάπη, ναι η αγάπη μου αυτή
στους γιατρούς θα καταλήξω
Αν δεν πέσω φυλακή
Σε χαλιά θα περπατήσω
μα θα ζήσω μοναχός
και λεφτά δε ν' αποκτήσω
Θα πεθάνω όμως φτωχός⁹¹

que tendría un amor
que me quemaría el corazón.
Será mi perdición,
mundo traidor, mundo
El amor este, amor mío
me hará terminar en el médico
Si no acabo en la cárcel.
Caminaré sobre alfombras
pero viviré como un monje
y no obtendré dinero
Sino que moriré pobre

El fuego encendido angustia la mente del enamorado, quien intenta olvidarse en los fumaderos de opio:

Πασαλιμανιώτισσα

Βρε Πασαλιμανιώτισσα,
τσαχπίνα ζωντοχήρα
πως μ' έριξεστα χέρια σου
η άδικη μου μοίρα
Μου `χεις ανάψει μια φωτιά
και ντέρτι στο κεφάλι
και μια πληγή που δεν μπορεί,
να γίνει πιο μεγάλη.
Μέσα στα χασικλίδικα
φουμάρω ολοένα
γιατί έχω ζωντοχήρα μου
καρασεβντά με σένα
Ζωντοχήρα μου εσύ με τρέλανες!...⁹²

Vecina de Pasalimani

Oh, vecina de Pasalimani,
coqueta divorciada
cómo me puso en tus manos
mi injusto destino.
Me has encendido un fuego
y angustia en la cabeza
y no herida que no puede
volverse más grande.
Dentro de los fumaderos
fumo todo el rato
porque tengo, divorciada mía
mal de amores por ti.
¡Tú me has hecho enloquecer!⁹³

La imagen se desarrolla en el contexto ya referido anteriormente. El fuego que abrasa el corazón de un enamorado supone un sentimiento intenso que parece llevar, en ese contexto, a amenazas y actos violentos como se desprende de la letra de *Θα ζήσω στα βουνά* (*Me iré a vivir a las montañas*).

Θα ζήσω στα βουνά
και στ' άγρια λαγκάδια,
[γιατί κακούργα μ' άναψες
φωτιά στα φυλλοκάρδια!]
Αφού σκληρά με άρνηθηκες
για να' βρω σωτηρία,

Me iré a vivir a las montañas
y los agrestes barrancos
porque, malhechora, me encendiste
fuego en el corazón.
Puesto que me negaste cruelmente
para salvarme

⁹¹ Sjorelis, 1992, vol B, p.318. Anónima.

⁹² Petrópulos, 1984, p.68. Letra de Panayotis Tundas.

⁹³ Alusión al tópicο del *furor amoris*.

εκεί θα ζήσω στα βουνά,
μ' ανήμερα θηρία.
Εκεί θα βρω τα βότανα,
τον πόνο μου να γειάνω,
[θα ζήσω μόνος κι έρημος,
ωσότου να πεθάνω]
Να ξέρεις, όμως, στη ζωή,
εσύ δε θα γλιτώσεις,
[και τ' άδικο που μου' κανες,
σκληρά θα το πληρώσεις⁹⁴]

me iré a vivir a las montañas
con los animales salvajes.
Allí encontraré una hierba
para calmar mi dolor
y viviré solo y desolado
hasta que me muera.
Has de saber, sin embargo, que en la vida
no te salvarás
y el mal que me hiciste
lo pagarás caro.

Encarcelado por las consecuencias del fuego encendido, el personaje advierte de que, una vez fuera de prisión, será capaz de asesinar de nuevo:

Στα σίδερα με βάλανε
Στα σίδερα με βάλανε,
για τα δικά σου μάτια.
Τον βλάμη που γουστάριζες,
βρ' αμάν αμάν, τον έκανα κομμάτια.
Φωτιά μεγάλη μ' άναψες,
βρε, άπιστη γυναίκα.
Μόλις θα `βγώ απ' τα σίδερα,
βρ' αμάν αμάν, θα σφάζω
κι άλλους δέκα.
-Να ζήσουνε οι μάγκες
Γιατί σε θέλω σπλάχνο μου,
ολο τελώς δικιά μου
Κι αλλοίμονο σου, βρε βάσανο,
βρ' αμάν αμάν, σ' όποιον
Στους τοίχους βρε της φυλακής,
σίδερα το κορμί μου
χάραξα την καρδούλα σου,
να σχίζει το κορμί μου⁹⁵

Me pusieron las esposas
Me pusieron las esposas
por tus ojos.
Al colega que te gustaba
lo hice pedazos.
Un gran fuego me encendiste
mujer desleal.
En cuanto salga de la cárcel
mataré a otros diez.
- Viva los mangas-
Porque te quiero, hija mía
mía por completo.
Y ¡ay de quien se interponga en mi camino!

En los muros de la prisión
con esposas en mi cuerpo
grabé tu corazón
para romper mi cuerpo

En este otro caso el yo poético vive un amor imposible ya que el objeto de su enamoramiento es una mujer casada:

Πιο πέρα από το Τζάνειο
Πιο πέρα από το Τζάνειο
Κοντά στην Φρεαττύδα
μια παντρεμένη αγάπησα

Más allá de Dzanio
Más allá de Dzanio
cerca de Freatida⁹⁶
me enamoré de una casada

⁹⁴ Petrópulos, 1991, p.84. Letra de Yorgos Palamás.

⁹⁵ Petrópulos, 1991, p. 148 y Sjorelis, 1992, vol A, p.234. Letra de Vamvacaris.

⁹⁶ Dzanio y Freatida son zonas del Pireo.

χωρίς καμιάν ελπίδα.
 Μου 'καψε την καρδούλα μου
 με τα πολλά της κάλλη
 καημόστα στήθια
 μου 'βαλε και στο μυαλό
 μου ζάλη.
 Όσες φορές της τα 'ριξα
 Δε θέλει να με ξέρει
 τι θ' απογίνω σκέφτομαι
 όπως μου τα 'χειφέρει.
 Πώς να το πάρω απόφαση
 και να τη λησμονήσω
 και τοκρυφόμεράκιμου
 από τονου να σβήσω⁹⁷;

sin ninguna esperanza.
 Me abrasó el corazón
 con su gran belleza
 llenó mi pecho de dolor
 y trastornó
 mi cabeza.
 Cuantas veces me declaré
 y no quiere saber nada de mí
 pienso qué será de mí.

¿Cómo decidirme
 a olvidarla?
 ¿y mi pena oculta
 borrarne de la mente?

El admirador en este caso es víctima del *furor* y del *ignis amoris* pues va a enloquecer (“πάω να τρελαθώ”) ante una hermosa mujer ateniense que es capaz de abrasar corazones (“καίει καρδιές”):

Στης Αθήνας τις ομορφιές

Μες στις Αθήνας τις ομορφιές
 Ξεχω ρίζει μια που καίει καρδιές
 Έχει μαύρα μάτια, μαύρα μαλλιά
 και στο μάγουλο της μικρή ελιά
 Άμαν άμαν άμαν πάω να τρελαθώ,
 από τότε που την είδα μου 'βαλεκαημό
 και γι' αυτήν μέρα νύχτα κλαίγω
 και θρηνώ
 κι όλο λιώνω από την αγάπη
 που έχω στην καρδιά
 και χωρίς αυτήν ποτέδε θα
 `βρω γιατρεία
 Μια μέρα που την ξαναείδα
 της είπα Κυρά μου:
 έλα με `μένα να γίνεις ταίρι
 για να γιάνει η καρδιά μου
 Και μου λέει τότε αυτή
 Δε θέλω να μ' αγαπάς
 για άλλονε πονώ εγώ,
 πάψε να με λαχταράς'
 Και από τότε ο καημένος
 γυρνάω πονεμένος

De entre las bellezas de Atenas

De entre las bellezas de Atenas
 destaca una que abrasa corazones
 Tiene ojos negros, pelo negro
 y en la mejilla un pequeño lunar
*Amán, amán*⁹⁸...voy a enloquecer
 desde que la vi me causó dolor
 y por ella lloro y me lamento
 día y noche
 y solo me consumo por el amor
 que tengo en el corazón
 y sin ella jamás hallaré
 cura
 Un día que la volví a ver
 le dije:
 “señorita, sal conmigo
 para curar mi corazón”
 y ella me respondió:
 “no quiero que ames
 yo amo a otro
 deja de solicitarme”
 Y desde entonces, pobre de mi,
 deambulo triste

⁹⁷ Sjorelis, 1992, vol D, p.273. Letra de Stelios Jrisinis.

⁹⁸ Interjección de origen turco que dio nombre a las denominadas canciones de *amán* mencionadas anteriormente.

και ώσπου να βγει η ψυχή μου
θε να ζω μαραζιαζμένος⁹⁹

y hasta que encuentre mi alma gemela
Viviré marchito

En el siguiente caso la extinción del fuego se presenta como metáfora, no del fin del amor sino de la consumación de este (“και τη φωτιά που μ’ άναψες, βρ’αμάν αμάν, πρόσεξε να τη σβήσεις”) algo parecido a lo que ocurre en estos versos de Safo: “ήλθες, έγω δέ σ’ έμαιόμαν, òν δ’ έψυξας έμαν φρένα καιομένην πόθωι”¹⁰⁰ (Fr 48).

Αθηναίισσα

Μεσ’ στην Αθήνα ξενοχτώ,
για σένα βρε μικρό μου
και κάθε μέρα εγώ για σε,
βρ’ αμάν αμάν,
βρίσκω το διαβολό μου
και κάθε μέρα εγώ για σε,
βρ’αμάν αμάν,
βρίσκω το διαβολό μου.
Για σένανε πινώ κρασί,
για σένανε σουρώνω,
για σένα βρ’Αθηναίισσα,
βρ’αμάν αμάν
πίνω και μαραζώνω.
Άξιζει βρε αθηναίισσα
μαζί μου για να ζήξεις
και τη φωτιά που μ’ άναψες,
βρ’αμάν αμάν,
και τη φωτιά που μαναψες
ποτέ θε να τη σβήσεις;
Κοιτά, βρε Αθηναίισσα,
τα κόλπα σου μη κάνεις,
με μένανε που έμπλεξες,
βρ’αμάν αμάν,
γερά δε θα τα βγάλεις,
με μένανε που έμπλεξες,
βρ’αμάν αμάν, γερά δε θα τα βγάλεις¹⁰¹

Ateniense

En Atenas trasnocho
por tí, cariño
y cada día
me encuentro
con el diablo
y cada día ¡ay!
me encuentro con el diablo.

Por tí bebo vino
y me emborracho
ay, ateniense
amán
bebo y me marchito.
Merece la pena, ateniense,
que te vengas conmigo
y el fuego que me encendiste
y el fuego que me encendiste
¿cuándo lo vas a apagar?

Escúchame, ateniense,
no me la juegues
una vez que te juntaste conmigo

tus trucos no servirán de nada
una vez que te juntaste conmigo
tus trucos no servirán de nada.

En otras composiciones en cambio, el fuego amoroso no se asocia a la destrucción sino al apasionamiento:

⁹⁹ Letra de Costas Scarvelis: <https://bit.ly/3PXtFYh>

¹⁰⁰ Viniste, y yo te quería/y helaste mi corazón/encendido de deseo (Ferraté, 2000,p.253)

¹⁰¹ Petrópulos, 1991, p.47. Letra de Anestis Delιάs.

Σβησε το φως

Έλα πάμε να συ στρώσω,
 στον καλύτερον οντά
 και κοντά σου να ξαπλώσω
 να μου σβήσεις τον σεβντά.
 Ωπα, όπα, πω,πω
 Δυο χειλάκια π' αγαπώ.
 Τα παράξενά σου
 πονηρά σαν με κοιτούν,
 μου ανάβουν το κορμί μου
 με τις φλόγες που πετούν
 Σβήσ' τοφως να σ' αγκαλιάσω
 δίπλα σου να κοιμηθώ,
 κάθε πίκρα να ξεχάσω,
 της ζωής κάθε καημό.¹⁰²

Apaga la luz

Ven, vamos a que te tape
 en el mejor lugar
 y junto a ti a tenderme
 para que me apagues el mal de amores
 Ora, ora, po,po
 Dos labios que amo.
 Tus extraños ojos
 cuando me miran con picardía
 me encienden el cuerpo
 con las llamas que tiran.
 Apaga la luz para que te abrace
 para dormir a tu lado,
 para olvidar cada amargura,
 de la vida cada dolor.

Los siguientes versos de Marcos Vamvacaris nos recuerdan a Alcmán (fr.59) ya que en ambos casos la llama del amor se localiza en el corazón del enamorado.

Φραγκοσυριανή

Μία φούντωση, μια φλόγα
 έχω μέσα στην καρδιά
 λες και μάγια μου `χεις κάνει
 Φραγκοσυριανή γλυκιά.
 Θα `ρθω να σε ανταμώσω
 κάτω στην ακρογιαλιά.
 Θα ήθελα να σε χορτάσω
 όλο χάδια και φιλιά
 Θα σε πάρω να γυρίσω
 Φοίνικα, Παρακοπή
 Γαλησσά και Ντελαγκράτσια
 και ας μου `ρθει συγκοπή
 Γαλησσά και Ντελαγκράτσια
 και ας μου `ρθεισυγκοπή
 Στο Πατέλι, στοΝυχώρι
 φίνα στην Αληθινή
 και στο Πισκοπιό ρομάντζα
 γλυκιά μου Φραγκοσυριανή
 και στο Πισκοπιό ρομάντζα
 γλυκιά μου Φραγκοσυριανή¹⁰⁴

Chica católica de Siros

Un sofoco, una llama
 tengo dentro de mi corazón
 dime qué magia has hecho
 dulce católica de Siros.
 Vendré a encontrarme contigo
 abajo en la playa.
 Querría satisfacer mi anhelo
 solo de caricias y besos.
 Te llevaré para dar una vuelta
 a Finica, Paracopí, Galisá
 y Delagrachia¹⁰³
 aunque me de un infarto
 Galisá y Delagrachia
 aunque me de un infarto
 En Pateli, en Nijori
 cosas bonitas en Aliziní
 y en Piscopió romanzas
 dulce católica de Siros,
 y en Piscopió romanzas,
 dulce católica de Siros.

¹⁰² Sjorelis, 1992, vol A, p.328. Letra de Costas Virvos.

¹⁰³ Pueblos ubicados en la isla de Siros, que forma parte del archipiélago de las Islas Cícladas.

¹⁰⁴ Petrópulos, 1984, p.93

El título de la siguiente composición hace referencia a una danza tradicional griega característica de las islas del Egeo (*μπάλος*) y al *δρόμος usak* -uno de los *δρόμοι* musicales empleados en el rebético- que debe su nombre a la ciudad turca de Uşak.

Μπάλος-ουσάκ

Άλλη φωτιά δε μ'έκαψε

Από την ιδική σου,

Γραφτό μου είναι φαίνεται

Να ζήσω πια μαζί σου¹⁰⁵

Balos en modo usak

Ningún otro fuego me quemó

más que el tuyo.

Parece que está escrito

que viva contigo

Y es tanto la intensidad del apasionamiento que el enamorado es descrito como un volcán (“Κι η κοπελίτσα μέκανε/ ηφαίστειο να γίνω”):

Το μελτεμάκι

Την κυριακή στο Φάληρο

σαν έπιασε η δροσουλά

τρελή βαρκάδα έκανα

με μια ξανθειά μικρούλα.

Το μελτέμι που φυσούσε

τις λαχτάρες μας ξυπνούσε.

Ήταν η νύχτα ξάστερη

και το φεγγέρι φίνο

κι η κοπελίτσα μέκανε

ηφαίστειο να γίνω.

Των κουπιων το σύρε κι έλα

στο μυαλό μας φέρνει τρέλα.

Από τα σκαμπανεβάσματα

κι οι δυο μας ζαλισμένοι.

Τη δουλειά σαη για κοιτάτε

και για τα άλλα μη ρωτατε.¹⁰⁶

El viento del norte

El domingo en Falero

cuando caía el rocío

me fui de paseo en barca

con una rubia.

El viento del norte que soplabá

despertó nuestros deseos

era una noche clara

y la luna estaba preciosa

y la chica me hizo

convertirme en un volcán.

Tira de los remos y ven

para volvernos locos

Por el balanceo

los dos estamos mareados

Meteos en vuestros asuntos

y no preguntéis más.

A veces la mirada de la amada se señala como el elemento que prende la llama amorosa en el corazón del enamorado:

Σαν μαγεμένο το μυαλό μου

Σαν μαγεμένο το μυαλό

Μου φτερουγίζει

η κάθε σκέψη μου

κοντά σου τριγυρίζει

δεν ησυχάζω και στον

ύπνο που κοιμάμαι

Mi mente está como hechizada

Como hechizada

mi mente aletea

cada uno de mis pensamientos

gira a tu alrededor

no me calmo

e incluso en sueños

¹⁰⁵ Sjorelis, 1992, vol A, p. 145. Letra de Dalgás.

¹⁰⁶ Sjorelis, 1992, vol B, p. 180. Letra de Stelios Kiromitis.

εσένα πάντα
 αρχοντοπούλα μου θυμάμαι
 Μες στις ταβέρνας τη γωνιά
 για σένα πίνω
 για την αγάπη σου
 ποτάμια δάκρυα χύνω
 λυπήσουμε μικρή
 και μη μ' αφήνεις μόνο
 αφού το ξέρεις πως
 για σένα μαραζώνω
 Αχ παιχνιδιάρια πάψε
 τώρα τα γινάτια
 και μη μου κάνεις
 την καρδούλα μου κομμάτια
 (με μια ματιά σου σαν
 μου ρίξεις λιώνω
 μαζί σου ξέρεις
 τον ξεχνάω κάθε πόνο¹⁰⁷)

Το μελανούρι

Μελανουράκι μου σκερτσόζο
 μικρούλα μου και πεταχτή
 Με τα μαύρα σου τα μάτια-
 έχει η Αθήνα τρελαθεί.
 Αυτά τα κλέφτικα σουμάτια
 να ξέρεις πως με κάψανε
 και μια φωτιά που ποτέ δε σβήνει
 μεσ' στην καρδιά
 Μ' ανάψανε
 Τί ήτανε να σε γνωρίσω-
 τη ματιά σου να ιδώ
 Για τα κλέφτικα σου μάτια-
 για τ' αυτά θα τρελαθώ¹⁰⁸

Η Λακμέ

Λακμέ, οι φλογερές σου οι ματιές
 πάντα με καίνε σαν φωτιές
 και μου σπαράζουν την ψυχή
 Αχ, και να σείχα
 αυτή τη νύχτα
 να ξανα ζούσαμε μαζί
 την περασμένη μας ζωή
 Λακμέ, να σε ξεχάσω δεν μπορώ

de ti siempre
 me acuerdo
 En un rincón de la taberna
 bebo por ti
 por tu amor
 vierto ríos de lágrimas
 apiádate de mi, pequeña mía
 y no me dejes solo
 puesto que sabes
 que por ti languidezco
 No seas cabezota
 y no me hagas pedazos
 el corazón

con una mirada tuya
 me derrito
 junto a ti
 me olvido de mis penas

Morena mía

Morena mía coqueta
 y traviesa
 Tus negros ojos
 han enloquecido a Atenas
 Esos ojos tuyos bandidos
 sabe que me abrasaron
 y encendieron una llama
 que nunca se extingue
 en mi corazón
 ¿Por qué hube de conocerte
 y cruzarme con tu mirada?
 Por tus ojos bandidos
 voy a enloquecer

Lakmé¹⁰⁹

Lakmé, tus miradas ardientes
 siempre me quemán como el fuego
 y me rompen el alma en pedazos
 Ay, ojalá te tuviera esta noche
 a mi lado
 para que reviviéramos
 nuestra vida pasada
 Lakmé, no puedo olvidarte

¹⁰⁷ Petrópulos, 1984, p. 122; Sjorelis, vol A, p. 297. Letra de Bayanderas.

¹⁰⁸ Letra de Andonis Diamandidis: <https://acortar.link/pyfgn7>

¹⁰⁹ *Lakmé* es el título de una ópera de Léo Delibes que se estrenó en 1883.

Αχ, είπα να σε ξαναβρώ
 τούτη τη νύχτα τη θολή
 που νάσαι τώρα
 αυτή την ώρα;
 Να σε έσφίγγα στην αγκαλιά
 και να σε πνίξω στα φιλιά
 Λακμέ, διψούν τα χείλη για φιλί
 κι είναι η καρδιά μου σαν τρελή
 Γιατί δεν περνούν οι καημοί
 έλα κοντά μου
 στην αγκαλιά μου
 κι όταν μας εβρεί το πρωί
 να ξαναζήσει μια ζωή¹¹⁰

Ay, ojalá volviera a encontrarte
 en esta noche confusa
 ¿dónde estás ahora?

Ojalá pudiera abrazarte
 y cubrirte de besos
 Lakmé, mis labios anhelan tus besos
 y mi corazón está como loco
 ¿Por qué no se pasa mi dolor?
 ven junto a mí

y por la mañana
 empecemos una nueva vida

Μ' έκαψες, τσαχπίνα μου
 Μ' έκαψες, τσαχπίνα μου ωραία
 μ' έκαψες, τσαχπίνα μου τρελή,
 μ' έκαψες και λιώνω ολοένα
 με τ' ολόγλυκο σου το φιλί.
 Με τα ολόγλυκά σου μάτια, φως μου,
 τσαχπίνα, μουχεις κάψει την καρδιά
 μέκαψες και ένα φιλάκι δως μου
 θέλω από σε παρηγοριά.
 Εσένα αγαπώ, τρελή ξανθιά μου
 έλα στη δική μου αγκαλιά
 έλα να μου γιάνεις την καρδιά μου
 με τα ολόγλυκα σου τα φιλιά.
 Σ' έχω μες στο νου μου όλη μέρα
 τσαχπίνα μου, το ξέβρεις πως πονώ
 έλα για να πάρει ο νους μου αέρα
 με το γλυκό φιλί σου το στερνό.¹¹¹

Me hiciste arder, coqueta mía
 Me hiciste arder, coqueta mía
 coqueta, locueta mía
 me prendiste una llama con tus besos
 y ahora me derrito por ti.
 Tus dulcísimos ojos
 han encendido mi corazón
 me hiciste arder, así que ahora dame un beso
 quiero que me consueles
 Estoy enamorado de ti, locueta rubia
 ven a mis brazos
 para curar mi corazón
 con tus dulces besos.
 Me paso el día pensando en ti,
 coqueta mía, sabrás como sufro
 ven para que mi mente halle reposo
 con tus dulces besos.

Τα μάτια της Σμυρνιας
 Πες μου φεγγαροπρόσωπη καμωμα τού
 Σμυρνια μου Σμυρνιοπούλα
 μου γλυκιά με τρέλανες
 Πες μου γιατί τα μάτια σου
 μου καίουν τη καρδιά μου
 Σμυρνιοπούλα δεν αντέχω πια
 Καλέ τί μάτια είν' αυτά μανούλα μου
 μάτια που μαγνητίζουν
 μάτια γλυκά μάτια τρελά τσαχπίνικα
 και τις καρδιές ξεσκίζουν

Los ojos de Esmirna
 Dime, coqueta de rostro semejante
 a la luna, joven de Esmirna
 dulce joven de Esmirna me hiciste enloquecer
 dime por qué tus ojos me están quemando
 el corazón
 Pequeña esmirnea, ya no aguanto más
 ¿qué ojos son esos
 que me magnetizan?
 ojos dulces y alocados
 que rompen corazones

¹¹⁰ Petrópulos, 1991, p. 172. Letra de Manolis Jiotis.

¹¹¹ Petrópulos, 1991, p.53. Letra de Vamvacaris.

Αμάν αμάν, Σμυρνιοπούλα μ' άναψες φωτιά μ' αυτά τα μάτια Σμυρνιοπούλα μου θα με πεθάνεις το φτωχό μικρούλα μου Έλα Σμυρνιά να σε χαρώ λυπήσου με καίομαι μην αργήσεις κάνε λοιπόν ότι μπορείς μανούλα μου την φλόγα μου να σβήσεις ¹¹²	Amán, esmirnea con tus ojos un fuego me encendiste y vas a hacerme morir Ven y no tardes, joven de Esmirna que me estoy quemando haz lo que puedas para apagar esta llama
--	--

El tópico del *ignis amoris* en el rebético suele expresarse con términos como: *ανάβω* (encender), *καίω/καίγομαι* (quemar en voz activa y pasiva), *σβήνω* (apagar), *στάχτη* (ceniza), *φλόγες* (llamas), *φωτιά* (fuego). A continuación, exponemos la frecuencia de su uso en los temas aquí reproducidos.

Tabla 1. *Términos empleados para referirse al ignis amoris*

Término	Frecuencia
Ανάβω	6
Καίω/καίγομαι	7
Σβήνω	2
Στάχτη	1
Φλόγα	6
Φωτιά	6

Como puede comprobarse, varias formas del verbo *Καίω/καίγομαι* están entre las palabras más comunes en este grupo de canciones y suelen emplearse con connotaciones negativas para ilustrar los efectos destructivos del amor (véanse, por ejemplo, *Μου το είπε μια τσιγγάνα ο Στα σίδερα με βάλανε*). Este verbo aparece en un 40% de las canciones analizadas.

Por su parte el verbo *ανάβω* aparece en numerosas ocasiones (un 32% de las composiciones pertenecientes a este grupo) en expresiones como *άναψες φλόγα*, *άναψες φωτιά* y se usa como metáfora de la pasión amorosa. Asimismo, el verbo *σβήνω* se emplea para simbolizar la consumación de la pasión amorosa como ocurre en los versos de *Αθηναίισσα*.

¹¹² Letra de Panayotis Tundas: <https://bit.ly/3wdW17L>

Tras analizar varias canciones de rebético que incluyen este tópico clásico en sus versos podemos concluir que:

- a) Se trata de un tópico bastante común ya que aparece en un 20% de las canciones que incluyen tópicos clásicos.
- b) Se usa tanto para expresar los aspectos positivos como los negativos del amor
- c) El fuego amoroso a menudo se asocia con la mirada de la amada (*Το μελανούρι, Σαν μαγεμένο το μυαλό μου...*).

-Renuntiatio amoris:

La *renuntiatio amoris*, según la define Martín Rodríguez (2010), consiste en que “el enamorado, hartado ya de los desdenes de la amada, o del sufrimiento que su amor le ocasiona, decide cortar por lo sano y renunciar a la amada y/o al amor” (p.178).

Tal y como señalaran Cairns (1972, p.79) y Martín Rodríguez (2010, p. 178), este tópico posee los siguientes elementos característicos:

- a) Sentimientos previos del enamorado por el ser amado.
- b) Renuncia formal del enamorado al objeto de su amor, o al mismo amor.
- c) Razones del enamorado para esa renuncia.
- d) Rivales o sucesores del enamorado en el amor de la amada, tratados con hostilidad.
- e) Desdichas que esperan a estos.
- f) Desdichas futuras del ser amado.
- g) Estado mental actual del enamorado.
- h) Intentos futuros del ser amado para recuperar el amor del enamorado.
- i) Resolución del enamorado de encontrar un amor más adecuado.

Se trata de un tópico muy frecuente en la poesía amorosa clásica, especialmente la latina -como se ve en la obra de Catulo (8), Ovidio (*Am.* III, 15) y Propertio (III, 24)- y también en las canciones de rebético. En nuestro análisis destacamos las siguientes canciones:

- Φύγε δε σε θέλω πια

- Διπλό παιχνίδι
- Τράβα ρε, αλάτι
- Δε σε θέλω πια!
- Φύγε, μόρτη
- Φεύγω από τα χέρια σου
- Έχω δικαίωμα
- Πέτρα θα κάνω την καρδιά
- Έπαψα να σ'αγαπώ
- Πάλι τον παλιό σου φίλο
- Άταχτη
- Φύγε άπονη κακιά
- Βαδίζω και παραμιλώ
- Βαρέθηκα τις γκόμενες
- Είναι ευτυχής ο άνθρωπος

En estos versos el yo lírico invita a que su objeto de renuncia se aleje. Le ha envenenado (“μου `χεις φαρμακώσει”), atormentado (“μπορούσες να μετυραννάς”), se ha entregado a un doble juego (“διπλό παιχνίδι”) y decide no seguir amando a quien le hace sufrir:

Φύγε δε σε θέλω πια
 Φύγε βάσανο από μένα
 Δε σε θέλω πια,
 Γιατί μου `χεις φαρμακώσει
 τη δόλια μου καρδιά
 Πια συνήθισα, δε θέλω
 Φως μου να σε ειδώ
 Άπονη καρδιά να φύγεις
 Γιατί δε σ' αγαπώ
 Νόμιζες ότι μπορούσες

Vete, ya no te quiero
 ¡Aléjate de mi, tormento!
 Ya no te quiero
 Porque me has envenenado
 mi pobre corazón.
 Ya me acostumbré, no quiero
 verte más , cariño.
 Vete, corazón cruel
 porque no te amo
 Creías que podías atormentarme

να με τυραννάς,
να μ' έχεις να παιδεύουμαι
και να μη με πονάς
Με καιρό θα μετανιώσεις
όμως θα `ναι αργά,
θα ζητάς δε θα με βρίσκεις
και θα θρηνείς πικρά.¹¹³

tenerme sufriendo
y no compadecerte

Con el tiempo te arrepentirás,
sin embargo, será tarde
me buscarás y no me encontrarás
y te lamentarás amargamente

Tabla 2. *Renuntiatio amoris en la letra de Φύγε δε σε θέλω πια*

Expresión formal de la renuncia	Φύγε βάσανο από μένα Δε σε θέλω πια Άπονη καρδιά να φύγεις γιατί δε σ' αγαπώ
Razones para dicha renuncia	Γιατί μου `χεις φαρμακώσει τη δόλια μου καρδιά. Γιατί δε σ' αγαπώ
Intentos futuros de la amada por recuperarlo	Με καιρό θα μετανιώσεις όμως θα `ναι αργά, θα ζητάς δε θα με βρίσκεις και θα θρηνείς πικρά.
Desdichas futuras del ser amado	Θα θρηνείς πικρά

Διπλό παιχνίδι

Εγώ σου παραστάθηκα στον πόνο σου
Μα όμως δεν εκράτησες τον λόγο σου
Διπλό παιχνίδι έπαιξες στην πλάτη μου
Δεν το ήξερα και σ' έλεγα αγάπη μου
Να φύγεις και να πας να βρεις το ταίρι σου
Και αλλού να πας να στήσεις το λημέρι σου
Εσύ το θέλησες που παραστράτησες
Τον όρκο και το λόγο σου δεν κράτησες.
Διπλό παιχνίδι έπαιξες δεν έπιασε
Και η καρδιάσου την καρδιά μου έχασε.
Γι' αυτό να φύγεις να βρεις το ταίρι σου
Και σβήσε εμένα απ' το τεφτέρι σου¹¹⁴

Un doble juego

Yo te apoyé en tu dolor
Pero tú no mantuviste tu palabra.
Jugaste un doble juego a mis espaldas.
Yo no lo sabía y te decía "amor mío"
Vete y encuentra a tu pareja
Y ve a otro sitio a poner tu madriguera
Tú lo has querido pues tuviste un desliz
No mantuviste tu juramento y tu palabra
Jugaste un doble juego: no funcionó
Y tu corazón perdió a mi corazón.
Por eso vete a encontrar a tu pareja
Y a mí bórrame de tu cuaderno

¹¹³ Letra de Papayoanu: <https://bit.ly/3AtOe8i>

¹¹⁴ Sjorelis, 1992, vol A, p. 252. Anónima.

Tabla 3. *Renuntiatio amoris en la letra de Διπλό παιχνίδι*

Expresión de la renuncia	Να φύγεις και να πας να βρεις το ταίρι σου Γι' αυτό να φύγεις να βρεις το ταίρι σου Και σβήσε εμένα απ' το τεφτέρι σου
Razones para dicha renuncia	Εγώ σου παραστάθηκα στον πόνοσου Μα όμως δεν εκράτησες τον λόγο σου. Διπλό παιχνίδι έπαιξες στην πλάτη μου

En las tres canciones siguientes, el yo lírico, que es una mujer, expresa no querer volver a ver a su amado. Este le ha traicionado y es descrito despectivamente como bohemio (*μερακλής*), golfo (*αλάφι*), o gamberro (*μόρτης*). También se le presenta como *manga*. El término *manga* (*μάγκας*, plural *μάγκες*) hace referencia a un grupo social urbano característico de la Grecia del período de entreguerras. El típico *manga* era un hombre de clase obrera que destacaba por su apariencia pintoresca: les gustaba dejarse crecer bastante el bigote, vestían de manera llamativa (llevaban sombreros de lana y solo usaban una manga de la chaqueta, dejando el otro brazo libre por si necesitaban luchar; usaban cinturones gruesos bajo los cuales solían ocultar algún arma y solían llevar consigo un combolói¹¹⁵) y caminaban con un balanceo peculiar que se convirtió en una de sus características distintivas. Los *mangas* destacaban además por su carácter bohemio y desenfadado.

Más generalmente, el término *μάγκας* se usaba para describir a individuos del mundo marginal (Capetanakis, 2014). Este personaje está estrechamente relacionado con el rebético, ya que muchos de los artistas y aficionados del género se autoidentificaban con ellos. Asimismo, los *mangas* protagonizan muchas canciones de rebético y es un término que aparece constantemente en estas canciones.

¹¹⁵ Accesorio típico de la cultura griega, similar a un rosario pero sin propósito religioso. Las cuentas pueden ser de ámbar, cristal, hueso, madera o plata.

Τράβα ρε, αλάι

Μην περάσεις απ'τη γειτονιά μου
 μάγκα μη σε ξαναειδώ μπροστά μου
 έμαθα μες στο Πασαλιμάνι
 που αγαπάς μια μόρτισσα, βρε αλάι
 Τράβα και μάγκα και αλάι
 Τράβα για το Πασαλιμάνι
 Από τη μόρτισσα γλυκιά φιλάκια
 Κάθε βράδυ γλέντι και χάδια
 Κι έτσι περνάς μαζί της φίνα
 Και ξεχνάς να ανέβεις στην Αθήνα
 κι έτσι, μάγκα, να το ξέρεις
 μ'εχασες για πάντα
 για να με βρεις
 κάθε βράδυ μες στο Καλαμάκι
 θα γλεντώ με έναν χασαπάκι
 Άντε να μας ζήσει στο Πασαλιμάνι¹¹⁸

Márchate, golfo

No pases por mi barrio, *manga*
 no quiero volver a verte
 me enteré de que amas
 a una pilla de Pasalimani¹¹⁶
 Márchate, golfo
 vete a Pasalimani
 Con esa tía pasas toda la noche
 de fiesta y arrumacos
 y así pasas el rato y te olvidas
 de subir para Atenas
 y así, *manga*, que lo sepas
 me has perdido para siempre
 para que veas
 ahora cada noche en Calamaki¹¹⁷
 me iré de juerga con un carnicero
 y tú vete a vivir a Pasalimani

Tabla 4. *Renuntiatio amoris en la letra de Τράβα ρε, αλάι*

Formulación de la renuncia	Κι έτσι, μάγκα, να το ξέρεις μ'εχασες για πάντα
Razones para la renuncia	(Infidelidad del amado) Από τη μόρτισσα γλυκιά φιλάκια / Κάθε βράδυ γλέντι και χάδια/ Κι έτσι περνάς μαζί της φίνα / Και ξεχνάς να ανέβεις στην Αθήνα
Rivales	έμαθα μες στο Πασαλιμάνι που αγαπάς μια μόρτισσα
Resolución de encontrar un nuevo amor	κάθε βράδυ μες στο Καλαμάκι θα γλεντώ με έναν χασαπάκι

Δε σε θέλω πια!

Βρε μερακλή και μάγκα, τι θέλεις και περνάς,
 από τη γειτονιά μου και να με τυραννάς,
 όπλα μάγκα, δε σε θέλω πια,
 Να μην περάσεις πάλι από τη γειτονιά
 Το ξέρω πια, βρε μάγκα, για άλληνη πονείς
 μ'εμέτιθες να παίζεις και να με τυραννείς,

Ya no te quiero

Anda, bohemio, para qué pasas
 por mi barrio y me atormentas.
 Quitá, *manga*, no te quiero ya.
 No vuelvas a pasar por mi barrio
 Lo sé, *manga*, que estás por otra
 ¿por qué quieres jugar conmigo y hacerme sufrir?

¹¹⁶ Antiguo nombre de la bahía de Zea, una amplia bahía localizada en la costa este de la península del Pireo.

¹¹⁷ Una ciudad en Zacinto.

¹¹⁸ Letra de Costas Scarvelis: <https://bit.ly/3QgRiuP>

ώπλα μάγκα, δε σε θέλω πια,
 Να μην περάσεις πάλι από τη γειτονιά
 Βρεμάγκα αφού το ξέρω, τι θέλω και πονώ,
 quiero sufrir?
 πρέπει ν' αποφασίσω και άλλον ν' αγαπώ¹¹⁹

Quita, mangas, no te quiero ya.
 No vuelvas a pasar por mi barrio
 Anda, mangas, porque lo sé ¿para qué
 Tengo que decidirme y amar a otro

Tabla 5. *Renuntiatio amoris en la letra de Δε σε θέλω πια!*

Expresión formal de la renuncia	ώπλα μάγκα, δε σε θέλω πια, να μην περάσεις πάλι από τη γειτονιά
Razones para dicha renuncia	Το ξέρω πια, βρεμάγκα, για άλληνη πονείς μ' εμέτιθες να παίζεις και να μετυραννείς,
Resolución de la enamorada de encontrar un amor más adecuado	πρέπει ν' αποφασίσω και άλλον ν' αγαπώ,

Φύγε, μόρτη

Φύγε μόρτη από μένα
 Δεν θα ζήσω πια με σένα
 έχω πάρει πια χαμπάρι
 είσαι τύπος αλανιάρη
 Κι όταν δεις καμιά κοπέλα
 Της κολλάς σαν την αβδέλα
 Με τα κόλπα σου ζυγώνεις
 Αλανιάρη την διπλώνεις¹²⁰

Aléjate, pillo

Aléjate de mi, pillo
 ya no viviré contigo
 me he dado cuenta
 de que eres un gamberro
 y cuando ves una chica
 te pegas a ella como una lapa
 y con tus trucos la engañas

Tabla 6. *Renuntiatio amoris en la letra de Φύγε, μόρτη*

Formulación de la renuncia	Φύγε μόρτη από μένα, Δεν θα ζήσω πια με σένα
Causas	Κι όταν δεις καμιά κοπέλα την κολλάς σαν την αβδέλα

En las anteriores una fémina se dirige a su amor pidiéndole que se aleje de ella (“Τράβα ρε, αλάνη; ώπλα μάγκα, δε σε θέλω πια, Να μην περάσεις πάλι από τηγειτονιά”; “Φύγε μόρτη από μένα”). En otras es ella quien se va y toma protagonismo el verbo en primera persona (“Φεύγω”):

¹¹⁹ Petrópulos, 1991, p.77. Letra de Andonis Dalgás.

¹²⁰ Sjorelis, 1992, vol B, p.181. Letra de Stelios Kiromitis.

Φεύγω από τα χέρια σου

Φεύγω από τα χέρια σου
 Φεύγω να μη σε βλέπω
 Ούτε και να με σκέπτεσαι
 Δε σου το επιτρέπω
 Είμαι ξένη πια για σένα
 και να μη ρωτάς για μένα
 Φτάνουν όσα τράβηξα
 στα χέρια σου ως τώρα
 Στο λέω πια πως έφτασε
 να χωρίσουμε η ώρα.
 Φεύγω από τα χέρια σου
 Κοίτα να με ξεχάσεις
 Γιατί δεν είσαι άξιος
 να με ξαναγκαλιάσεις¹²¹

Me escapo de ti

Me voy de tus manos.
 Me voy para no verte.
 No te permito ni que pienses en mi

 Ya soy una extraña para ti
 y no preguntes por mí.
 Ya basta con lo que sufrí
 en tus manos hasta ahora
 Te digo que ha llegado
 la hora de separarnos.
 Me voy de tus manos
 Procura olvidarme
 pues no eres digno
 de volver a abrazarme

Tabla 7. *Renuntiatio amoris en la letra de Φεύγω από τα χέρια σου*

Expresión de la renuncia	Φεύγω από τα χέρια σου Στολέω πια πως έφτασε Να χωρίσουμε η ώρα.
Causas para dicha renuncia	Γιατί δεν είσαι άξιος Να με ξαναγκαλιάσεις

La infidelidad suele mostrarse como el desencadenante de la renuncia, a lo que se añade el juego, el alcohol y el maltrato psicológico: tratada como basura (“Κι όλο μου φέρνεσαι σα να ήμουνα σκουπίδια”) y esclava (“εμένα πάντοτε σαν σκλάβα μου μιλάς”), prisionera (“μ’έχεις φυλακή”) decide por fin dejar atrás la tiranía (“κι εσύ μου έκανες την ζωή μου τυραννία”) del amado para por fin ser feliz:

Έχω δικαίωμα

Έχω δικαίωμα κι εγώ μες τη ζωή
 Θέλω σαν άνθρωπος χαρούμενα να ζήσω
 Δε σε παντρέφτηκα να μ’έχεις φυλακή
 και σε μια κάμαρα τα νιάτα μου να κλείσω.
 Έχω δικαίωμα κι εγώ στην κοινωνία
 κι σύ μου έκανες την ζωή μου τυραννία.
 Μ’άλλες γυναίκες τα λεφτά σου σπαταλάς,
 Σ’έχουν εφάνετο πιστό και το παιχνίδι
 Εμένα πάντοτε σαν σκλάβα μου μιλάς
 κι όλο μου φέρνεσαι σα να ήμουνα σκουπίδι
 Έχω δικαίωμα κι εγώ στην κοινωνία
 κι εσύ μου έκανες την ζωή μου τυραννία

Yo también tengo derecho

También yo tengo derecho en esta vida
 Quiero como persona vivir felizmente
 No me casé contigo para que me tengas prisionera
 y en un cuarto encerrar mi juventud.
 También yo tengo derecho a la sociedad
 y tú hiciste de mi vida una tiranía.
 Te gastas el dinero con otras mujeres
 y te consumen el juego y el alcohol
 A mí siempre me hablas como a una esclava
 Y me tratas como a basura
 También yo tengo derecho a la sociedad
 y tú hiciste de mi vida una tiranía.

¹²¹ Sjorelis, 1992, vol B, p.135. Letra de Spiros Valianu.

Πίκρες και δάκρυα τα έχε βαρεθεί
Άλλο φαρμάκι στην καρδιά μου δε χωράει,

Έχω δικαίωμα κι εγώ μες τη ζωή
Θα σεχωρίσωκι ο καθένας όπου πάει¹²²

Ya me he hartado de lágrimas y amargas
Ya no hay sitio en mi corazón para más
veneno

También yo en esta vida tengo derecho
Me separaré de ti y cada cual a lo suyo

Tabla 8. *Renuntiatio amoris en la letra de Έχω δικαίωμα*

Expresión de la renuncia	Πίκρες και δάκρυα τα έχε βαρεθεί άλλο φαρμάκι στην καρδιά μου δε χωράει, έχω δικαίωμα κι εγώ μες τη ζωή θα σεχωρίσωκι ο καθένας όπου πάει
Causas	Έχω δικαίωμα κι εγώ μες τη ζωή (...) Εμένα πάντοτε σαν σκλάβο μου μιλάς Κι όλο μου φέρνεσαι σα να ήμουνα σκουπίδι
Rivales	Μ'άλλες γυναίκες τα λεφτά σου σπαταλάς,

Y si bien en los últimos ejemplos es la mujer quien expresa la renuncia de un amor infructuoso, en otros el sujeto de la renuncia es el varón.

Πέτρα θα κάνω την καρδιά

Το ξέρω πια μικρούλα μου,
μη κρύβεσ' απο μένα
με κάποιον σ'αρραβώνιασε
η μάνα σου απ'τα ξένα.
Γι αυτό συχνά δεν έρχεσαι,
εκεί που μ'ανταμώνεις,
και βρίσκεις πάντα κούκλα μου
προφάσες, να θυμώνεις.
Μα θα το πάρω απόφαση,
μικρό μου κι αν σεχάσω,
γιατί σαν φύγεις μακριά
εγω θα σεξεχάσω.
Για μένα είναι δύσκολο,
το ξέρω να σ'αφήσω,
θα κάνω πέτρα την καρδιά,

Haré mi corazón de piedra

Lo sé, pequeña mía
no te escondas de mi
Tu madre te comprometió con otro
que vive fuera
Por eso ya no vienes
a encontrarte conmigo
y siempre buscas excusas
para enfadarte
Pero lo he decidido:
aunque te pierda
cuando te vayas
te voy a olvidar.
Para mi es difícil
lo se, dejarte ir
pero haré mi corazón de piedra

¹²² Sjorelis, 1992, vol A, p.325. Letra de Costas Virvos.

για να σε λησμονήσω¹²³

para olvidarte

Tabla 9. *Renuntiatio amoris en la letra de Πέτρα θα κάνω την καρδιά*

Expresión de la renuncia	Μα θα το πάρω απόφαση, μικρό μου κι αν σε χάσω, μα θα το πάρω απόφαση, μικρό μου κι αν σε χάσω, γιατί σαν φύγεις μακριά εγω θα σε ξεχάσω, γιατί σαν φύγεις μακριά εγω θα σε ξεχάσω.
Causas	μεκάποιον σ'αρραβώνιασε η μάνα σου απ'τα ξένα, μεκάποιον σ'αρραβώνιασε η μάνα σου απ'τα ξένα.

En este caso, la razón de la renuncia parece ajena a la hasta ahora amada, pero ello no constituye el esquema recurrente, pues es más frecuente el canto dirigido a una mujer cruel, caracterizada por su infidelidad y falsedad; es “interesada” (“Άλλον να πας να 'βρεις, να του τρως όσα μπορείς”) y, por querer vino y taberna, demasiado “moderna” (“γιατί μου 'γινες μοντέρνα, θέλεις ταβέρνα και κρασί”).

Έπαψα να σ' αγαπώ

Πως το θες να σου το πω;
Έπαψα να σ' αγαπώ,
κι αν δεν σ' αγαπώ δεν φταίω,
ξέρεις ότι φταις εσύ
γιατί μου 'γινες μοντέρνα,
θέλεις ταβέρνα και κρασί
Μες στα καμπαρέ γυρνούσες,
τα λεφτά μου δεν πονούσες,
τότε έπαιζες μαζί μου,
και έρωτα μου χάριζες,
Άργησα να καταλάβω,
τι καπνό φουμάριζες
Άλλον να πας να 'βρεις,
να του τρως όσα μπορείς,
Να σε ξανά 'δώ δεν θέλω,
πάλι θα στο ξαναπώ,
μια και μου 'γινες μοντέρνα, επαψα,
επαψα να σ' αγαπώ¹²⁴

Dejé de amarte

¿Cómo quieres que lo diga?
He dejado de amarte
y si no te amo no tengo la culpa
sabes que la tienes tú
porque te has vuelto moderna
quieres vino y taberna
Por los cabarés dabas vueltas
y no te preocupabas por mi dinero
entonces jugabas conmigo
y me dabas tu amor
Tardé en entender
de qué ibas
Vete por ahí
a sacarle dinero a otro
No quiero volver a verte
de nuevo te lo digo
porque te volviste moderna
dejé de amarte

¹²³ Sjorelis, 1992, vol C, p. 195. Letra de Panayotis Tundas.

¹²⁴ Sjorelis, 1992, vol B, p. 143. Letra de Costas Caplanis.

Tabla 10. *Renuntiatio amoris en la letra de Έπαψα να σ' αγαπώ*

Expresión de la renuncia	έπαψα να σ' αγαπώ Άλλον να πας να βρεις, να του τρως όσα μπορείς, να σε ξανάδώ δεν θέλω
Razones para dicha renuncia	μια και μου 'γινεςμοντέρνα, επαψα, επαψα να σ' αγαπώ γιατί μου 'γινες μοντέρνα, ταβέρνα και κρασί Μες στα καμπαρέ γυρνούσες, τα λεφτάμουδεν πονούσες, τότε έπαιζες μαζίμου, και έρωτα μουχαρίζες,

En este caso el protagonista de la canción se queja (entre otras cosas) de la codicia de su esposa (“τα λεφτά μου δεν πονούσες/ άλλον να πας να βρείς να του τρως όσα μπορείς”) que nos recuerda a la crítica de la *avara puella* presente en la poesía elegíaca latina (véase, por ejemplo, *Ov. Am. I, 10*).

En cambio, en el siguiente tema la infidelidad de la amada parece ser el motivo de la ruptura.

Πάλι τον παλιό σου φίλο

Πάλι στον παλιό σου φίλο
Ξανα γύρισες
και τον λόγο που έχεις δώσει
δεν τον τήρησες
Είσαι μια γυναίκα
που δεν έχει μπέσα
άλλη είσαι απ'έξω
κι άλλη από μέσα
Άντε στο καλό κυρά μου,
και δε σε κρατώ
γιατί μες στο πρόγραμμά σου
ήτανε κι αυτό
Είσαι μια γυναίκα
που δεν έχει μπέσα
άλλη είσαι απέξω

De nuevo con tu viejo amigo

De nuevo volviste con tu viejo amigo
y no mantuviste tu palabra
Eres una mujer
que no tiene palabra
pareces de una forma
pero eres de otra
Vete y que te vaya bien
yo no te lo impido
porque en tus planes
también lo incluías a él
Eres una mujer
que no tiene palabra
pareces de una forma

κι άλλη είσαι από μέσα
Σείχα για καλή γυναίκα
και για μπεσαλού
άλλα έλεγες σε μένα
κι άλλα εκείνού¹²⁵

pero eres de otra
Te tenía por una buena mujer
y una persona de palabra
pero a mi me decías una cosa
y él otra

Tabla 11. *Renuntiatio amoris en la letra de Πάλι τον παλιό σου φίλο*

Formulación de la renuncia	Άντε στο καλό, κυρά και δε σε κρατώ
Causas para dicha renuncia	Γιατί μες στο πρόγραμμά σου ήτανε και αυτό
Rivales	Πάλι στον παλιό σου φίλο ξαναψύρισες

Άταχτη

Ήθελα να σ'αντάμωνα
να σου λέγω καμπόσα
κι αν δε σου γύριζα το νου
αχ... να μου 'κοβαν τη γλώσσα.
Δε σε θέλω, δε σε θέλω
πια δε σ'αγαπώ,
Δε σε θέλω και πάρε και δρόμο
και τράβα στο καλό.
Μου το είπανε οι μάγισες
και όλες οι καφετζούδες,
Μου το είπε μια απ'την Αίγυπτο
Αχ! Με τις φαρδιές πλεξούδες
Και τί δεν έκανα για σε
για να σε διορθώσω;
Μα εσύ είσαι άταχτη
Στρίψεγια να γλιτώσω
Δε σε θέλω, δε σε θέλω
πια δε σ'αγαπώ,
Δε σε θέλω και πάρε και δρόμο
Και τράβα στο καλό¹²⁷

Traviesa

Quería encontrarme contigo
para decirte algunas cosas
y si no te hice cambiar
¡ah, mejor me callo!
No te quiero, no te quiero
ya no te amo.
No te quiero, coge tu camino
y lárgate.
Me lo dijeron las adivinas
y los posos de café¹²⁶.
Me lo dijo una de Egipto
¡ay! De gruesas trenzas
¿y qué no hice por ti
para corregirte?
Pero tú eres tan traviesa...
Date la vuelta para que me salve.
No te quiero, no te quiero
ya no te amo.
No te quiero, coge tu camino
y lárgate

¹²⁵ Sjorelis, 1992, vol D, p. 309. Letra de Culis Scarvelis.

¹²⁶ Aquí se alude a la práctica de la taseografía, un método de adivinación que consiste en interpretar los posos de té, vino o café. Este método de adivinación está muy extendido en Grecia, donde se conoce como *καφεμαντεία*.

¹²⁷ Petrópulos, 1984,p.183 y Sjorelis, 1992, vol A,p.208. Letra de Marcos Vamvacaris.

Tabla 12. *Renuntiatio amoris en la letra de Άταχτη*

Expresión de la renuncia	Δε σε θέλω, δε σε θέλω Πια δε σ' αγαπώ, Δε σε θέλω και πάρε και δρόμο Και τράβα στο καλό.
Razones para dicha renuncia	Μα εσύ είσαι τόσο άταχτη

Φύγε άπονη κακιά

Χθες σε είδα στο Κουκάκι
και μιλούσες με τον Τάκη
από με τι θέλεις πια;
φύγε άπονη κακιά
μου κατάφερες πολλά
ψεύτρα φύγε πιο καλά
Μην ελπίζεις ολοένα
και δεν είσαι πια για μένα
Εγώ πάντα σ' αγαπούσα
και για σένα επονούσα
μα εσύ Θεό δεν έχεις
και με τον καθένα τρέχεις
μου 'χεις κάψει την καρδιά
δεσ το συχωρνώ ξανά.
Το 'θελε η καλή μου μοίρα
και τη λευτεριά μου πήρα
Άλλη τώρα θε να βρω
και θα τη στεφανωθώ
γιατί το 'βαλα γινάτι
μη σε ξαναδώ στο μάτι
Δε σε θέλω πάει πιά
φύγε άπονη κακιά¹²⁹

Aléjate, malvada

Ayer te vi en Cucaki¹²⁸
y hablabas con Takis
¿qué más quieres de mi?
Vete, corazón cruel
me hiciste sufrir mucho
Mejor vete, mentirosa
No esperes siempre
Y no estés ya más por mí
Yo siempre te amaba
y sufría por ti
pero tú no tienes Dios
y te vas a por cualquiera
me has quemado el corazón
Y ya no te lo perdono más.
Lo quiso mi buena fortuna
y tomé mi libertad.
Ahora quiero encontrarme otra
y casarme con ella
porque me he empeñado
En no verte más.
No te quiero, vete ya
Vete corazón cruel

Tabla 13. *Renuntiatio amoris en la letra de Φύγε άπονη κακιά*

Formulación de la renuncia	Φύγε άπονη καρδιά
-----------------------------------	-------------------

¹²⁸ Un distrito de Atenas cercano a Placa.

¹²⁹ Petrópulos, 1991, p.82. Letra de Manolis Jrisafakis.

Causas de dicha renuncia	Χθες σε είδα στο Κουκάκι/ και μιλούσες με τον Τάκη μου 'χεισκάψει την καρδιά
Posibles rivales	Takis
Resolución de encontrar un nuevo amor	Άλλη τώρα θε να βρω και θα τη στεφανωθώ

En ocasiones la decepción lleva al protagonista a renunciar al amor en general:

Βαδίζω και παραμιλώ

Βαδίζω και παραμιλώ
γι' αυτή τη σύμφορα μου,
χωρίσαμε και έχω βρει
ο δόλιος την χαρά μου.
Για έρωτες θα πάψω πια
τόρα να τυραννιέμαι,
μια φορά γελάστηκα
και δεν ξαναγελιέμαι.
Σε ξέχασα στο νου μου πια
το λέω δε σε βάζω,
Μην κλαις και μην οδύρεσαι
και γνώμη δεν αλλάζω.¹³⁰

Camino y desvarío

Camino y desvarío
sobre mi desgracia
nos separamos y he encontrado
pobre de mi, mi alegría.
Por amores ya dejaré
de atormentarme
Una vez he sido burlado
y no volveré a serlo.
Te olvidé y ya
no tengo en mente, te lo digo.
no llores y no te lamentes
pues no cambiaré de opinión.

Tabla 14. *Renuntiatio amoris en la letra de Βαδίζω και παραμιλώ*

Expresión de la renuncia	Για έρωτες θα πάψω πια τόρα να τυραννιέμαι, μια φορά γελάστηκα και δεν ξαναγελιέμαι
Causas	μια φορά γελάστηκα
Intentos de reconciliación de la amada	Μην κλαις και μην οδύρεσαι και γνώμηδεν αλλάζω

Y es más, el amado decide un cambio radical en su vida: ante las trifulcas y el derroche que le supuso el amor, prefiere ahora la tranquilidad de la vida monacal. Una de las razones que el yo poético aduce para justificar su hastío es que las mujeres le hacían gastar dinero

¹³⁰ Petrópulos, 1991, p. 81 y Sjorelis, 1992, vol C, p. 97. Letra de Papayoanu.

(“Όσα λεφτά /Φράγκο δεν αποχτούσα”) lo cual podría interpretarse como una alusión al tópico de la *avara puella*.

Βαρέθηκα τις γκόμενες

Βαρέθηκα τις γκόμενες
κοντεύω να τα χάσω
γι’ αυτό και τ’αποφάσισα
για να φορέσω ράσο.
Όσα λεφτά οικονόμαγα
φράγκο δεν αποχτούσα
μαζί μ’ αυτές τα χάλαγα
και ρέστος τριγυρνούσα.
Μπελάδες και τραβήγματα
ξενύχτια φασαρίες
και ταχτικά τραβιόμουνα
και πλήρωνα αμαρτίες.
Τώρα θ’ αλλάξω πια ζωή
δε θα μελεν μπατίρη
και πάωγια καλόγερος
σε κάποιο μοναστήρι.¹³¹

Me cansé de las chavalas

Me cansé de las chavalas
me falta poco para perderme
por eso he decidido
hacerme monje.
De cuanto dinero ahorra
no conservaba ni un franco,
con ellas lo desperdiciaba
y deambulaba arruinado.
Broncas y tirones
y peleas nocturnas
y sufría constantemente
y pagaba mis faltas.
Ahora voy a cambiar de vida
ya no me dirán arruinado
y voy a meterme a monje
en algún monasterio.

Tabla 15. *Renuntiatio amoris en la letra de Βαρέθηκα τις γκόμενες*

Expresión de la renuncia	Βαρέθηκα τις γκόμενες
Causas	Όσα λεφτά οικονόμαγα Φράγκο δεν αποχτούσα μαζί μ’ αυτές τα χάλαγα και ρέστος τριγυρνούσα Μπελάδες και τραβήγματα ξενύχτια φασαρίες και ταχτικά τραβιόμουνα και πλήρωνα αμαρτίες

Finalmente cabe señalar que en algunas composiciones como *Είναι ευτυχής ο άνθρωπος* (*Es afortunado el hombre*) aunque no se incluye exactamente este tópico, sí se expresa un rechazo radical al amor romántico.

Είναι ευτυχής ο άνθρωπος

Είναι ευτυχής ο άνθρωπος
που αγάπη δε γνωρίζει

Es afortunado el hombre

Es afortunado el hombre
que no conoce el amor

¹³¹ Petrópulos, 1984, p.90 y Sjorelis, 1992, vol A, p. 209. Letra de Marcos Vamvacaris.

και για κοπέλες όμορφες το νου του δε σκοτίζει. Δεν έχει χιλίους δυο καημούς δεν τονε δέρνει ο πόνος και αν είναι πλούσιος η φτωχός αυτό το ξέρει μόνος. Κι όμως εγώ π' αγάπησα κι έχω φωτιά μεγάλη καημούς που δεν περίμενα μου `ρθανε στο κεφάλι. ¹³²	y por chicas guapas no se le oscurece la mente. No tiene miles de penas, no lo sacude el dolor y si es rico o pobre eso, lo sabe él solo. Y, sin embargo, a mí que amé y tengo un gran fuego dolores que no esperaba me vinieron a la cabeza.
---	--

Estas canciones en las que el protagonista dice adiós al amor nos recuerdan al poema que cierra los *Amores* de Ovidio en el que el poeta romano se despide así del amor:

Quaere novum vatem, tenerorum mater Amorum!
raditur haec elegis ultima meta meis;
quos ego conposui, Paeligni ruris alumnus,
(nec me deliciae dedecuerunt meae)
si quid id est, usque a proavis vetus ordinis heres,
non modo militiae turbine factus eques.
Mantua Vergilio, gaudet Verona Catullo;
Paelignae dicar gloria gentis ego,
quam sua libertas ad honesta coegerat arma,
Cum timuit socias anxia Roma manus.
atque aliquis spectans hospes Sulmonis aquosi
moenia, quae campi iugera pauca tenent,
'Quae tantum' dicet 'potuistis ferre poetam,
quantulacumque estis, vos ego magna voco
Culte puer puerique parens Amathusia culti.
aurea de campo vellete signa meo!
corniger increpuit thyrsos graviore Lyaeus:
pulsanda est magnis area maior equis.
inbelles elegi, genialis Musa, valete,
post mea mansurum fata superstes opus (*Am.* III, 15)¹³³

¹³² Petrópulos, 1991, p.64. Letra de Panayotis Tundas.

¹³³ Madre de los tiernos amores, busca un nuevo vate, ya mis elegías pasan rozando la última meta. Los cantos que compuse yo, nacido en los campos Pelignos, han hecho mis delicias y acrecentado mi fama. Si este honor vale algo, herede la dignidad ecuestre de mis antiguos ascendientes y no la conquiste en el tumulto de los campos de batalla. Mantua se enorgullece de Virgilio; Verona, de Catulo y yo pretendo que se me aclame la gloria de la comarca de los Pelignos a quienes la defensa de su libertad obligó a pelear por una causa justa cuando Roma temía, llena de incertidumbre, los resultados de la guerra social. Y algún viajero que contemple los muros de Sulmona ceñidos de pantanos que dejan pocas yugadas al labrador, exclamará: "Ciudad que pudiste engendrar a tan ilustre poeta, por pequeña que seas, yo te proclamo grande". Amable niño, y tú, diosa de Amatunta, madre del niño llevad vuestras áureas banderas lejos de mi campo. Baco, el de los cuernos, mueve con fuerza el resonante sistro y me incita a recorrer mayor espacio con mis briosos corceles. Voluptuosas elegías, musa juguetona, pasadlo bien; la obra que voy a emprender me sobrevivirá después de muerto (Germán Salinas, 1909)

La *renuntiatio amoris* está entre los tópicos más frecuentes en el rebético (aparece en un 15% de los temas en los que encontramos tópicos grecolatinos). Como se ha visto, se desarrolla en virtud del esquema básico seguido en la poesía clásica. De los elementos señalados por Cairn encontramos casi todos, pero los que más se repiten son los dos más importantes: la expresión de la renuncia y la formulación de las causas de ésta.

De las quince canciones aquí analizadas en cinco de ellas (el 35%) es un personaje femenino quien expresa la *renuntiatio*¹³⁴ mientras que en las once restantes es un personaje masculino. Las razones de la renuncia van desde la infidelidad de la persona amada (*Τράβα αλάνι, Φύγε άπονη κακιά ...*) a la falta de libertad (*Έχω δικαίωμα*).

-Vulnus amoris:

Este tópico compara el amor con una herida en las carnes del enamorado. Dicho símil fue muy frecuente en la poesía grecolatina (cosa lógica teniendo en cuenta que en dicha cultura se representaba al dios del amor armado con arco y flechas que usaba para herir a los futuros amantes) con lo que el enamoramiento se asemejaba a una herida infligida por aquella divinidad¹³⁵. El tópico del *vulnus amoris* está presente en la obra de Ovidio (*Am.* II 9, 4; *Ars.* I 658; II 515; *Rem.* 293; 608; 615; *Met.* I. v. 473; IX v.535; X v.527; *Trist.* II .v. 388) o Virgilio (*Aen.* IV, v. 1; *Georg.* III. v. 221) entre otros poetas.

Librán Moreno (2011) define este *topo* como sigue:

Rotura metafórica hecha en las carnes por el amor. Que el amor es como una guerra y la guerra como el amor es algo que Homero ya sabía y en torno a lo cual Safo construyó parte de su universo poético. En toda guerra, los combatientes resultan heridos y, no infrecuentemente, muertos. Cupido (Amor pharetratus) y Venus están armados con lechas homicidas: enamorarse equivale a recibir una herida (vulnus) incurable en el corazón que se diferencia en bien poco de una lesión real (p.201).

Dentro de la canción rebética se hallan ejemplos de la utilización del tópico en varias composiciones. Veamos algunos ejemplos:

-Το τελευταίο γράμμα σου

¹³⁴ A saber; *Τράβα αλάνι, Δε σε θέλω πιά, Έχω δικαίωμα, Φύγε, μορτη, Φεύγω από τα χέρια σου.*

¹³⁵ Dos ejemplos de la asociación entre el *vulnus amoris* y la representación de Cupido, divinidad del amor, como arquero lo tenemos en la obra de Ovidio (*Am.* I, 1, 21-26; II, 1, 6-7; II, 9, 35-40) y en los versos de Asclepiades que nos presenta a un Eros armado con arco y flechas (*A.P.* XII, 50).

-Βαδίζω με παράπονο

-Πονώ δε με λυπάσαι

-Σε θυμήθηκα πάλι

-Κάθισε φίλε

-Η παγκρατιώτισσα

-Μες την πολλή σκοτούρα

-Μη με πληγώνεις

-Πόσα σπιτάκια έκλεισες

-Όσο βαριά είναι τα σίδερα

Το τελευταίο γράμμα σου

Το τελευταίο γράμμα σου
μ'έχει βαριά πληγώσει
Και δεν πιστεύω η φτωχή καρδιά μου
να γλιτώσει
Την κάθε λέξη που έγραφες
ήτανε και ένας πόνος
Σ'εμένα είναι τυχερό
να μένω πάντα μόνος
Στο γράμμα σου δεν έπρεπε
έτσι να με πικράνεις
Είναι για μένα θάνατος μικρό
μου αυτό που κάνεις¹³⁶

Βαδίζω με παράπονο

Πήρα το δρόμο το στενό,
πήρα το μονοπάτι,
γιατί έχω την καρδούλα μου
από πληγές γεμάτη.
Βαδίζω με παράπονο
και χύνω μαύρο δάκρυ,
χωρίς να ξέρω πού θα βγω,
πού θα με βγάλει η άκρη.
Έτσι γυρνά παντέρημος
κι απ' όλους ξεχασμένος,

Tu última carta

Tu última carta
me ha herido profundamente
y no creo que mi pobre corazón
se vaya a salvar
cada palabra que escribiste
era un dolor
para mi es una suerte
quedarme solo
No hacía falta
que me amargaras así
para mi es como la muerte
lo que estás haciendo

Camino con dolor

Tomé la calle estrecha
tomé la callejuela
porque tengo el corazón
lleno de heridas.
Camino con pena
y vierto lágrimas negras
sin saber adónde ir
a donde me llevarán.
Y así deambulo desolado
y por todos olvidado

¹³⁶ Sjorelis, vol C, p. 124. Letra de Alecos Anguelópulos.

δίχως ελπίδα στην καρδιά
και περιφρονεμένος.
Εσύ, σκληρή, το θέλησες
να περπατώ μονάχος
και περιφρονεμένος
μα θα με σώσει απ' τους καημούς
πολύ γοργά ο τάφος.¹³⁷

sin esperanza en el corazón
y desdeñado.
Y tú cruel, así lo quisiste
que camine solo
y olvidado
pero dentro de poco la tumba
acabará con mis penas

En los siguientes versos la enamorada se lamenta de las heridas psicológicas causadas por su antiguo amante al que califica de “asesino” (“φονιάς”).

Πονώ δε με λυπάσαι

Καθημερινώς για σένανε
κλαίνε τα δυο μου μάτια
και η καρδιά μου που πονά
και γίνεται κομμάτια
Αναστενάζω δε μ' ακούς
Φονιά, δε με λυπάσαι
τώρα γλεντάς με άλληνη
τι μου `πες δε θυμάσαι
Ούτε περνάς πια να με δεις
Πως είμαι να ρωτήσεις
Αιτία μόνο μου `δωσες
για να με βασανίσεις
Με μάρανες με πλήγωσες
και συ να μη γλιτώσεις
τον ίδιο πόνο στην καρδιά
να πάθεις και να λιώσεις¹³⁸

Sufro y no me compadeces

A diario por ti
lloran mis dos ojos
y mi corazón padece
y se hace pedazos.
Suspiro y no me escuchas,
asesino, no te compadeces
ahora festejas con otra
y no recuerdas lo que me dijiste
Ni siquiera pasas a verme,
a preguntar cómo estoy.
Solo me has causado
sufrimiento
Me hiciste marchitarme,
me heriste y espero
que no te escapes de sufrir
el mismo dolor en tu corazón

Σε θυμήθηκα και πάλι

Σε θυμήθηκα και πάλι
Όμορφό μου αγγελούδι,
και σου γράφω ένα τραγούδι
την αποβινή βραδιά
Σε θυμήθηκα και πάλι
Τώρα που έχω μένει μόνος
και της θύμησης σου ο πόνος
ματώνει την καρδιά.
Σαν αστέρι που κυλάει,
Πέρασες γοργά μπροστά μου,
και θα μείνεις μες στην
καρδιά μου

Te recordé de nuevo

Me acordé otra vez de ti
bello angelito mío
y te escribo una canción
Esta noche.
Te recordé otra vez
ahora que estoy solo
y el dolor de tu recuerdo
Me hace sangrar el corazón.
Como una estrella fugaz
pasaste veloz frente a mí
y te quedarás en mi corazón

¹³⁷ Letra de Papayoanu. Petrópulos, 1991, p. 80.

¹³⁸ Sjorelis, 1992, vol C, p. 244. Letra de Costas Scarvelis.

όσο ζω, όσο ζω παντοτινά¹³⁹.

Para siempre mientras viva.

Κάθισε φίλε να σου πω

Κάθισε φίλε να σου πω
Αυτό που έχω πάθει,
Γιατί σαν άνθρωπος και εγώ
έκανα κάτι λάθη
Το τελευταίο λάθος μου
Το ακριβο πληρώνω
έφυγε αυτή που αγαπήσα
και μέρα νύχτα λιώνω.
Ο διάβολος την έβαλε
Και η σκούφια του Μιχάλη
Προτού να κλείσει μια πληγή
Να μου ανοίξει άλλη¹⁴⁰

Siéntate amigo para hablarte

Siéntate, amigo, para decirte
lo que ha ocurrido
Porque como ser humano yo también
Cometí algunos errores.
Mi último error
lo estoy pagando caro
se fue aquella que amaba
Y día y noche me consumo.
el diablo y el sombrero de Mijalis
lo decidieron:
antes de cerrarse una herida
abrirme otra

Η παγκρατιώτισσα

Έμορφη Παγκρατιώτισσα
για σέ πονεί η καρδιά μου
μικρούλα μου,
κι έχω πληγή
βαθιά στα σωθικά μου
Μ'αυτά τα μάτια τα γλυκά
Τα αράπικα
Αχ, Παγκρατιώτισσα μου
Ετρελάθηκα, λυπήσου με,
Έμορφη παγκρατιώτισσα
Τί θέλεις φως μου να πεθάνω
άσε να γύρω στη θερμή αγκάλη σου
μ'ένα γλυκό φιλάκι σου
να γειάνω¹⁴²

La vecina de Pagrati¹⁴¹

Hermosa vecina de Pagrati
por ti sufro mi corazón
pequeña mía
y tengo una profunda herida
en mis entrañas
Con tus dulces ojos árabes

Ay, vecina de Pagrati,
enloquecí, apiádate de mi,
hermosa vecina de Pagrati
¿Por qué quieres que muera?
Déjame volver a tu cálido abrazo
y con un beso tuyo curarme
de mi mal de amores

En ocasiones las cuitas amorosas se equiparan a la tortura (“βάσανα”).

Μες στην πολλή σκοτούρα

Μες στην πολλή
σκοτούρα μου
γιατί να σε γνωρίσω;
κλαίω και λέω μυστικά για σένανε
γιατί να σ' αγαπήσω;
Γιατί να κάθεσαι να λες

En medio de mis preocupaciones

En medio de mis preocupaciones
¿por qué habría de conocerte?

Lloro y cuento secretos sobre ti
¿por qué habría de amarte?
¿por qué te sientas y dices

¹³⁹ Sjorelis, 1992, vol C, p.291. Letra de Stravros Dzuanacos.

¹⁴⁰ Sjorelis, 1992, vol D, p. 305. Letra de Culis Scarvelis.

¹⁴¹ Barrio en el centro de Atenas.

¹⁴² Sjorelis, 1992, vol C, p. 332. Letra de Panayotis Tundas.

πως πια δε με γνωρίζεις
 αφού η καρδιά μου επόνεσε
 για σένανε
 γιατί με βασανίζεις
 Θέλω να ξέρω που γυρνάς
 με ποιον κουβεντιάζεις
 τα μάτια σου τ' αράπικα
 πόσους γελούν
 όταν γλυκο κοιτάζεις¹⁴³

que ya no me conoces?
 Ya que mi corazón sufrió por ti
 ¿por qué me atormentas?

Quiero saber por dónde andas
 y con quién charlas
 y a cuántos engañan
 tus ojos árabes
 cuando los miras dulcemente

En algunas composiciones como la que se reproduce a continuación el tópico del *vulnus amoris* aparece junto al del *ignis amoris*.

Μη με πληγώνεις
 Μη με πληγώνεις και πονώ
 άσε νε πιά να γιάνω
 καθημερνώς αισθάνομαι
 πως τη ζωή μου χάνω.
 Πολλά για σένα τράβηξα
 πίκρες, καημούς και πάθη,
 και τον καημό που άναψες
 κανείς να μην τον πάθει.
 Που νάναι μαύρη η στιγμή
 που μπλέχτηκα μαζί σου!
 Πίκρες, φαρμάκια και καημοί
 να ζώσουν το κορμί μου¹⁴⁴.

No me hieras más
 No me hieras más
 déjame cerrar mis heridas
 cada día siento como
 se me escapa la vida
 He sufrido mucho por ti:
 amargas, dolores y sufrimientos
 y el dolor que me encendiste
 ojalá nadie más lo sufra
 Desde el aciago instante
 en que me enredé contigo
 solo he conocido amargas,
 venenos y dolor.

Πόσα σπιτάκια έκλεισες
 Πόσα σπιτάκια έκλεισες
 και είναι ρημαγμένα,
 πόσοι λεβέντες μπήκανε
 τη φυλακή για σένα
 Μ' έκαψες, με κατάστρεψες
 που να καεί η καρδιά σου,
 είναι πλασμένη για ζημιές
 αυτή η ομορφιά σου
 Στάθηκα βράχος δίπλα σου
 και όλα στα 'χω δώσει
 κι εσύ για το ευχαριστώ
 μ' έχεις σκληρά πληγώσει.
 Μ' έφαγες ως το κόκκαλο,
 κέψου που μ' έχεις φέρει

Cuántas casas destruiste
 Cuántas casas destruiste
 e hiciste ruinas
 cuántos mozalbetes
 fueron a la cárcel por tu culpa
 me quemaste, me destruiste
 e hiciste arder mi corazón
 es tu belleza
 Una fuente de desgracias
 me mantuve como una roca junto a ti
 y te lo ha dado todo
 y tú me lo has pagado
 Hiriéndome cruelmente
 me heriste hasta los huesos
 piensa a lo que me has llevado

¹⁴³ Petrópulos, 1991, p.83. Letra de Chichanis.

¹⁴⁴ Petrópulos, 1991, p. 62. Letra de Vamvacaris.

και που θα καταλήξουμε
έναν Θεό το ξέρει¹⁴⁵

y ya solo Dios sabe
como acabaremos

Asimismo, encontramos ambos tópicos en los versos finales de *Όσο βαριά είναι τα σίδερα* (*Lo mismo que duelen las esposas*).

Σαγάπησα, σε πόνεσα
Κι όμως, χαρά δεν γνώρισα
Κι αυτά όλα τα βάσανα
Που πέρασα κοντά σου
Μια μέρα θα γίνουν φωτιά
Να κάψουν την καρδιά σου¹⁴⁶

Te amé, sufrí por ti
y sin embargo, no conocí alegría
y todos los tormentos
que pasé a tu lado
algún día se convertirán en un fuego
que te quemará el corazón

Como muestran estos ejemplos, el tópico del *vulnus amoris* suele expresarse con términos como *πληγή* (herida), *πονώ* (sufro), *πόνος* (dolor) y formas del verbo *πληγώνω* (herir). A continuación, analizamos la frecuencia con la que encontramos dichos términos.

Tabla 16. *Términos comunes para describir el vulnus amoris*

Términos	Frecuencia
Πληγή/πληγώνω	9
Πόνος/ πονώ	6

En total el tópico del *vulnus amoris* aparece en un 16% de las canciones que incluyen tópicos clásicos.

- **La llegada del alba**

Se trata del último tópico de naturaleza amorosa que encontramos en el rebético¹⁴⁷. Como dice Laguna Mariscal (2011):

La llegada del alba constituye un motivo de descontento y malestar para los enamorados, por dos razones: 1) convencionalmente la noche es el momento ideal para el trato amoroso, hasta el punto de que léxicamente

¹⁴⁵ Sjorelis, 1992, vol B, 190. Letra de Jristos Colocotronis.

¹⁴⁶ Petrópulos, 1984, p.183. Letra de Yorgos Michakis.

¹⁴⁷ Si bien el *carpe diem* tiene una vertiente de tipo amatorio (v. infra)

“noche” (*nox*) puede equivaler a “sexo” (...) 2) para los amantes que disfrutaban del sexo, la noche siempre parece demasiado corta (p.24)

Este tópico aparece en la tradición de diversas culturas en lugares como Francia, Italia, China o Japón y se remonta a épocas remotas (el primer ejemplo de este tipo de composiciones lo encontramos en un poema del antiguo Egipto del siglo XIII a.C).

En el contexto de la tradición grecolatina los orígenes del tópico del alba se hallan en la mitología griega: Zeus prolonga la duración de la noche para pasar más tiempo con Alcmena, tal y como narra Pseudo-Apolodoro (*Bibl.2.4.8*). Aunque el tópico se encuentra en la lírica griega arcaica no cobró importancia hasta época helenística cuando aparece en la poesía de autores como Antípatro de Tesalónica (82) o Meleagro (V, 172).

En la poesía latina aparece en la obra de, entre otros, Ovidio (*Am. I, 13*) y Propercio (II, 18).

Posteriormente el tópico ha sido profusamente empleado en la literatura europea y aparece en la poesía popular y el folclore neogriegos, especialmente en un subgénero de poesía popular conocido como *λιανοτράγουδα ο μαντινάδα*¹⁴⁸. Estas composiciones constan de dos versos decapentasilabos que tratan de diversos temas, entre ellos el amor. Varias de esas composiciones de temática amorosa incluyen el tópico de la llegada del alba como señala Julian Pring (1965). En nuestro *corpus* de canciones rebéticas hallamos una composición titulada *Ας μην ξημέρωνε ποτέ!* (*¡Ay que no amanezca nunca!*) en la que se recurre a este tópico.

Ας μην ξημέρωνε ποτέ!	¡Ay que no amanezca nunca!
Ας μη ξημέρωνε ποτέ	¡Ay, que no amanezca nunca!
Ας μη φύγει αυτό το βράδυ,	que no se vaya esta noche
πού 'μαστε μαζί	que estamos juntos
Γιατί μέσα στο σκοτάδι Ω...	porque en medio de la oscuridad ¡Oh!
η αγάπη ζει	vive el amor
Πόσα δεν έχω να σου πω	Cuanto no tengo que decirte
Να σε κάνω να με νιώσεις	o hacerte sentir
μεσ' τη σιγαλιά	en medio del silencio
να σου δώσω	lo que tengo que darte
να μου δώσεις	y tienes que darme:
χάδια και φιλιά	caricias y besos
Ας μη ξημέρωνε ποτέ	¡Ay, que no amanezca nunca!
Και οι δυο θα πικραθούμε	porque ambos nos amargaremos
θά 'ρθει το πρωί	cuando llegue la mañana
τέτοιο βράδυ δε θα βρούμε	una noche como esta no la encontraremos

¹⁴⁸ Esta última denominación procede del término veneciano *matinada*.

σ'όλη τη ζωή¹⁴⁹

en toda nuestra vida

Como vemos, el mensaje de la canción es que la noche es el momento idóneo para los encuentros amorosos.

- *Carpe diem:*

Los cambios sociales experimentados por la sociedad griega desde el siglo VIII a. C., que se manifiestan en la lírica, vienen a explicar uno de los tópicos de más fortuna en nuestra cultura¹⁵⁰, y muy presente ya en la lírica griega antigua¹⁵¹ sin olvidarnos de su presencia en la literatura latina. Nos referimos al *carpe diem*, que puede definirse como una invitación al goce, justificada por la existencia aterradora de la muerte, de la que ningún ser humano puede escapar.

Siguiendo a Laguna Mariscal (s.f), desde el punto de vista formal, este tópico se caracteriza por una estructura tripartita organizada por criterios temporales: invitación a gozar (en el presente), mientras se esté a tiempo (presente y futuro próximo), y recordatorio de la vejez y la muerte (futuro más remoto). Otro elemento formal frecuente es la imaginaria vegetal (v. Anacreonte, 4). Por otro lado, desde el punto de vista semántico, destacan tres rasgos ideológicos o filosóficos: el hedonismo, inmanentismo (preocupación por el presente, conciencia del rápido paso del tiempo y de la brevedad de la vida) y antitrascendentalismo (creencia en que no existe una supervivencia tras la muerte).

Uno de los mejores ejemplos del uso del *carpe diem* en la poesía griega lo encontramos en el siguiente fragmento de Alceo:

πῶνε καὶ μέθυ', ὃ Μελάνιπ', ἄμ' ἔμοι. τί φαῖς,
 ὄτ' ἄμε διννάεντ' Ἀχέροντα, μέγ[αν πόρον
 ζάβαις ἀελίω κόθαρων φάος ἄψερων
 ὄψεσθ'; ἀλλ' ἄγι μὴ μεγάλων ἐπιβάλλεο·
 καὶ γὰρ Σίσυφος Αἰολίδαις βασίλευς ἔφα
 ἄνδρων πλεῖστα νοησάμενος θανάτῳ φύγην,
 ἀλλὰ καὶ πολυίδρις ἔων ὑπὰ κᾶρι δίς
 διννάεντ' Ἀχέροντ' ἐπέραισε· μέγαν τίθει
 αὐτῷ μόχθον ἔχην Κρονίδαις βασίλευς κάτω

¹⁴⁹ Petrópulos, 1991, p.70. Letra de Costas Mánesis.

¹⁵⁰ Aunque, como bien dice González Campos (2013, p.367), “los orígenes de esta idea, que no es exclusiva de la Grecia arcaica, se remontan, al menos, a la primera mitad del segundo milenio antes de Cristo.” Algunos ejemplos del *carpe diem* en otras literaturas del mundo antiguo los encontramos en la epopeya de Gilgamesh (Mesopotamia) o *El canto del arpista* (Egipto).

¹⁵¹ V. Arquíloco (fr. 130), Mimnermo (fr. 11), Anacreonte (4) o Alceo (fr.20).

μελαίνας χθόνος. ἀλλ' ἄγι μὴ τάδ' ἐπιφρόνη
 σύντ' ἀβάσομεν· αἶ ποτα κάλλοτα
 φέρην, ὅττινα τῶνδε πάθην τα¹⁵²

Este tópico aparece también en el folclore neogriego según Politis (2006; p.223,483), por lo que vuelve a emplearse en algunas canciones de rebético, como vemos en los siguientes ejemplos:

- *Αφού η ζωή θα σβήσει*
- *Άνθρωπε, γλέντα τη ζωή*
- *Ο μήνας έχει εννιά*
- *Γλέντα καημένε, άνθρωπε*
- *Τί τα θέλεις τα λεφτά;*
- *Ο βράχος*

Es evidente el hedonismo que impregna la siguiente canción de Chichanis. En ella se hace visible la estructura tripartita, en tanto que exhorta al disfrute del momento (“Να γιατί θα την γλεντήσω/Τη ζωή μου κι όπου βγει”), mientras se esté a tiempo (la juventud) y antes de que llegue la muerte. La tonalidad hedonista que adquiere la canción se concreta en el goce relacionado no solo con el derroche sino también con la bebida. Con respecto a esto último, solo tenemos que recordar los versos de Alceo (73), quien invita a su amigo Melánipo a beber (*πώνειν*) y a embriagarse (*μεθύειν*). Es lícito entregarse a los placeres del vino mientras se pueda, es decir mientras se es joven:

Αφού η ζωή θα σβήσει
 Τέτοια νιάτα τέτοια κάλλη
 Θα τα φάει η μαύρη γη
 να γιατί θα την γλεντήσω
 τη ζωή μου κι όπου βγει.
 Μια κι η ζωή θα σβήσει
 και θα λιώσει το κορμί
 στις ταβέρνες το `χω ρίξει

Ya que la vida se va a acabar
 Tal juventud, tal belleza
 se las comerá la negra tierra
 celebremos, pues, la vida
 tal y como salga.
 Ya que la vida se va a acabar
 y el cuerpo a consumir
 me he dado a las tabernas

¹⁵² Bebe conmigo, embriágate, Melánipo/¿Qué piensas, que una vez pases el freo/del Aqueronte, habrás de ver de nuevo/la pura luz del sol? No esperes tanto/Ya Sísifo, el más sabio de los hombres/se creyó haber la Muerte sometido/pero cruzó, siguiendo a su destino./dos veces, con ser sabio, el Aqueronte; y lo tiene penando el rey Cronida/bajo la tierra oscura. No, no esperes:/si acaso, es siendo joven, cuando debes/gozar de lo de aquí que Dios te envía. (Ferraté, 2000, p.291).

κι έτσι σβήνουν οι καημοί
 Απ τον κόσμο αυτόν τον ψεύτη
 είμαστε περαστικοί
 πριν το νιώσουμε το ζούμε
 και περνούμε βιαστικοί.
 Όλα αφήφιστα τα παίρνω
 και μποέμικα γλεντώ
 όταν έχω τα ξοδεύω
 και ρεζέρβα δεν κρατώ.¹⁵³

y así se van las penas
 Por este mundo traidor
 estamos de paso
 antes de darnos cuenta
 ya nos vamos.
 Por eso doy todo por sentado
 y festejo de manera bohemía
 cuanto tengo lo gasto
 y no ahorro nada.

La perspectiva inmanentista queda explícita a lo largo de toda la canción: la vida se va (“η ζωή θα σβήσει”), estamos de paso (“Είμαστε περαστικοί”). En este sentido no hay que olvidar que, tal y como afirma González Campos (2013), este *topos* constituye “la contrapartida a la angustia que padecen los seres humanos al ser conscientes de su propia finitud” (p.377), agregando además que “no cuestiona las concepciones sobre la condición humana, solo le brinda al individuo una especie de liberación pulsional a la angustia causada por estas ideas” (p. 377)

A modo de consejo a un amigo, como hizo Alceo, Jarálabos Vasiliadis plasma en su letra esta idea de la aceptación. No hay rebelión, no tiene sentido el sufrimiento. Simplemente se invita a festejar la vida (“Άνθρωπε γλέντα τη ζωή”) y hacer lo que se pueda porque tarde o temprano viene la muerte (“γιατί αργά η γρήγορα/μια μέρα θα πεθάνεις”).

Άνθρωπε γλέντα τη ζωή
 Άνθρωπε, μην πικραίνεσαι
 κι όλο μαράζια βάνεις.
 Αφού σε τρων, σε τρων
 οι λογισμοί, ζωή είν' αυτή που κάνεις;
 Άνθρωπε, γλέντα τη ζωή
 κι ό,τι μπορείς να κάνεις,
 γιατί αργά η γρήγορα
 μια μέρα θα πεθάνεις.
 Τι κάθεσαι και σκέφτεσαι
 και το μυαλό σου χάνεις;
 Ανοίγεις μόνος, μόνος σου πληγές
 που δεν μπορείς να γιάνεις.
 Άνθρωπε μη μαραίνεσαι
 και μαύρες σκέψεις κάνεις.
 Η ευτυχία είναι όνειρο,
 ποτέ σου δεν τη φτάνεις.

Festeja la vida
 Hombre, no te amargues
 Y no te entregues al dolor
 ¿Qué vida es esa si te corroen
 los pensamientos?
 Hombre, festeja la vida
 y haz lo que puedas
 porque tarde o temprano
 Un día morirás
 ¿para qué sentarte a pensar
 y devanarte los sesos?
 Te abres heridas tú solo
 Que no puedes sanar
 Hombre no te amargues
 Ni tengas pensamientos tristes
 La felicidad es un sueño
 Que nunca llegará

¹⁵³ Petrópulos, 1991, p.178. Letra de Chichanis.

Άνθρωπε, γλέντα τη ζωή κι
 ό,τι μπορείς να κάνεις,
 γιατί αργά η γρήγορα
 μια μέρα θα πεθάνεις¹⁵⁴

Hombre, festeja la vida
 porque tarde o temprano
 un día morirás

Y si la bebida constituía en el anterior ejemplo un elemento constitutivo de la invitación, en el siguiente ejemplo toma protagonismo la música. El mismo título, *Ο μήνας έχει εννιά* (*Hoy es el nueve de este mes*), hace referencia a una expresión popular que invita al disfrute y la despreocupación y cuyo origen parece remontarse a los primeros años del estado griego moderno, cuando los funcionarios solían cobrar su sueldo el noveno día de cada mes. El profundo sentido inmanentista se enfatiza en la referencia a la juventud, que es el único momento para el disfrute.

Ο μήνας έχει εννιά

Μια ζωή την έχουμε,
 κι αν δε την γλεντήσουμε
 τι θα καταλάβουμε,
 τι θα καζαντήσουμε
 Μες στον ψεύτικο ντουνιά
 παίζτε μου διπλοπενιά
 παίζτε μου διπλοπενιά
 και ο μήνας έχει εννιά
 και ο μήνας έχει εννιά
 Όσο ζει ο άνθρωπος, κοίτα,
 παρατήρησε
 μέχρι τα σαράντα του,
 κι ύστερα μπατίρισε
 Στου διαβόλου τα `γραφα
 όλα το κατάστιχο
 και γλεντώ τα νιάτα μου
 πριν με πιάσει λάστιχο
 Μες στον ψεύτικο ντουνιά
 παίζτε μου διπλοπενιά
 παίζτε μου διπλοπενιά
 και ο μήνας έχει εννιά
 και ο μήνας έχει εννιά
 Τη ζωή σου γλέντησε,
 πριν να `ρθουν γεράματα
 και σου λένε άδικα,
 μάθε γέρο γράμματα

Hoy es el nueve de este mes

Tenemos sola una vida
 y si no la disfrutamos
 ¿de qué nos servirá?
 ¿en qué nos servirá de provecho?
 En este mundo traidor
 toca para mi el *busuki*.
 toca para mi el *busuki*
 y hoy es el nueve de este mes
 y hoy es el nueve de este mes
 El hombre está realmente vivo
 hasta los cuarenta
 después de eso ya está hecho polvo

En el cuaderno del diablo
 lo escribí todo
 y disfruto de mi juventud
 antes de estropearme
 En este mundo traidor
 toca para mi el *busuki*
 toca para mi el *busuki*
 y hoy es el nueve de este mes
 y hoy es el nueve de este mes
 Disfruta de la vida
 antes de envejecer
 y de que te digan
 “aprende, anciano, a leer”

¹⁵⁴ Interpretada por Pródromos Chusakis: <https://bit.ly/3c8oDtw>

Μες στον ψεύτικο ντουινιά
παίζετε μου διπλοπενιά
παίζετε μου διπλοπενιά
και ο μήνας έχει εννιά
και ο μήνας έχει εννιά¹⁵⁵

En este mundo traidor
toca para mí el *busuki*
toca para mi el *busuki*
y hoy es el nueve de este mes
y hoy es el nueve de este mes

En la misma línea se sitúan los siguientes versos incluidos en la letra de *Γλέντα, καημένε άνθρωπε* (*Festeja, desdichado*), una canción popularizada por Costas Rucunas.

Θα γλεντησω πάλι απόψε,
πονεμένη μου καρδιά,
Θα χορέψω και πιό πάνω
με κλαρινα και βιολιά
Άνθρωπε γλέντα τη ζωή
τα νιάτα πριν γεράσεις
Γιατί δεν είναι ύφασμα
για να τα ξαναγοράσεις¹⁵⁶

Esta noche volveré a irme de fiesta,
pobre corazón mío, y volveré a bailar
con clarinetes y violines

hombre, festeja la vida
disfruta de tu juventud
antes de que envejezcas
porque no volverás a ser joven otra vez

En otras ocasiones, como también vimos en la canción de Chichanis, el disfrute toma forma de derroche, una alusión a la forma de vida bohemia relacionada con el mundo del rebético. Ante la cercanía de la muerte (“όλοι δύο μέτρα παίρνουν γη”), debemos celebrar la vida (“Γλέντα τη ζωή, γλέντα τη ζωή”) haciendo uso de un bien temporal, que es el dinero.

Τί τα θέλεις τα λεφτά;
Τί τα θέλεις τα λεφτά;
Τα λεφτά ν ατα κάψεις
Γλέντα τη ζωή, γλέντα τη ζωή
όλοι δύο μέτρα παίρνουν γη
Τα λεφτά είναι δανεικά
χέρια αλλάζουν τακτικά
να τα κάψεις, τι τα θες
μήπως τα 'χες κι από χθες¹⁵⁷

¿Para qué quieres el dinero?
¿Para qué quieres el dinero?
Gástate el dinero
Celebra la vida, celebra la vida
solo estamos a dos metros de la tierra
el dinero es temporal
y va cambiando de manos
gástatelo ¿para qué lo quieres?
quizás lo tienes desde ayer

En su origen el tópico del *carpe diem* es, en líneas generales, una emanación del discurso hegemónico, pues no cuestiona las concepciones sobre la condición humana, solo le

¹⁵⁵ Letra de Yorgos Dzavelas: <https://bit.ly/3c4INFZ>

¹⁵⁶ ΧΡΗΣΤΟΣ 5070, 2012

¹⁵⁷ Letra de Vasilis Papadóπουλος: <https://bit.ly/3zWvaAo>

brinda al individuo una especie de “liberación pulsional” a la angustia causada por estas ideas, tal y como señala González Campos (2013, p. 366).

En el caso del rebético, ya bajo el prisma del judeocristianismo y la idea de pecado, la asunción de esta idea sí desprende subversión: el *rebeta* se rebela, enaltecendo una forma de vida caracterizada por la libertad, pero al margen de las convenciones sociales y reproduciendo conductas poco admisibles. La relación entre el *carpe diem* y el pecado se hace explícita en el siguiente verso de *Ο μήνας έχει εννιά*: “στου διαβόλου τα `γραφα όλα το κατάστιχο”. Además, en el mundo frecuentado por los *rebetes* la angustia existencial y la incertidumbre que el *carpe diem* evoca estaban especialmente presentes. Dado el tipo de vida que llevaban muchas personas de aquel ambiente, no sabían si al día siguiente iban a estar muertas o en prisión, por lo que no les quedaba más remedio que “vivir al día” sin preguntarse por el mañana y la juerga, mientras el alcohol y las drogas se convertían en una forma de evasión.

Y si bien estos ejemplos responden a un tipo de *carpe diem* que podríamos definir como invitación general al goce, es posible detectar una vertiente amorosa del tópico, según la cual un personaje (generalmente masculino) invita a una joven a disfrutar de la vida y el amor antes de envejecer y perder su belleza. Mónica Martínez Sariago (2015) diferencia entre dos subtipos que ella denomina el *carpe diem* matrimonial y el *carpe diem* galante. En el primer caso el poeta invita a una mujer soltera a casarse cuanto antes mientras sea joven y fértil y en el segundo el enamorado recurre al tópico para convencer a su amada de que disfrute de los placeres carnales.

Este *carpe diem* galante aparece en la obra de diversos autores griegos y romanos como Asclepiades (*AP. V, 85*) o Catulo (5). A continuación, reproducimos el poema de Asclepiades:

φείδη παρθενίης: καὶ τί πλέον; οὐ γὰρ ἐς Ἄϊδην
 ἔλθοῦς1' εὐρήσεις τὸν φιλέοντα, κόρη.
 ἐν ζωοῖσι τὰ τερπνὰ τὰ Κύπριδος; ἐν δ' Ἀχέροντι
 ὀστέα καὶ σποδιή, παρθένε, κεισόμεθα¹⁵⁸

Dichos versos nos recuedan a la siguiente canción:

Ο βράχος

Κι ο βράχος ο ξερό βραχος
 λίγο νεράκι σπάζει
 μα η δική σου άπονη

La roca

Incluso la roca
 la rompe un poco el agua
 pero tu cruel corazón

¹⁵⁸ Pretendes seguir siendo virgen/¿por qué, si en el Hades no encontrarás, niña, nadie que te quiera?/Goza en la vida de Cipris, pues no somos nada/ en el Aqueronte sino cenizas y huesos (Fernández Galiano, 1978, p.123)

Σκληρή καρδιά, αχ	ay, ni siquiera se parece
Ούτε το βράχο μοιάζει.	a una roca
Τί τα φυλάς τα νιάτα σου;	¿Para qué guardas tu juventud?
στο Χάρο θα τα δώσεις	A Jaros se la darás
έλα να τα γλεντήσουμε	ven para festejar
σκληρή καρδιά, αχ	corazón cruel,
για θα το μετανώσεις.	porque te arrepentirás.
Κι ο γλάρος αψυλά πετά	Incluso la gaviota que vuela alto
και χαμηλοκοιτάζει	mira hacia abajo
Ψαράκια βλέπει στο γαλό	cuando ve peces en la playa
Σκληρή καρδιά, αχ	corazón cruel
Και βαριαναστενάζει.	y suspira
Την πονεμένη μου καρδιά	mi pobre corazón
μη μου τα μαραζώνεις	no lo atormentes
για μένα να ενδιαφερθείς	preocúpate por mí,
σκληρή καρδιά, αχ	corazón cruel,
κι όχι να με πληγώνεις. ¹⁵⁹	y no me hieras más.

El yo poético del artista invita al objeto de su deseo a gozar del amor antes de que sea demasiado tarde, de ahí la referencia a Jaros (“Τί τα φυλάς τα νιάτα σου;/Στο Χάρο θα τα δώσεις/έλα να τα γλεντήσουμε”). Pero el tono con que intenta disuadir a la amada no es gentil, es sin duda bronco y directo. Ella es cruel y dura como un roca.

En total el *carpe diem* está presente en un 8% de las canciones de rebético que desarrollan tópicos clásicos.

-Recusatio:

“Se trata de un tópico en el que el poeta expresa su rechazo (eso es lo que significa *recusatio* en latín) hacia temas, actividades o valores populares en favor de otros menos populares pero más de su agrado” (v. Martín Rodríguez, 2010, p.188). La *recusatio* aparece en la literatura griega en la obra de autores como Safo (fr.16) y Calímaco (Aet. I) y en la latina en la de autores como Horacio (*Carm.* I, 33), Ovidio (*Am.* I, 1) o Propertio (III,3). Inicialmente, la *recusatio* fue usada por los poetas principalmente para manifestar su preferencia por temas literarios considerados “menores” frente a la poesía épica.

Laguna Mariscal (2003, párr.10) señala que la *recusatio* suele desarrollarse siguiendo una estructura anular: a) presentación de preferencias ajenas b) opción personal c) preferencias

¹⁵⁹ Petrópulos, 1991, p. 74. Letra de Vamvacaris.

ajenas. El mismo autor expone algunos de los elementos formales asociados al tópico como las referencias al mundo militar y, en el plano del estilo, la oposición y contraste de pronombres (el "yo" contrasta con los "otros" y con el "tú") y la presencia de verbos asertivos ("digo, afirmo, opto"), así como el subjuntivo concesivo ("traten otros...").

Un buen ejemplo de lo expuesto lo constituyen los siguientes versos de Safo (Fr.16):

οἱ μὲν ἰππήων στρότον οἱ δὲ πῆσδων,
οἱ δὲ νάων φαῖς' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται·
πάγχυ δ' εὔμαρες σύνετον πόησαι
πάντι τοῦτ', ἃ γὰρ πόλυ περσκέθεισα
κάλλος ἀνθρώπων Ἑλένα τὸν ἄνδρα
τὸν πανάριστον
καλλίποις' ἔβα ἴς Τροίαν πλέοισα
κωὺδὲ παῖδος οὐδὲ φίλων τοκῆων
πάμπαν ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐτὰν
σαν αμπτον γὰρ
κούφως τ[]ση
με νῦν Ἀνακτορί[ας] ὀνέμναι-
σ' οὐ] παρεοίσας,
τᾶς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα καὶ πανόπλοισ
πεσδομάχεντας¹⁶⁰

Aquí la poetisa griega rechaza las preferencias ajenas, es decir los asuntos políticos o la tradición guerrera (vv. 1-3a y 16-17), y expresa su absoluta preferencia por el amor (vv. 3b-15). Para ilustrar dicha preferencia recurre al personaje de Helena, uno de los más denostados en la tradición griega porque su relación con Paris provocó una guerra desastrosa. En estos versos, Safo, no solo no la ataca sino que la justifica.

Como es sabido, el tópico de la *recusatio* tuvo bastante desarrollo en la poesía griega de época helenística, con Calímaco. En esta época se propone un nuevo programa poético, de rechazo de géneros literarios tradicionales (épica y tragedia) y de afirmación de nuevos géneros, dotados de un estilo refinado, sutil y erudito. Esta nueva poética, que a veces se conoce

¹⁶⁰ Dicen que es una hueste de jinetes/o una escuadra de infantes o una flota/lo más bello en la tierra, mas yo digo/que es la persona amada/Y es muy fácil hacer que entienda eso/cualquiera, cuando Helena, que era hermosa/más que ningún humano, abandonó/a su honorable esposo/y a Troya se escapó cruzando el mar/ y nunca de su hija se acordó/ni de sus padres, y es que, de su grado./la hizo errar camino/y eso ahora me recuerda/a mi Anactoria ausente/Preferiría ver su andar amable/y el brillo chispeante de su cara/que un tren de carros lidios/o una hueste de infantes con sus armas(Ferraté, 2000, p.243)

con el nombre de programa calimaqueo, se expresa frecuentemente mediante el cauce literario del tópicus de la *recusatio*, con una implicación exclusivamente literaria. Al respecto Antonio Ramajo Caño afirma: “En esta fórmula de la *recusatio*, como ya hemos adelantado, habitualmente el poeta rehúsa tratar el tema épico, por considerar con frecuencia que su musa le lleva a temas líricos” (1996, p.1).

En la literatura de Roma el tópicus es adaptado, pero incorporando frecuentemente una dimensión social y política. Esto se ve especialmente claro en los cultivadores de la elegía amorosa latina (Tibulo, Propercio y Ovidio). Sirvan de ejemplo los siguientes versos de Propercio (II, 1,1-16):

Quareti, unde mihi totiens scribantur amores,
unde meus veniat mollis in ore liber.
non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo
ingenium nobis ipsa puella facit.
sive illam Cois fulgentem incedere cogis,
hac totum e Coa veste volumen erit;
seu vidi ad frontem sparsos errare capillos,
gaudet laudatis ire superba comis;
sive lyrae carmen digitis percussit eburnis,
miramur, facilis ut premat arte manus
;seu cum poscentis somnum declinat ocellos,
invenio causas mille poeta novas
seu nuda erepto mecum luctatur amictu
tum vero longas condimus Iliadas;
seu quidquid fecit sive est quodcum
que locuta,maxima de nihilo nascitur historia¹⁶¹

En el rebético encontramos varias veces este tópicus, lo cual no debería extrañarnos ya que el rebético (como toda la canción moderna) desciende de la lírica, que es el género en el que surge la *recusatio* (como no podría ser de otra manera ya que se trata del género literario que enfatiza el yo y, por lo tanto, el individualismo). Pero conviene recordar de igual modo la estrecha relación entre el mundo del rebético y el mundo del lumpenproletariado. Según

¹⁶¹ Me preguntáis por qué escribo tantos versos de amor/y por qué mi libro suena tierno en los labios/No me los dicta Calíope, no me los dicta Apolo:/mi amada es la inspiración de mi talento/Si la veo caminar luciendo un vestido de Cos/todo este libro versará sobre las telas de Cos/ si veo sus cabellos caer esparcidos sobre su frente,se alegra de ir orgullosa por mis elogios a su cabellera;/si con sus dedos de marfil acompaña una canción a la lira/admiro con qué técnica rasgan sus ágiles manos/o, cuando deja caer sus ojos que se inclinan al sueño/encuentro como poeta mil temas originales;/o, si despojada del vestido lucha desnuda conmigo/soy capaz entonces de componer largas Iliadas/ y, haga lo que haga y diga lo que diga,/de una nadería surge una gran historia (Ramírez Verger, 1989, p. 116).

Petrópulos (2000) el clásico *rebet* se relacionaba con personajes del mundo marginal. Estos mostraban su rechazo por las normas sociales establecidas, menospreciaban el trabajo, odiaban a los policías y fumaban hachís, marginalidad que explicaría la adopción de este esquema que le permitiría reafirmar su condición frente al orden establecido: podría decirse que la forma de vida del *rebet* constituía en sí misma una *recusatio*.

En ese contexto, la escuela es menospreciada frente a las tabernas o el *tekés*, como se desprende de composiciones como *O Μάρκος μαθητής (Marcos, el alumno)*¹⁶². Igualmente, los *rebetes* se mostraban reacios al matrimonio, pues lo veían como una forma de esclavitud¹⁶³.

Τρελή, που θέλεις να με στεφανώσεις

Τρελή, που θέλεις να με στεφανώσεις
και νύφη στο πλευρό μου να σταθείς
να ξέρεις πως πικρά θα μετανιώσεις

και γρήγορα στους δρόμους θα βρεθείς.
Δεν κάνω εγώ γάμο και για σπίτι
κουράζομαι στα ίδια τα φιλιά
μ' αρέσει να γυρνώ σαν τον σπουργίτη
κι όπου σταθώ χτίζω φωλιά.
Παντρέψου κάναν άλλο νοικοκύρη
και σβήσε της καρδιάς σου τον καημό
μ' εμένα τον ρεμπέτη και μπατίρη
στα σίγουρα θα πέσεις στον γκρεμό.¹⁶⁴

Loca que quieres casarte conmigo

Loca que quieres casarte conmigo
y presentarte conmigo vestida de novia
debes saber que

te arrepentirás amargamente

y en seguida te verás en la calle.

Yo no estoy hecho para el matrimonio

y me canso de los mismos besos siempre

a mí me gusta revolotear como un gorrión

y hacer mi nido donde me encuentre.

Mejor cástate con otro

y borra las penas de tu corazón

conmigo el *rebet* arruinado

seguro que caerías al abismo.

Así rezan los populares versos de Chichanis en los que el yo lírico del artista expresa su desdén por las convenciones sociales. Siguiendo la estructura anular antes señalada, en los primeros versos (a) las actitudes ajenas se concretan en el deseo de casarse de su amante (lo que esperaría toda mujer de aquella época), enfrentado a la afirmación propia (b), la opción personal (versos centrales), expresada con el pronombre y verbos en primera persona (“Δεν κάνω εγώ γάμο και για σπίτι/ κουράζομαι στα ίδια τα φιλιά/μ' αρέσει να γυρνώ σαν τον σπουργίτη/κι όπου σταθώ χτίζω φωλιά”). Si él no está hecho para el matrimonio y le gusta revolotear libremente como un gorrión, ella no es sino una “loca” (“τρελή”) al querer casarse. La canción termina volviendo a las convenciones por él rechazadas (a), a lo que la sociedad espera (concretado en una mujer, a la que aconseja casarse con otro: “Παντρέψου κάναν άλλο νοικοκύρη”)

¹⁶² Sjorelis, volA, p.226

¹⁶³ V. Cutulidu (2012), p.37.

¹⁶⁴ Petrópulos, 1991,p.196.

De otro lado, en la canción titulada *To χρήμα δεν το λογαριάζω* (*No me importa el dinero*) el enamorado desdeña los bienes materiales; para él lo más importante es la persona amada¹⁶⁵.

Το χρήμα δεν το λογαριάζω

Το χρήμα δεν το λογαριάζω
τα δυο σου μάτια σαν κοιτάζω
δυο μαύρα μάτια σαν κι αυτά
αχ δεν τα βρίσκω με λεφτά .
Βλέπεις εντάξει σου ξηγιέμαι
Πως σε λατρεύω δεν τ' αρνιέμαι
είσ' η λαχτάρα μου η χρυσή
γιατί δε λες το ναι κι εσύ
Έλα να σμίξουμε μικρό μου
Κι όταν σε νιώθω στο πλευρό μου
δε θα σ' αλλάζω με καμιά
κι ας μου χαρίσουν το ντουνιά¹⁶⁶

No me importa el dinero

No tengo en cuenta el dinero
cuando te miro a los ojos
dos ojos negros como esos
¡ay! No los encuentro con dinero.
Ves como me porto bien contigo
como te adoro y no te niego
eres mi anhelo dorado
¿por qué no dices tú también que sí?
Ven a juntarte conmigo, cariño
y cuando te siento a mi lado
no te cambio por ninguna
ni aunque me regalen el mundo entero.

Los siguientes versos *del tema Απελπίστηκα* (Perdí la esperanza) constituyen otro ejemplo de *recusatio*. En este caso la canción y su uso del tópico rezuman hastío y tristeza, vinculados seguramente al ambiente hostil al que pertenecían estos *rebetes*. Destaca, pues, una estructura bipartita que evidencia la opción personal (“κι εγώ το θάνατό μου”) frente a lo que desean todos (“Όλοι να θέλουν τη ζωή”).

Απελπίστηκα

Τι πάθος ατελείωτο
που είναι το δικό μου
**Όλοι να θέλουν τη ζωή
κι εγώ το θάνατό μου.**
Απελπίστηκα μανούλα
μου να υποφέρω
κουράστηκα μες στη ζωή
το Χάρο να γυρεύω.
Όσο ειν'η νύχτα σκοτεινή
έτσι 'ναι κι η καρδιά μου
και σαν τη σιγανή βροχή
πέφτουν τα δάκριά μου.
Θα πάω να'βρω μια σπηλιά
με πέτρες και με χώμα
κι εκεί θ'αφήσω

Perdí la esperanza

Qué sufrimiento interminable
que es el mío
**Todos quieren vivir
pero yo quiero morir.**
Perdí la esperanza, madre mía
me cansé de sufrir tanto
y de buscar a Jaros.

Mi corazón está en tinieblas
como la noche
y mis lágrimas caen
como la noche.
Iré a buscar una cueva
con piedras y suelo
y allí dejaré:

¹⁶⁵ Estos versos recuerdan a los de Safo (v.supra).

¹⁶⁶ Holst, 2001, p.107. Letra de Manolis Jiotis.

κόκκαλα, ζωή, ψυχή και σώμα.¹⁶⁷ huesos, vida, alma y cuerpo.

La *recusatio* aparece en un 5% de las composiciones que incluyen tópicos clásicos.

Como se ha visto, los tópicos grecolatinos son bastante comunes en las canciones de rebético siendo predominantes los de tipo amatorio.

2.3 Historia y mitos clásicos

A pesar de que durante décadas se ha incidido en el origen marginal de este tipo de música, lo cierto es que las referencias al mundo clásico son relativamente frecuentes en el rebético. Nosotros hemos encontrado menciones a la antigüedad grecolatina en las siguientes composiciones¹⁶⁸:

- *Ο Πάρης*
- *Η λάμπα πετρελαίο*
- *Της Ακρόπολης το βράχο*
- *Εγώ που σπάζω κρυστάλα*
- *Αφροδίτη*
- *Οι Αρχαίοι*
- *Ήμουν μάγκας μια φορά*
- *Αν ζούσε η Κλεοπάτρα*
- *Λεωνίδα*
- *Μπουζούκι γλέντι του ντουνιά*
- *Ο ισοβίτης*
- *Κατοχή '41*
- *Οι όρνιθες του Αριστοφάνη*
- *Το όνειρο*
- *Πέντε Έλληνες στον Άδη*

¹⁶⁷ Petrópulos, 1991, p. 110. Letra anónima.

¹⁶⁸ No incluimos aquí las canciones que hacen referencia a Jaros ya que aparecen listadas más adelante (v. infra)

- *Ο λουλάς και το καλάμι*

A pesar de haber incluido en su repertorio una canción titulada *Εγώ δεν έχω βγάλει το σχολείο*¹⁶⁹ (*Yo no acabé mis estudios*), Yorgos Mufluselis fue uno de los *rebetes* que más se interesó por la mitología clásica. Pasamos a analizar varias de las composiciones de temática clásica que escribió.

La siguiente canción está dedicada al ciclo troyano. Es curioso que el artista identifique a los héroes homéricos con *mangas*.

Ο Πάρης

Τον Πάρη αγαπητικό
σαν έπιασ' η Ελένη,
της είπ' η Αθηνά:
Μωρή, τρελή, καυγάς θα γένει!
Οι μάγκες ξηγηθήκανε
να κάψουνε την Τροία
να τιμωρήσουνε τον τζε
μαζί με την κυρία,
που κάνανε την αρπαγή
εν πλήρη μεσημβρία
Στα ίσα τα πλεύμενα
με στόχο για την Τροία!
Για μια γυναίκα άμυαλη
ρημάξαν τα λιμάνια,
για μια γυναίκα άμυαλη
σφαλίσαν τα λιμάνια
και δέκα χρόνια μείνανε
τόσες κυρές χαρμάνια,
και ζωντοχήρες μείνανε
γυναίκες με στεφάνια.
Μαζί ήτανε κι ο Αχιλλεύς
το πρώτο κουτσαβάκι,
μαζί το μούτρο ο Οδυσσεύς
που 'φτιαξε τ' αλογάκι,
τσοντάρησεκι ο Δούρειος¹⁷¹
και πήρανε τη μάχη
τσοντάρησεκι ο Δούρειος
και κέρδισαν τη μάχη.
Όλα τα φταίει ο πειρασμός
που χάθηκε μια Τροία

Paris

Cuando el amado Paris
se llevaba a Helena
Atenea le dijo:
“Tonta, loca, se va a liar”
Los mangas se fueron
a quemar Troya
para castigar al chico
junto a la señora
que cometieron el rapto
en pleno mediodía
¡Se fueron en barco
rumbo a Troya!
Por una mujer descerebrada
destruyeron los puertos,
por una mujer descerebrada
cerraron los puertos
y por diez años quedaron
tantas señoras alborotadas
y mujeres casadas
como divorciadas.
Junto a ellos estaban Aquiles
el primer cuchavaki,¹⁷⁰
junto al pícaro Odiseo
que construyó el caballito,
se les unió el Caballo
y ganaron la batalla
se les unió el Caballo
y ganaron la batalla.
La culpa la tiene la tentación
que perdió Troya

¹⁶⁹ Letra de Babis Bacalis.

¹⁷⁰ El término *cuchavaki* (*κουτσαβάκι*) hace referencia a un tipo de *mangas* dado a alardear o *ψευτομάκρας*.

¹⁷¹ El autor se refiere al caballo de madera del que las huestes helenas se valieron para acceder a Troya. Ese episodio se narra por primera vez en la *Odisea* (IV, 265-290).

ήτανε ζήτημα τιμής
που έσβησε η Τροία.
Το δείξαν' οι αρχαίοι μας
που 'χαν πυγμή κι ανδρεία
κι αρχίζει πια η *Οδύσσεια*
μα είν' άλλη ιστορία.¹⁷²

era una cuestión de honor
la que consumió Troya.
Lo enseñaron nuestros ancestros
que tenían fuerza y valor
y ahí empieza la *Odisea*
pero esa ya es otra historia.

Otra canción de ese artista en la que se hace referencia a personajes del mundo clásico- en este caso tanto mitológicos como históricos- es *Η λάμπα πετρελαίου* (*La lámpara de petróleo*).

Με μια λάμπα πετρελαίου
και μια κουβέρτα απ' το στρατό
κι ένα κορμί με δίχως έννοιες
τέτοιο πορτρέτο ειμ' εγώ.
Μη μιλάς για μεγαλεία
άνθρωπε μου να χαρείς.
Κι άλλος ζούσε στο πιθάρι
όμως ήταν ευτυχής.
Και ο βασιλιάς ο Μίδα
έπαθε υποσιτισμό
ότι έπιανε στο χέρι
εγινότανε χρυσό
κι έπαθε υποσιτισμό.¹⁷³

Con una lámpara de petróleo
y una manta del ejército
y un cuerpo insignificante
esa es la pinta que tengo.
No me hables de la grandeza
hombre, por favor.
Había uno que vivía en una tinaja
y, sin embargo, era feliz.
Mientras que el rey Midas
sufría desnutrición
y cuanto cogía en sus manos
se convertía en oro
y sufría desnutrición.

Como vemos, el autor alude a la figura histórica del filósofo cínico Diógenes de Sinope (del que se contaba que vivía dentro de una tinaja) y la contrapone a la figura mitológica del rey Midas protagonista de la siguiente leyenda:

Sileno, extraviado, se había dormido lejos del cortejo de Dioniso, en las montañas de Frigia. Unos campesinos lo encontraron y, al no reconocerlo, lo condujeron, encadenado, a su rey, Midas, que en otro tiempo había sido iniciado en los misterios, se dio cuenta enseguida de la personalidad del prisionero. Lo desató, lo recibió con grandes honores y partió con él para reintegrarlo al séquito de Dioniso. Éste dio cortésmente las gracias al rey y, para recompensarlo, le ofreció realizar el deseo que le formulase. En seguida Midas pidió que todo lo que tocase se transformase en oro. Como el dios accediera a su demanda, el rey volvió contento a su casa y se puso a poner a prueba el don recibido. Todo marchó bien hasta la hora de la comida. Cuando Midas quiso llevarse a la boca un pedazo de pan, encontró sólo un trozo de oro, y, de modo análogo, el vino se transformaba en metal. Hambriento, muerto de sed, Midas suplicó a Dioniso que le retirase este pernicioso don (Grimal, 2000, pp.356-357).

El recurso a esta figura para justificar el rechazo a la riqueza material podría considerarse también un ejemplo de *recusatio*. En este caso el uso de dicho *topos*

¹⁷² Petrópulos, 1991, p.175 y Sjorelis 1992, vol B, p. 320.

¹⁷³ Sjorelis, 1992, vol B, p.317.

probablemente refleja las ideas y las experiencias reales del autor de la canción, pues Mufluselis pasó por graves apuros económicos y estuvo al borde de la indigencia, tal y como él mismo contaría más tarde¹⁷⁴.

El hecho de que no se mencione a Diógenes por su nombre significa que el autor de la canción suponía que el público al que se dirigía conocía algunos detalles de la vida del filósofo y captaría la referencia.

Mufluselis, de nuevo, se inspiró en elementos del mundo clásico a la hora de escribir la letra de *Της Ακρόπολης το βράχο* (*Las rocas de la Acrópolis*). En esta composición el yo poético del artista dice que necesitaría ser tan fuerte como las rocas de las Acrópolis o las columnas del templo de Zeus para soportar el mal de amores.

Της Ακρόπολης το βράχο

Της Ακρόπολης το βράχο
πρέπει στην καρδιά μου νάχω
και τις στίλες του Διός,¹⁷⁵
να μπορέσω να βαστάζω
τόσες πίκρες που μου δίνει
ο δικός σου ο καημός.
Το μεγάλο ιδανικό μου
μόνο, είσαι εσύ, μωρό μου
κι όμως το γλυκό σου στόμα
δεν το φίλησα ακόμα.
Πρέπει θάλασα να γίνω
τα φαρμάκια σου να πίνω
και να μη βαριγομώ
αλλά πόσο θα βαστάζω
Το φιλί σου, το γλυκό;¹⁷⁶

Las rocas de la Acrópolis

Haría falta que tuviera
en mi corazón las rocas de las Acrópolis
y las columnas del Templo de Zeus
para aguantar todas las amarguras
que me provoca tu dolor.

Tú eres mi sueño ideal, cariño

y, sin embargo, no he conseguido
besar tus dulces labios.

Tengo que convertirme en mar
para absorber tus venenos
y no quejarme
¿pero cuánto aguantaré
si no me das un beso?

Por otro lado, si el amor es uno de los temas predominantes en el rebético, no es extraño que entre los seres míticos referidos se encuentren Afrodita y Eros¹⁷⁷. En esta composición en la que el protagonista cita a los antiguos dioses griegos del amor Eros y Afrodita resuenan ecos del *omnia vincit amor* (v.infra) pues se ilustra cómo el amor vuelve dóciles y temerosos a los valientes.

¹⁷⁴ V. Sjorelis, 1992, B, p.312.

¹⁷⁵ Referencia al Templo de Zeus Olímpico situado en el centro de Atenas.

¹⁷⁶ Petrópulos, 1991, p. 75.

¹⁷⁷ En la antigua Grecia existían diferentes versiones sobre el origen de Eros. Aquí el autor sigue la versión más popular que lo hace hijo de Afrodita (Grimal, 2000, p.171)

La letra de esta canción hace referencia a la costumbre que tenían los mangas de romper cristales con las manos para mostrar su valor, tal y como explica Petrópulos (1991): “Η έκφραση “σπάζω κρύσταλα, καθρέφτες με τα χέρια” δεν αποτελεί σχήμα λόγου: οι μάγκες συνηθίζουν να σπάνε τζάμια και κρύσταλλα με την μπουνιά τους ή, να συνθλίβουν ποτήρια καπακώνοντάς τα με την ανοιχτή παλαμή τους¹⁷⁸” [La expresión “rompo cristales y espejos con las manos” no es una forma de hablar: los mangas acostumbra a romper vidrios y cristales con los puños y a aplastar vasos con la palma de la mano] (p.75). Igualmente, se presenta al enamorado bailando *seibékico* con cuchillos en las manos, una alusión a los orígenes guerreros de esta danza (v. supra). El protagonista de la canción aparece, por tanto, como el arquetipo del coraje y de la hombría, sin embargo, de nada le sirve su valor ante el poder del amor (“Παύω ναμαι παλικάρι/Ας όψεται ο Έρωτας/ο γιός της Αφροδίτης”) que lo vuelve vulnerable y temeroso ante la amada (“εμένα τρέμουν τα βουνά κι εγώ φοβάμαι εκείνη”).

Εγώ που σπάζω κρυστάλα

Εγώ που σπάζω κρυστάλλα
καθρέφτες με τα χέρια
χορεύω και ζειμπέκινο
με δίκωπα μαχαίρια·
για δική της όμοως χάρη
παύω ναμαι παλικάρι.
Ας όψεται ο Έρωτας,
ο γιός της Αφροδίτης,
και το ομορφο κόριτσο
που έμπλεξε μαζί της.
Ειμ' άντρας και το κέφι μου
να κάνω δεν αφήνει.
Εμένα τρέμουν τα βουνά
Κι εγώ φοβάμαι εκείνη.¹⁷⁹

Yo que rompo cristales

Yo que rompo cristales
y espejos con las manos
y bailo *seibékico*
con cuchillos de doble filo
gracias a ella, sin embargo,
dejo de ser un valiente.
Cuando se deja ver Eros
el hijo de Afrodita
y la hermosa muchacha
con que me enredó.
Soy hombre y mi buen ánimo
he de conservar.
A mí me temen las montañas
pero yo la temo a ella.

También hallamos una mención a Afrodita (esta vez en tono cómico) en los siguientes versos de Papayoanu.

Η Αφροδίτη

Ενόμιζες πως ήσουν
η πιο όμορφη του κόσμου
γιατί σε φώναζαν δυο τρεις
ματάκια μου και φως μου.

Afrodita

Pensabas que eras
la más bella del mundo
porque dos o tres te gritaron
“cariño” y “vida mía”.

¹⁷⁸ Faxneld (2015) describe prácticas similares en el mundo del *black metal*. Sin embargo, en este otro estilo musical dichas prácticas poseen unas connotaciones rituales que no encontramos en el rebético.

¹⁷⁹ Petrópulos, 1991, p.75. Letra de Mufluselis.

Τώρα το πήρες αφηλά
 και σήκωσες τη μύτη,
 φαντάστηκες πως ήσουν
 ωραία Αφροδίτη
 Κάτσε λοιπόν πιο φρόνιμα
 μάζεψε τα μυαλά σου,
 μην είσαι ασυλλόγιστη
 θα φύγει η εμορφιά σου
 Γριά θα σε φωνάζουνε
 και τότε θα θυμώνεις,
 τα λόγια μου θα σκέφτεσαι
 και σαν κεριά θα λιώνεις¹⁸⁰

Ahora te lo tienes creído
 y me miras por encima del hombro,
 te creíste que eras la guapa Afrodita.

Ten más entendederas
 y ponte a pensar
 no seas insensata,
 tu belleza se marchitará
 Te llamarán vieja
 y entonces te enfadarás
 pensarás en mis palabras
 y te consumirás como una vela

Como ocurría a menudo en la poesía amorosa grecolatina el enamorado advierte a la amada que su belleza y juventud son perecederas y augura que cuando sea anciana se arrepentirá de haberlo rechazado (Callim. *A.P.* V, 23; Hor. *Carm.* I, 25; Marc. Arg. *AP.* 237).

Por su parte, Yorgos Michakis dedica *Οι Αρχαίοι* (*Los antiguos*) a varios personajes históricos de la antigua Grecia a los que imagina paseando por la Atenas del siglo XX. También se hace referencia al dios Apolo denominado aquí “maestro del *busuki*”.

Οι Αρχαίοι

Που ‘σαι καημένη Περικλή,
 να βγεις να σεργιανίσεις
 και την Αθήνα σου να δεις
 πως έχει αλλάξει χρώμα,
 πως ήταν και πως έγινε
 και πως θα γίνει ακόμα
 Που ‘σαι καημένη Περικλή
 για να χαρείς λιγάκι
 να δεις πως μπερδευτήκανε
 λαός και Κολωνάκι
 Που ‘σαι Σωκράτη δάσκαλε
 να κάνεις θεωρία
 ν’ ανέβεις στην Ακρόπολη
 να δεις τις συνοικίες
 να πήξουνε τα μάτια σου
 στις πολυκατοικίες
 Που ‘σαι Σωκράτη δάσκαλε
 ν’ ακούσεις μπουζουκάκι,
 κι οι μαθητές σου σήμερα
 χορεύουν ζειμπεκάκι
 Που ‘σαι Διογένη έξυπνε
 με το σοφό κεφάλι

Los antiguos

¿Dónde estás, pobre Pericles
 para que salgas a pasear
 y veas cómo ha cambiado
 Atenas cómo era y cómo
 es ahora y cómo será?
 ¿Dónde estás, Pericles?
 mira, por favor, cómo
 se arremolina la gente
 en Colonaki
 ¿Dónde estás, maestro Sócrates
 para filosofar
 para que subas a la Acrópolis
 y veas los diferentes barrios
 y tus ojos se pierdan en
 los bloques de apartamentos?
 ¿Dónde estás, maestro Sócrates
 para que escuches los *busukis*
 y hoy tus alumnos
 bailen *seibékico*?
 ¿Dónde estás, inteligente Diógenes
 con esa cabeza sabia tuya?

¹⁸⁰ Petrópulos, 1991, p. 192. Letra de Papayoanu.

κι αφού ήσουν φιλόσοφος	y puesto que eras filósofo
σήμερα αν θα ζούσες	si vivieras hoy
δε θα καταδεχόσουν	no te dignarías
φανάρι να κρατούσες	a llevar un farol
Που 'σαι Διογένη έξυπνε	¿Dónde estás, Diógenes
στο σημερινό μπουλούκι	en medio de la muchedumbre
να δεις και τον Απόλλωνα	de hoy en día? mira también
μαέστρο στο μπουζούκι ¹⁸¹	a Apolo, maestro del <i>busuki</i>

El artista sitúa a Pericles en Colonaki (el barrio más elegante de Atenas) y se imagina a Sócrates y sus alumnos bailando *seibékico*. Pericles (495 a.C-429 a.C) fue un célebre abogado, orador y político ateniense cuyo gobierno se considera la época dorada de Atenas, época en la que también vivió Sócrates, a quien se menciona a continuación. Después el artista se pregunta dónde está Diógenes y alude a una anécdota según la cual el filósofo paseaba por las calles de Atenas con una lámpara encendida en plena luz del día diciendo que buscaba a un hombre honrado (Diog. Laert. VI, 41). El autor de la canción especula que en su época el filósofo probablemente ni se dignaría a intentar el experimento (dando así a entender que no hay hombres honrados en la Atenas moderna).

Tal y como ya señalaran Batista Rodríguez (2005) y Gauntlett (2015) Marcos Vamvacaris es uno de los rebetes que más se inspiró en el mundo antiguo, como puede apreciarse en las letras de *Ήμωνα μαγκας μια φορά* (*Era una vez un manga*), *Αν ζούσε η Κλεοπάτρα* (*Si viviera Cleopatra*), *Μπουζούκι γλέντι του ντουινιά* (*Busuki, alegría del mundo*) y *Ο ισοβίτης* (*El condenado*).

La primera de estas composiciones *Ήμωνα μάγκας μια φορά* (*Era una vez un manga*)- también conocida como *Ήθηλα να ήμουν Ηρακλής* (*Quisiera ser Heracles*)- hace referencia al mundo antiguo en un tono burlón y distendido. El propio autor declaró lo siguiente respecto a esta canción en su autobiografía¹⁸²:

When I was four or five in 1909 I was pretty smart for my age and in those days they didnt bother much about your date of birth, so my father sent me to school. I loved learning (...) I was keen to learn my letters, even if I didn't learn much. I loved history, the older days, the ancients, Xerxes, Ataxerxes, the battle of Salamis, those sorts of things. I'll never know why I liked them so much. Even now I still like them, Byzantium, the taking of Constantinople...if I find books about those things I read them. This shows up in my songs, especially in *Ithela na'moun Iraklis*¹⁸³ [Cuando tenía cuatro o cinco años era bastante inteligente para mi edad y en aquella época no les importaba mucho en qué fecha habías nacido, así que mi padre me mandó a la escuela. Me encantaba estudiar (...) Yo tenía interés en el estudio, a pesar de que no llegué a aprender mucho. Me encantaba la historia,

¹⁸¹ <https://bit.ly/3CYRhYM>

¹⁸² Estas palabras contrastan con la letra de *Ο Μάρκος μαθητής*.

¹⁸³ Para nuestra investigación hemos consultado la edición de 2015 de la traducción inglesa de Noonie Minogue de las memorias de Marcos Vamvacaris. La edición original en griego se publicó por primera vez en 1978.

los días del pasado, los antiguos, Jerjes, Atajerjes, la batalla de Salamina, todas esas cosas...No sé realmente por qué, pero todavía hoy me gusta la historia. Si encuentro libros sobre Bizancio o la toma de Constantinopla me los leo. Ese interés se muestra en mis canciones especialmente en *Quisiera ser Heracles*] (2015, p.26).

Ἦμουνα μάγκας μια φορά

Ἦμουνα μάγκας μια φορά
 με φλέβα αριστοκράτη,
 τώρα θα γίνω δάσκαλος
 σαν το σοφό Σωκράτη
 Ο Πάρης θα γινόμουνα
 να 'κλεβα την Ελένη,
 ν' άφηνα τον Μενέλαο
 με την καρδιά καμένη
 Ἦθελα να 'μουν Ηρακλής
 όταν σε πρωτοείδα
 να σου 'κοβα την κεφαλή
 σαν τη Λερναία Ἵδρα
 Τι άλλο θέλεις να γινώ
 για να με αγαπήσεις;
 Εσύ με το κεφάλι σου
 τον Ξέρξη θα ζητήσεις¹⁸⁴

Era una vez un manga

Era un manga una vez
 con vena aristocrática
 ahora me convertiré en maestro
 como el sabio Sócrates
 En Paris me convertiría
 para raptar a Helena
 para romperle el corazón
 a Menelao
 Quería ser Heracles
 cuando te vi por vez primera
 para cortarte la cabeza
 como a la Hidra de Lerna
 ¿Qué más quieres que sea
 para poder amarme?
 Tú con esa cabeza loca tuya
 me pedirás que Jerjes

Aquí el artista alude a varios personajes del mundo clásico, tanto míticos (Paris, Helena, Menelao, Heracles, la hidra de Lerna) como históricos (Sócrates, Jerjes). Todo ello en un contexto amoroso. La canción tiene un ánimo evidentemente jocoso como lo muestra el hecho de que se compare a la amada con la Hidra de Lerna (“ήθελα να 'μουν Ηρακλής όταν σε πρωτοείδα/ να σου 'κοβα την κεφαλή/ σαν τη Λερναία Ἵδρα”) una declaración extraña en boca de un hombre supuestamente enamorado. Esos versos aluden a uno de los doce trabajos de Heracles, el cual consistía en matar a una serpiente de varias cabezas que tenía su guarida en el lago de Lerna. Cuando el héroe se enfrentó al monstruo se dio cuenta de que cada vez que le cortaba una cabeza salía otra nueva en su lugar. Finalmente, Heracles resolvió el problema cauterizando la herida que dejaba cada vez que decapitaba a la serpiente (*Apoll. Bibl. II, 5.2*).

La figura de Sócrates aparece como ejemplo de sabiduría, algo común en Grecia, mientras que Jerjes, otro personaje histórico, personifica la maldad. La poca inteligencia de la amada se ejemplifica aludiendo a su posible atracción por Jerjes (“εσύ με το κεφάλι σου τον Ξέρξη θα ζητήσεις”).

¹⁸⁴ Petrópulos, 1991, p.82.

En la siguiente canción el autor cita a personajes históricos y mitológicos de la época clásica como exponentes de la belleza de las mujeres de Grecia, lo que demuestra que para él la herencia clásica es parte fundamental de la identidad nacional. Por un lado, se menciona a Cleopatra VII, reina de Egipto durante la época de los Ptolomeos y procedente del linaje macedónico, icono de belleza y sensualidad desde la propia Antigüedad; por otro lado, se hace referencia a la célebre Venus de Milo, una estatua descubierta en 1820 en la isla de Milo que representa a Afrodita, la diosa griega del amor y la belleza y; finalmente, se nos habla de Helena de Esparta, cuyo atractivo, se enfatiza, provocó una guerra.

Αν ζούσε η Κλεοπάτρα

Τί να μας κανουν στην Ελλάδα
οι Μντουμπάλες
αφού υπάρχουν κυπαρίσια
με αυτός κλώνους
αφού υπάρχουν ελληνίδες κοπελάρες
όπου γκρεμίζουνε παλάτια
και τους θρόνους
Ε, και να ζούσε η Κλεοπάτρα
Αυτός Αιγύπτου
που ξελόγιασε Καίσαρες
και Καίσαρες
και να ζούσε η Αφροδίτη
αυτός αυτός Μήλου
Τι να αυτός κάνουμεεμας
οι Ζιγκουάλες;
Ε, και να ζούσε η Ελένη
από τη Σπάρτη
πούχε μαζέψει το ντουινιά
απ'την ομορφιά
και τον Μενελάο
που του άναψε φωτιά¹⁸⁷

Si viviera Cleopatra

¿Para qué queremos en Grecia
a las Mandubalas¹⁸⁵
teniendo a los cipreses
con retoños?
¿habiendo chavalas griegas
por las que se destruyen
palacios y tronos?
Si viviera Cleopatra
de Egipto
que volví locos
a los césares
y si viviera la Venus
de Milo
¿para qué queríamos
a las Sigualas¹⁸⁶?
O si viviera
Helena de Esparta
cuya belleza
puso el mundo patas arriba
y abrasó a Menelao

Hay también referencias clásicas en *Μπουζούκι γλέντι του ντουινιά* (*Busuki, alegría del mundo*).

Μπουζούκι γλέντι του ντουινιά

Μπουζούκι γλέντι του ντουινιά

Busuki, alegría del mundo

Busuki, alegría del mundo,

¹⁸⁵ Madhubala (1933-1969) fue una actriz y productora india que inspiró la canción homónima de Stelios Casantzidis. Sobre el éxito del cine y la música popular india en Grecia véase Ambadzí y Tasulas (1998).

¹⁸⁶ *Singoalla* es el título de una película sueca de 1949 que narra la historia de amor entre una gitana y un noble no gitano. Dicha película inspiró el tema de Stelios Casantzidis *Ζιγκουάλα*.

¹⁸⁷ Petrópulos, 1991, p.174. Letra de Marcos Vamvacaris.

που γλένταγες τους μάγκες
 κι οι πλούσιοι σου κάνανε,
 μπουζούκι μου
 μεγάλες ματσαράγκες.
 Τώρα σε βάλαν στα χαλιά
 και σε σαλόνια επάνω
 ακόμα κι από το βιολί,
 δυο σκάλες παραπάνω.
 Με ασανσέρ ανέβηκες
 σε πολυκατοικίες
 κι έπαιξες και γουστάρανε,
 μπουζούκι μου
 ανφάνγκατέ κυρίες.
 Τώρα θ' ανέβεις πιο ψηλά
 θα φτάσεις και στον Άρη
 κι ο Απόλλων ο Θεός,
 μπουζούκι μου
 κι αυτός θα σε γουστάρει¹⁸⁸

que alegrabas a los mangas
 y los ricos te hicieron
busuki mío,
 grandes barrabasadas.
 Ahora te han puesto en las alfombras
 y los salones
 incluso dos escalones
 por encima del violín
 Subiste en ascensor
 a los edificios
 y ahora gustas
busuki mío
 A las señoras pijas
 Ahora subirás más alto.
 Llegarás hasta Ares
 y al dios Apolo,
busuki mío
 incluso gustarás.

La canción describe la apoteosis del *busuki*, uno de los instrumentos más usados en el rebético. Marcos Vamvacaris compuso este tema en 1947 cuando el rebético ya había pasado de ser un género mal visto y asociado a individuos de escasa catadura moral a ser ampliamente aceptado por todas las capas de la sociedad. La ascensión del *busuki* al Olimpo sirve para ejemplificar este cambio de estatus. Por lo tanto, tiene sentido que se hable de Apolo, dios de la música y la poesía.

Encontramos también una mención a Ares. A priori puede extrañarnos que aparezca una divinidad guerrera en ese contexto pero quizás tenga que ver con el hecho de que Ares se hallaba relacionado con el baile (se contaba que Príapo ejercitó al niño para ser un eximio bailarín, y sólo después lo instruyó para que fuera guerrero). Otro motivo podría ser el carácter pendenciero tradicionalmente atribuido a los *rebetes* o incluso podría tratarse de una referencia al tópico de la *militia amoris*.

El *busuki* ha ascendido desde el mundo marginal hasta el mismísimo Olimpo donde ocupa un lugar junto a los dioses.

Aunque en este caso no es el tema central de la canción, la letra de *Ο Ισοβίτης (El condenado)* incluye al final una mención al ciclo troyano.

Ο Ισοβίτης
 Στη φυλακή με κλείσανε

El condenado
 Por tu culpa me metieron

¹⁸⁸ Holst, 2000, p. 46.

ισόβια για σένα	en la cárcel de por vida
τέτοιο μέγalone	tal es el dolor
καημό επότισες εμένα	que me has causado
εσύ `σαι η αιτία του κακού	tú eres la causa de los males
για να μετυραννούνε	que me atormentan
οι πίκρες και τα βάσανα	y las amarguras, y torturas
να με στριφογυρνούνε	que me rodean
Τώρα θα κάνω έφεση	Ahora voy a apelar
Μήπως με βγάλουν όξω	acaso me dejen salir
κακούργα δολοφόνισσα	para hacerte pedazos
για να σε πετσοκόψω	malvada asesina
θα σου `χυνα πετρέλαιο	te rociaré de petróleo,
κι ύστερα να σεκάψω	te prenderé fuego
και μέσ' στο ξεροπήγαδο	y después te arrojaré
να πα να σε πετάξω	a un pozo
Εφτά φορές ισόβια	Entonces que me condenen
τότε να με δικάσουν	a siete cadenas perpetuas
και στηκρεμάλα τ'	y me ahorquen
Αναπλιούεκέι να με κρεμάσουν	en Nafplio
Ψήνεις ενόρκους δικαστές	los jueces se dejaron
τους πλάνεψ' η εμορφιά σου	engatusar por tu belleza
και με δικάζουν ισόβια	y me condenaron a cadena perpetua
για να γινεί η καρδιάσου	por el capricho de tu corazón
Μετ η ραδιουργία σου	Por tu astucia
μπουζούριασα το χύτη	golpeé al herrero
δίχως να θέλω	y sin yo querer
μ' έκανες να γίνω ισοβίτης	me hiciste preso
Και μια μεγάλη εγδίκηση	Y una gran venganza
σαν τήν εξεμπουκάρω·	me tomaré
όπως τον Έκτωρ ο Αχιλλεύς ¹⁸⁹	como cuando Aquiles
τον έσερνε στο κάρο ¹⁹⁰	arrastró a Héctor con el carro.

Efectivamente, se trata de una referencia al episodio descrito en el canto XII de la *Ilíada*, cuando Aquiles arrastra con su carro el cuerpo sin vida de Héctor para deshonrarlo. El artista recurre a la obra homérica para ilustrar el deseo de su yo poético de llevar a cabo una venganza atroz, expresada a través de una imagen de máxima violencia¹⁹¹.

¹⁸⁹ Nótese que se usa las formas clásicas de los nombres en lugar de los modernos Αχιλλέας/Έκτορας.

¹⁹⁰ Petrópulos, 1984, p.94. Letra de Marcos Vamvacaris.

¹⁹¹ Esta no es la única canción de Marcos Vamvacaris en la que el protagonista amenaza a una mujer con violencia. Otro ejemplo lo encontramos en los siguientes versos de *Η γυναίκα μου ζηλεύει* (*Mi mujer está celosa*): Δε μου αρέσουν τέτοια κάλη, βρε/δε μου αρέσουν τέτοια κάλη/θα της σπάσω το κεφάλι (Petrópulos, 1991, p. 152). Existe cierta controversia al respecto del carácter del artista, tal y como explica Tasos Sjorelis en el primer tomo de su *Antología*, en el que se recogen testimonios de amigos suyos que -en contra de lo que puede desprenderse de estos versos- defendían el carácter pacífico del artista.

Por su parte, Vasilis Nusias dedicó una canción al célebre rey Leónidas titulada, precisamente, *Λεωνίδας*¹⁹².

Λεωνίδας

Θυμήσου των Θερμοπύλων
τον μάγκα Λεωνίδα
που τους εχθρούς τους
έμαθε τί πάει να πεί πατρίδα
Σε τούτο το τραγούδι μου
θα τον υμνημονέσω
και στο μπουζούκι μου
ρυθμούς γνωστούς του θα του παίζω
Θα παίζω και αφύν αντικρυστό
και ένα ζειμπεκάκι
να το χορέψουν τα παιδιά
εδώ στο ταβερνάκι
Γεια σου, Λεωνίδα ένδοξε Σπαρτιάτη
Που δείξες όλους τους στρατούς
τί είναι να χάνεις μάχη!¹⁹³

Leónidas

Recuerda a Leónidas
el *manga* de las Termópilas
que les enseñó a sus enemigos
lo que significa patria
En esta canción
cantaré sus alabanzas
y con mi *busuki*
tocaré ritmos para él familiares
Tocaré también una danza guerrera
y un *seibékico*
para que lo bailen los muchachos
aquí en la taberna
¡Salud Leónidas, glorioso espartano!
¡Tú les enseñaste a los ejércitos
cómo perder una batalla!

El autor de la canción identifica a este héroe clásico con un *manga* que escucha rebético, mientras que los *mangas* de la Grecia moderna aparecen bailando una antigua danza guerrera en la taberna. Nótese que el artista, si bien demuestra admiración por el rey Leónidas, emplea un tono distendido y algo irónico como se resume en los versos finales de la canción (“Που δείξες όλους τους στρατούς/ Τί είναι να χάνεις μάχη”) en los que se nos recuerda que los espartanos fueron derrotados en las Termópilas, si bien se trató de una derrota honrosa que los convirtió en héroes. No es difícil intuir que el *rebeté*, personaje tradicionalmente considerado un perdedor por la sociedad, pudiera sentirse identificado con los protagonistas de esta derrota histórica.

De otro lado, un pueblo antiguo, los hunos, aparece como epítome de la barbarie en los versos de Κατοχή '41 (La ocupación) en cuya letra son asimilados a los nazis. Es decir, se recurre a pueblos antiguos para ejemplificar el salvajismo de las fuerzas de ocupación durante la Segunda Guerra Mundial. Esta composición es una de las pocas canciones de rebético en las que se alude a la historia de Roma.

¹⁹² Cf. Gauntlett (2015).

¹⁹³ CostasSantorini, 2011.

La canción se escribió en un período especialmente difícil para el pueblo griego: la ocupación de Grecia por parte de las potencias del eje durante la Segunda Guerra Mundial que comenzó el 6 de abril de 1941, tras la invasión italiana de Grecia, y finalizó en octubre de 1944. En ese período se produjo una hambruna que causó un gran número de muertos (Jaralabidis, 2012). Entre las posibles víctimas de la hambruna se encuentra el *rebeta* Anestis Deliás¹⁹⁴.

Κατοχή '41

Τα παιδάκια τα καημένα
Τρεμουλιάζουν μες στους
δρόμους
Νηστικά και τρομαγμένα
Όλα τους σκελετωμένα
Πειναμένα και πρησμένα
Απ' τα σπίτια τους τα παίρνουν
Και τα στοιβάζαν στα τραίνα.
Στο Νταχάου τα πηγαίνουν
Και τα κάνανε σαπούνι
Και τα πιάτα τους έπλεναν
όταν τρώγανε οι Ούνοι¹⁹⁵

La ocupación

Los pobres niños
tiemblan en las calles

hambrientos y asustados.
Todos ellos esqueléticos
y muertos de hambre
De sus casas se los llevan
y los meten en los trenes.
Se los llevan a Dachau
y los hacen jabón
y lavaban los platos
cuando comían los hunos.

La siguiente canción contiene una referencia literaria a *Las aves*, una comedia de Aristófanes que se estrenó en 414 a. C.

Οι Όρνιθες του Αριστοφάνη

Του Αριστοφάνη οί όρνιθες
βγήκανε στο σεργιάνι
κόψανε μίνι τὸ φτερό,
και τώρα ποιός τις πιάνει;
Μάγκες περασαν τὰ χρόνια
δεν είναι όπως πρώτα
χάσαμε τώρα τὸ φτερό
χάσαμε καὶ τὴν κότα.
Αφησαν τὸ κοτετσι τους
και τὸ καλαμποκάκι
τώρα δεν θελουν κόκορα
θέλουνε κοκοράκι.¹⁹⁶

Las aves de Aristófanes

Las aves de Aristófanes
salieron de paseo
y les cortaro un poco el ala
¿y ahora quién las coge?
Mangas, pasaron los años
y ya no es como antes
perdimos las alas
perdimos también la gallina.
Dejaron su gallinero,
dejaron el maíz
y ya no quieren gallo
quieren un polluelo.

Por su parte, el Hades clásico inspiró la letra de *To όνειρο* (*El sueño*) en cuyos versos el protagonista cuenta, a modo de catábasis, cómo visitó en sueños el Hades donde se encontró

¹⁹⁴ “The vast majority of commentators agreed that during the Occupation, Delias died of starvation, undoubtedly aggravated by addiction” (Michael, 2012, p.52)

¹⁹⁵ Sjorelis, 1992, vol A, p.255. Letra de Bayanderas.

¹⁹⁶ Petrópulos, 1991, p.201. Letra de Stéfanos Kiuprulis.

con varios rebetes ilustres ya fallecidos de un modo similar a como ciertos héroes clásicos descendían (vivos) a los infiernos y en algunos casos coincidían con célebres difuntos. Sobre la catábasis García Escrivá (2014) nos dice lo siguiente:

La temática de la katábasis ocupa un lugar muy destacado en el corpus mitológico y literario de la Antigüedad grecolatina. Varios de sus textos narran la historia de un personaje que se adentra en el Hades en busca de alguien o de algo y que, tras su periplo por los territorios infernales, regresa de nuevo al mundo de los vivos (p.79)

Uno de los primeros ejemplos de catábasis en la literatura griega lo encontramos en el canto XI de la *Odisea* en el que se narra cómo Odiseo hace una visita al Hades, donde habla con otros héroes griegos como Aquiles.

En este caso es Bayanderas quien desciende al Hades donde se encuentra con varios *rebetes*.

A pesar del escenario eminentemente clásico, en la canción se cuelan algunas referencias al infierno de la tradición medieval, pero en este caso los difuntos no parecen estar sufriendo ningún castigo, al contrario, se los describe tocando el *busuki* y bebiendo.

Το όνειρο

Χθές είδα ένα όνειρο
πως είμουνα στον Άδη
κι άναψαν φώτα λαμπερά
κι έλαμψε το σκοτάδι
Και γέλασαν τα χείλη μου
πουμ' έβλεπαν οι φίλοιμου.
Είδα τον Μάρκο, βρεπαιδιά,
Τον Στράτο και τον Μπάτη
που πίναν τοκρασάκιτους
(τα τσιμπούκια τους)
σε κάποιο κουτουκάκι
(τεκεδάκι).
Είδα και τον Σαλονικιό
Είδα τον Περιστέρη
Είδα τον Νίκο Γούναρη
που `λαμπε σαν αστέρι.
Και γέλασαν τα χείλημου
πουμ' έβλεπαν οι φίλοι μου
Είδα ακόμα ένανε
τον Χιώτη τον Μανώλη
που με το μπουζουκάκι του

El sueño

Ayer soñé
que estaba en el Hades
y encendían luces brillantes
y brillaba la oscuridad
y mis labios reían
al ver a mis amigos.
Vi a Marcos, amigos,
a Stratos y Batis
que bebían
su vinito
en alguna taberna.

Vi también a Salonikió,
Vi a Peristeris,
Vi a Nicos Gúnaris
que brillaba como una estrella
y reían mis labios
al ver a mis amigos.
Vi incluso a Jiotis y Manolis
con cuyo *busuki*
bailaban los diablos.

χόρευαν κι οι διαβόλοι.
Και γέλαγαν τα χείλη μου
γελούσαν και οι φίλοι μου
Και πριν χαράξει η αυγή
ξύπνησα κήρθη στηζωή¹⁹⁷

Y se reían mis labios
al ver a mis amigos.
Antes de que amaneciera
desperté y volví a la vida.

Esa mezcla de elementos paganos y cristianos y la visión desenfadada del otro mundo recuerda sin duda a *Πέντε Έλληνες στον Άδη* (*Cinco griegos en el Hades*).

Πέντε Έλληνες στον Άδη
ανταμώναν ένα βράδυ
και το γλέντι αρχινάνε
κιάλα γύρω τους τα σπάνε
Με μπουζούκια, μπαγλαμάδες
τρέλαναν τους σατανάδες¹⁹⁸
Κι από κέφι ζαλισμένοι
χόρευαν οι κολασμένοι
Στορωμαίικοτραγούδι
κάηκετο πελεκούδι
Κι όλοι φώναζαν αράδα
να μας ζήσει η Ελλάδα!¹⁹⁹

Cinco griegos en el Hades
se encontraron una tarde
y empiezan una juerga
y rompen todo alrededor.
Con *busukis* y *baglamas*
enloquecían a los diablos.
Y embebidos de buen humor
bailaban los condenados.
Con la canción griega
se lió una buena
Y gritaban todos a una:
“¡viva Grecia!”

Otro tema en el que se hace referencia al Hades es *Ο λουλάς και το καλάμι* (*El narguile y la pipa*):

Ο λουλάς και το καλάμι
μέφεραν σε αυτό το χάλι
Ο λουλάς και το χασίσι
μέφεραν σε αυτή τη ζήση
Μαύρο κελί και σκοτεινό
μου έχεις κάτσει,
Ντέρτι μου πλευρό
Ο λουλάς και το καλάμι
θα μας φέρουνε στον Άδη²⁰⁰

El narguile y la pipa
me han llevado al desastre
El narguile y el hachís
me han llevado a esta vida
y me han metido
en una oscura celda
Tengo la angustia por compañía
El narguile y la pipa
nos van a llevar al Hades

Dentro de los elementos y personajes relacionados con el más allá se encuentra Jaros (a veces aparece con la denominación de Caronte) que es mencionado en numerosas composiciones del género. Es importante señalar que se ha discutido mucho si dicho personaje

¹⁹⁷ Sjorelis, 1992, vol A, p.300. Letra de Dimitris Gogos.

¹⁹⁸ Una imagen parecida a la que encontramos en la composición anterior.

¹⁹⁹ Petrópulos, 1991, p.161. Letra de Costas Mánesis.

²⁰⁰ Petrópulos, 1983, p.39. Letra de Dalgás.

desciende o no del genio infernal del mundo antiguo²⁰¹. A ese respecto es necesario hacer referencia a Díez de Velasco, para quien es un error considerar a Jaros como un “directo deudor” de Caronte (1989). Bzinkowski (2009), por su parte, afirma lo siguiente: “Let me pass now to the phenomenon of Modern Greek Charos, regarded unequivocally as a descendant – though quite remote and born by the process of fusion with other deities, Hades and Thanatos- of the Ancient Greek ferryman of the dead” [Permítanme pasar ahora al fenómeno del Jaros moderno, considerado inequívocamente como un descendiente -aunque bastante remoto y nacido por el proceso de fusión con otras entidades, Hades y Tánato- del antiguo barquero griego de los muertos] (p.18).

Es decir, entendemos al Jaros neogriego como un descendiente del Caronte clásico que ha ido acaparando funciones propias de otras deidades (así ha asumido el papel de Tánato como genio de la muerte e, incluso, en ocasiones, parece haber usurpado el trono de Hades como dios del reino de ultratumba) al tiempo que ha incorporado elementos de la tradición postclásica (la guadaña que porta en ocasiones sería un ejemplo de esto último). No se trata pues, del mismo personaje que encontramos en la mitología griega, sino de un personaje del folclore neogriego que, sin embargo, conserva características propias de esta y otras divinidades antiguas. Como dicen Omatos (1994) y Politis (2006), Jaros aparece en muchísimas canciones demóticas y volvemos a encontrar menciones a este personaje en el rebético.

En el corpus estudiado encontramos a Jaros en un número considerable de canciones de las aquí se reproducen las siguientes:

- *Μες της Πεντέλης τα βουνά*
- *Βαριά μεσάνυχτα*
- *Κλεις την πόρτα*
- *Βγήκε ο χάρος να ψαρέψει*
- *Γλυκοβραδιάζει κι ο ντουνιάς*

²⁰¹ Sobre el Caronte clásico Pierre Grimal nos dice lo siguiente: Caronte es un genio del mundo infernal. Su misión es pasar las almas, a través de los pantanos del Aqueronte, hasta la orilla opuesta del río de los muertos; éstos, en pago, deben darle un óbolo. De ahí la costumbre de introducir una moneda en la boca del cadáver en el momento de enterrarlo. Se representa a Caronte como un viejo muy feo, de barba gris e hirsuta, vestido de harapos y con un sombrero redondo. Conduce la barca fúnebre, pero no rema; de ello se encargan las mismas almas (2000,p. 89)

- Κάφτε γιατροί τις συνταγές
- Τι θέλεις μάνα δυστυχισμένη
- Χάρε, αχάρε
- Το Χάρο τον αντάμωσαν
- Ο Χάρος
- Κάτσε, Χάρε, να τα πείς
- Ο Χάρος έστησε χορό
- Συρματοπλέγματα βαριά
- Ένας αλήτης πέθανε
- Ρημαγμένη ζωή
- Μόνον ο Χάρος
- Για σένα

En la siguiente composición el protagonista suplica en vano a Jaros que le perdone la vida. La letra recuerda a algunas canciones folclóricas griegas que describen una escena similar²⁰².

Μες της Πεντέλης τα βουνά

Ένα γλυκό ξημέρωμα
 Τον Χάρο ανταμώνω
 Μες της Πεντέλης τα βουνά
 και του μιλώ με πόνο
 Χάρο, του λέω:
 Ασε με ακόμα για να ζήσω
 έχω γυναίκα και παιδιά,
 πες μου θα τ, αφήσω
 με βλέπει και χαμογελάει
 κι αρχίζω πια να κλαίω
 Μου λει με δυνατή φωνή:
 Αχ, σε παίρνω, δεσε αφήνω²⁰⁴

Βαριά μεσάνυχτα

Μες στα βαριά, βαριά μεσάνυχτα
 η πόρτα μου, η πόρτα μου χτυπάει

En las montañas de Pendeli

Un dulce amanecer
 me encuentro a Jaros
 en las montañas de Pendeli²⁰³
 y le hablo con dolor
 Jaros le digo:
 “Déjame vivir
 tengo mujer e hijos
 ¿cómo voy a dejarlos?
 me mira y se sonríe
 y yo empiezo a llorar
 Me dice a voces:
 “Ah, te llevo, no te dejo”.

Medianoche

En la noche cerrada
 Suena mi puerta, suena mi puerta.

²⁰² Cf. Politis, 2006, p.465, 214

²⁰³ Municipio cerca de Atenas.

²⁰⁴ Holst, 2001, p.109. Letra de Yanis Papayoanu.

Δε φαίνεται όμως κανείς.
 Ποιος να 'ναι, τι, ποιος
 να 'ναι, τιζητάει;
 Στο σπίτι αυτό, στο σπίτι αυτό
 τιέχω πια, τιέχω πια να περιμένω;
 Δεν έχω μά ,μάννα κι αδερφούς
 για να τουςπε ,για να τους περιμένω
 Έλιωσα στο κρεβάτι μου,
 Το Χάρο πια, τοΧάρο πια προσμένω.
 Και τουτοί , και του τοίχου το ρολόι
 αρχινά, αρχινά το μοιρολόι.
 Σώσεμε, Πα , Παναγία μου,
 τα νιάτα μου, τα νιάτα μου λυπήσου
 ΔιώξετοΧάρο απ' την αυλή
 να μηντονα , να μηντον αντικρίσω.
 Και τουτοί , και του τοίχου το ρολόι
 αρχινά, αρχινάει το μοιρολόι²⁰⁵.

No se ve, sin embargo, a nadie.
 ¿Quién puede ser
 y qué querrá?
 En esta casa, en esta casa
 ¿qué tengo ya, que tengo ya que esperar?
 No tengo madre ni hermanos
 a los que esperar.
 Me derretí en mi cama
 A Jaros, a Jaros aguardo.
 Y el reloj de pared
 comienza el treno
 Sálvame, virgencita mía,
 apiádate de mi juventud.
 Echa a Jaros del patio
 para que no me tope con él.
 Y el reloj de pared
 empieza el treno.

La siguiente canción parece inspirada en el rapto de Perséfone a manos de Hades, ya que Jaros planea raptar a una hermosa joven de la que se ha enamorado.

Κλεις' τη πόρτα

Κλεις' τη πόρτα μην ανοίγεις
 ήρθε ο Χάρος και δε θα του ξεφύγεις
 κόρη μου γλυκειά
 γιατίσ'έβαλε στο μάτι
 τούτη τη βραδιά.
 Ζήλεψε την ομορφιά σου
 Και γυρεύει να πάρει
 την καρδιά σου
 Γιατί σ'αγαπά.
 Αν ο Χάρος σε φιλήσει
 Δεν θα ζειςεσύ!²⁰⁶

Cierra la puerta

Cierra la puerta, no abras
 vino Jaros y no te escaparás de él
 dulce niña mía,
 porque te he echado el ojo
 esta tarde.
 Envidia tu belleza
 y busca llevarse
 tu corazón
 porque te ama.
 Y si Jaros te besa
 ¡ya no vivirás!

En los siguientes versos Jaros aparece con apariencia de pescador y porta un anzuelo (“αγκίστρι”), reminiscencia de su pasado marinero como barquero infernal.

Βγήκε ο χάρος να ψαρέψει

Βγήκε ο χάρος να ψαρέψει
 με τ' αγκίστρι του ψυχές
 και γυρεύει πληγωμένους,
 δυστυχείς και προδομένους
 μέσ' τις φτωχογειτονιές

Salió Jaros a pescar

Salió Jaros a pescar
 almas con su anzuelo
 y busca a los heridos
 desgraciados y traicionados
 a los barrios pobres,

²⁰⁵ Holst,2001, p.128. Letra de Costas Mánesis.

²⁰⁶ Sjorelis, vol B, p.220. Letra de Yorgos Lafcas.

ω, βγήκε ο χάρος για ψυχές.
 Με τη μαύρη την σφεντόνα,
 βγήκε ο χάρος στα στενά.
 Για πιαστείτε χέρι χέρι,
 βρε να του στήσουμε καρτέρι
 Κι όποιον πάρει η σφεντονα...
 Ω, βγήκε ο χάρος στα στενά
 Ρε κορμιά βασανισμένα,
 πιάστε απόψε τα στενά
 Για πιαστείτε χέρι χέρι,
 να του στήσουμε καρτέρι
 Κι όποιον πάρει η σφεντονα..
 Ω, βγήκε ο χάρος για δουλειά²⁰⁷

Γλυκοβραδιάζει κι ο ντουνιάς

Γλυκοβραδιάζει κι ο ντουνιάς
 αμέριμνος γλεντάει,
 την ώρα που ο Χάροντας
 την πόρτα μου χτυπάει.
 Φίλοι, αδέρφια, συγγενείς
 κάνουνγια να με σώσουν
 μα μπρος στο θάνατο
 σκορπούν,
 τρέχουν για να γλιτώσουν.
 Απελπισμένος κι άδικα
 βοήθεια γυρεύω
 μονάχος με το Χάροντα
 ανέλπιστα παλεύω²⁰⁸.

Κάφτε γιατροί τις συνταγές

Βάλτε φωτιά στις συνταγές
 γιατροί και στα βιβλία
 είναι άχρηστα πετάτε
 τα όλα τα εργαλεία
 Γιατρόζέμενα δεν μπορεί
 κάνεις να με γιατρέψει
 ο χάρος πια την πόρτα
 μου την έχει σημαδέψει
 χάρε, στον ύπνομου να ρθείς
 χωρίς να μεξυπνήσεις
 να ρθείςμετο χαμόγελο
 κιούτε πολύ να αργήσεις
 μην μου παιδέψεις
 το κορμί χάρετο πληγωμένο
 γιατί είμαι τηςμανούλας

salió Jaros a por almas.
 Con su negra honda
 salió Jaros a los callejones.
 Cogeos de la mano para
 tenderle una emboscada
 y a quien coja la honda...
 Oh, salió Jaros a los callejones
 Cuerpos atormentados
 coged esta noche las calles
 Cogeos de la mano para
 para tenderle una emboscada
 y al que pille la honda..
 Oh, salió Jaros a trabajar.

Dulcemente atardece

Dulcemente atardece y el mundo
 festeja indiferente
 la hora en que Caronte
 toca a mi puerta.
 Amigos, hermanos, parientes
 hacen por salvarme
 pero frente a la muerte se dispersan,

 corren para salvarse.
 Desesperado busco
 ayuda en vano,
 solo contra Jaros
 desesperadamente lucho.

Prended fuego a las recetas

Prende fuego a las recetas, doctores,
 y a los libros
 son inútiles
 tirad todos los instrumentos
 A mí ningún médico
 puede curarme
 Jaros ha señalado
 mi puerta
 Jaros, ven cuando duerma
 sin despertarme
 ven sonriendo
 y no tardes mucho
 no hagás sufrir
 a mi cuerpo herido
 porque soy

²⁰⁷ Petrópulos, 1991, p. 162. Letra de Eftijía Papayanopulu.

²⁰⁸ Petrópulos, 1991, p.162. Letra Apóstolos Jadzijristos.

μου το πολυ χάιδεμένο²⁰⁹.

el hijo más mimado de mi madre

A menudo se resalta la crueldad de Jaros y su falta de empatía, como en esta canción.

Τι θέλεις μάνα;

Τι θέλεις μάνα δυστυχισμένη
Κι όλο το χάρο παρακαλείς,
είν η καρδιά του
σκληρή σαν πέτρα
κι ότι κι αν κάνεις
δεν τον συγκινείς
Πόσες μανάδες δεν έχουν
Κλάψε μπροστά στο χάρο γονατιστές;
Δεν είσ' η πρώτη εσύ μανούλα
δε μας λυπάται όσοκι αν κλαις.²¹⁰

¿Qué quieres, madre?

¿Qué quieres, madre desdichada
Que no dejas de suplicar a Jaros?
su corazón es duro
como la piedra
y hagas lo que hagas
no lo conmovrás
¿Cuántas madrecitas no han llorado
arrodilladas ante él?
No eres tú la primera, madrecita
Por mucho que llores no lo conmovrás.

En los siguientes versos el yo poético del artista se enfrenta a Jaros, quien se ha llevado a su hermano.

Χάρε, αγάρε

Χάρε, αγάρε για πες μου
για το μαύρο σου σκοτάδι
το αδερφάκι μου τί κάνει
πούναι κάτω εκεί στον Άδη;
Μη χαλάσεις την καρδιά του,
Χάρε, μη του την πληγώσεις
ψιατί, Χάρε, να το ξέρεις
και με μένα θα μαλώσεις
Θα μαλώσεις με τη μάνα,
με αδέρφια και με φίλοι,
γιατί ήτανε λεβέντης
με χαμόγελο στα χείλη²¹¹

Ingrato Jaros

Ingrato Jaros háblame
de tu negra oscuridad
¿cómo está mi hermanito?
¿en qué parte del Hades se encuentra?
No estropees su corazón
Jaros, no lo hieras
porque, entérate,
te las verás conmigo
te las verás también con nuestra madre
con nuestros hermanos y sus amigos
porque era un muchacho valiente
y siempre sonriente

En el siguiente ejemplo Jaros es tomado más a la ligera ya que se describe una escena en la que un grupo de *mangas* se topan con él y deciden tomarle el pelo preguntándole si hay hachís en el Hades. No debe extrañarnos que se haga mención de sustancias psicotrópicas ya que las drogas (especialmente el hachís) son un tema común en el género.

Το Χάρο τον αντάμωσαν

Το Χάρο τον αντάμωσαν

A Jaros se encontraron

A Jaros se encontraron

²⁰⁹ Sjorelis, vol C, p.195. Letra de Yorgos Fotidas.

²¹⁰ Petrópulos, 1991, p.165. Letra de Manolis Jiotis.

²¹¹ Petrópulos, 1991, p.163. Letra de Marinakis.

πεντέξι χασικλήδες
 να τον ρωτήσουν πώς περνούν
 στον Άδη οι μερακλήδες
 Πες μας, βρεχάρε, να χαρείς
 το μαύρο σου σκοτάδι:
 Έχουν χασίσι, έχουν λουλά
 οι βλάμηδες στον Άδη;
 Πες μας αν έχουν μπαγλαμά
 μπουζούκια και γλεντάνε
 Έχουν τεκέδες, έχουν τσαρδί
 που παν' και την τραβάνε;
 Πες μας αν έχουν γκόμενες
 μανίτσες και γουστάρουν
 τον ναργιλέ να κάνουνε
 ντουζένη να φουμάρουν
 Πες μας, βρεχάρε, να χαρείς:
 Τι κάνουνε τ' αλάνια,
 Βρίσκουν νταμίρα,
 έχουν λουλά
 για κάθονται χαρμάνια;
 Πάρε δυο δράμια Προυσαλιό
 και πέντε μυρωδάτο
 και δώσε να φουμάρουνε
 τ' αδέλφια μας κεικάτω
 Κιόσοι μαχαιρώθηκανε
 και πήγανε στον Άδη,
 για πες μας, γιατρευτήκανε
 ή λιώσαν στοσκοτάδι;
 Πιά σε δυο δράμια
 προυσαλιό
 Και πέντεμυρωδάτο
 και δώσε να φουμάρουνε
 Τα αδέρφια εκεί κάτω²¹³

cinco o seis fumetas
 y se pusieron a preguntarle cómo se lo pasan
 en el Hades los bohemios.
 Háblanos, Jaros, por favor
 de tu negra oscuridad:
 ¿tienen hachís, tienen narguile
 los colegas en el Hades?
 Dinos si tienen *baglamá*
 Y *busuki* y hacen fiestas.
 ¿tienen fumaderos, tienen choza
 a donde van a fumar?
 Dinos si tienen chavalas
 y si a ellas también les gusta
 fumar narguile

 Dinos, Jaros, por favor
 ¿qué hacen los vagabundos?
 ¿encuentran hachís, tienen narguile
 para hacer mezclas?
 Toma dos *dírham*²¹² del mejor hachís
 y cinco del perfumado
 y dáselo para que fumen
 Allí abajo nuestros hermanos.
 Y cuantos fueron apuñalados
 y fueron para el Hades
 dinos si se curaron
 o se consumieron en la oscuridad.
 Toma dos *dírham*
 del mejor hachís
 y cinco del perfumado
 y dáselo para que fumen
 allí abajo nuestros hermanos.

En los siguientes versos Jaros es derrotado por un valeroso cretense. Esta canción alude a un tópico común en la poesía popular neogriega: el de la lucha del héroe contra Jaros (*χαροπάλεμα*). En este caso, sin embargo, la alusión se produce en un contexto paródico.

Ο Χάρος

Τον Χάρο βρήκα μια βραδιά
 Βαρή κι αγριεμένο
 μ' ένα σπαθί στο χέρι του

Jaros

A Jaros me encontré una noche
 apesadumbrado y enfadado
 con una espada en la mano

²¹² El *dírham* era una antigua moneda de plata utilizada en época otomana. En este caso las monedas que los mangas le ofrecen a Jaros pueden ser un guiño al óbolo que los antiguos griegos ofrendaban a Caronte.

²¹³ Petrópulos, 1984, p.65. Anónima.

στο αίμα βουτηγμένο
 Στης Κρήτης τ' όμορφο νησί
 πήγε να πάρει μια ψυχή
 και βγήκε πληγωμένος
 Με κοίταξε, τον κοίταξα
 Μες στ' αγριά του μάτια
 και μούπε λάθηέκανε
 σ' αυτά τα μονοπάτια
 Στης Κρήτης τ' όμορφο νησί
 πήγε να πάρει μια ψυχή
 μα γίνηκε κομάτια
 Τον είδα για στερνή φορά
 τα μάτια του πρίν κλείσει
 κι είπε στις Κρήτης το νησί
 δε θα ξαναπατήσει.
 Στης Κρήτης τ' όμορφο νησί
 όποις θα πάρει μια ψυχή
 εκεί θα ξεψυχήσει²¹⁴

bañado en sangre.
 A la hermosa isla de Creta
 fue a llevarse un alma
 y resultó herido
 Me miró, lo miré
 a sus fieros ojos
 me dijo que cometió un error
 en esos callejones
 A la hermosa isla de Creta
 fue a llevarse un alma
 pero salió echo polvo.
 Lo vi por última vez
 antes de cerrar sus ojos
 y dijo que no volvería
 a pisar Creta
 En la hermosa isla de Creta
 quien tome un alma
 allí morirá.

Mientras en esta otra, el yo poético del artista le invita (de modo jocoso) a beber con el fin de despistarle y no ser llevado por él al otro mundo:

Κάτσε, Χάρε, να τα πείς
 Άδικα Χάρε καρτερείς
 και τον καιρό σου χάνεις
 όσο υπάρχει το κρασί
 κορόιδο δε με πιάνεις
 Αν δε στερέψουν τα κρασιά
 κι αν δεν τα κατοστήσω
 δεν με ζυγώνεις άχαρε
 πίσω μπαμπέση πίσω
 Κάτσε βρε Χάρε να τα πεις
 να δεις τι κέφια κάνεις
 να δεις που το χατζάρι
 σου κομμάτια θα το κάνεις
 Αν δε στερέψουν τα κρασιά
 κι αν δεν τα κατοστήσω
 δεν με ζυγώνεις άχαρε
 πίσω μπαμπέση πίσω²¹⁵

Siéntate a beber, Jaros
 En vano esperas, Jaros,
 y pierdes el tiempo
 mientras exista el vino
 no me vas a coger despistado
 Mientras el vino no se agote
 no vas a pillarme por sorpresa, ingrato
 atrás, pillastre

Siéntate, Jaros a beber
 para que veas cómo te diviertes
 y cómo harás pedazos
 tu cimitarra
 Mientras el vino no se agote
 no vas a pillarme por sorpresa, ingrato
 atrás, pillastre, atrás

De otro lado, Vasilis Chichanis se imagina a Jaros bailando en el Hades.

²¹⁴ Sjorelis 1992., vol A, p.293. Letra de Bayanderas.

²¹⁵ Petrópulos, 1991, p.163. Letra de I. Pavlís.

Ο Χάρος έστησε χορό

Ο Χάρος έστησε χορό
 στου Άδη τα σκοτάδια
 και τρία όμορφα νησιά
 ω,ω,ω...μας τα κάνει ρημάδια²¹⁶

Jaros bailó

Jaros se puso a bailar
 en la oscuridad del Hades
 y tres hermosas islas
 nos las convirtió en ruinas

Esta composición se inspira en los terremotos que sacudieron las islas griegas de Cefalonia, Ítaca y Zante en 1953 y causaron más de cuatrocientos muertos. En la imaginación del artista es Jaros quien, bailando en el inframundo, provoca los seísmos.

Aparte de las composiciones en las que Jaros desempeña un papel relevante, hay otras muchas en las que es aludido de pasada. Véanse los siguientes ejemplos.

Συρματοπλέγματα βαριά

Κουράγιο δόλια μου καρδιά
 τα σύρματα να σπάσεις
 και αν η ζωήσε πρόδωσε
 το θάρρος σου μη χάσεις
 Συρματοπλέγματα βαριά
 Ζώνουν τη δόλια μου καρδιά
 Τόσο φαρμάκι βρε ζωή
 Πού θέλεις να τοβάλω,
 ξεχείλισαν τα σπλάχνα μου
 και δε χωράει άλλο.
 Παλεύω σαν τον ναυαγό
 στην μαύρη καταιγίδα·
 τον Χάρομε τα ματιά μου
 πολλές φορές τον είδα²¹⁷

Alambre de espino

Valor, pobre corazón mío
 rompe los alambres
 y si la vida me traicionó
 no pierdas el valor.
 Pesadas alambradas
 cercan mi pobre corazón.
 Tanto veneno, vida,
 dónde quieres que lo ponga
 desbordan mis entrañas
 Y no cabe ni uno más.
 Lucho como el náufrago
 en la negra tormenta
 a Jaros con mis ojos
 muchas veces lo vi.

Ρημαγμένη ζωή

Καημούς πολλούς πίκρες
 και πόνους έχω βρει
 μέσα στη δόλια μου ζωή
 μοίρα δεμε πονάς
 γιατί παιδεύομαι
 τι σου 'φταιξα και καίγομαι,
 ωχ και καίγομαι
 Με χτύπησαν βροχές,
 ανέμοι, μπόρες
 για μιας γυναίκας απονιά
 φτώχια κι ορφάνια
 μ' έκαναν να σέρνομαι
 στηξενιτιά να δέρνομαι,

Una vida arruinada

Penas y amargura
 he encontrado
 en mi desdichada vida
 destino no me hagas sufrir
 porque me atormento
 ¿qué te hice para quemarme?
 oh, para quemarme.
 Me golpearon lluvias,
 vientos, chaparrones
 por la crueldad de una mujer
 pobreza y orfandad
 me hicieron arrastrarme
 en el exilio me lamento

²¹⁶ Sjorelis, 1992, vol D, p.68.

²¹⁷ Sjorelis, 1992, vol B, p.342.Letra de Eftijía Papayanópulu.

ωωχ να δέρνομαι
 Ρημάδι πια κατάντησε η ζωή μου
 λειώνει το έρημο κορμί
 Χάρε λυπήσου με εσύ και πάρεμε
 από τους πόνους βγάλεμε,
 ωωχορέ βγάλεμε²¹⁸

Ένας αλήτης πέθανε

Ένας αλήτης πέθανε
 Στου πάρκου την πλατεία
 Μα ούτε μάτια εδάκρισαν
 Ούτε καρδιές εράισαν
 άραγε ποιός νάναι η αιτία;
 αχ, γιατί τόση κακία;
 Για κάποιο παραστράτημα
 Για μια συκοφαντία
 Οι φίλοι τον μισήσανε
 Οι πόρτες όλες κλείσανε
 άραγε ποιός ναν η αιτία;
 αχ, γιατί τόση κακία;
 Ένας αλήτης πέθανε
 Εχτές αργά το δείλι
 Ο Χάρος τον αγκάλιασε
 Εκεί που τον αντάμωσε
 Μεσ στου πάρκου την πλατεία
 Αχ, γιατί τόση κακία;²¹⁹

Μόνον ο Χάρος

Ο Χάρος μόνον ημπορεί
 Να γιάνει την πληγή μου
 να μ'αναπάψει το κορμί
 να σβήσουν οι καημοί μου²²⁰

Encontramos también una alusión a Jaros en la letra de *Για σένα (Por ti)*:

Σ' αυτό το δρόμο το στενό
 σ' αυτό το μονοπάτι
 μια νύχτα φαρμακώθηκα
 για την δική σου αγάπη.
 Κι αν για σένα
 και το Χάρο τον περιφρόνησα

oh, me lamento.
 Mi vida se convirtió en una ruina
 y se consume mi cuerpo desierto.
 Jaros, apiádate de mi y llévame
 líbrame de mis dolores
 oh, líbrame.

Murió un vagabundo

Murió un vagabundo
 en la plaza del parque
 Pero nadie lloró
 a nadie se le rompió el corazón
 ¿Quién será la causa?
 ¡Ay! ¿por qué tanta maldad?
 Por alguna acera
 por alguna calumnia
 Sus amigos lo odiaron
 y se le cerraron todas las puertas
 ¿Quién será la causa?
 ¡Ay! ¿por qué tanta maldad?
 Murió un vagabundo
 ayer por la noche
 Jaros lo abrazó
 allí donde lo encontré
 la plaza del parque
 ¡Ay! ¿por qué tanta maldad?

Solamente Jaros

Solamente Jaros puede
 curar mi herida
 para que descanse mi cuerpo
 y se vayan mis dolores

En esta calle estrecha,
 en este callejón
 una noche me envenené
 por tu amor
 Yo, por ti, desprecié a Jaros

²¹⁸ Sjorelis, 1992, vol D, p.164. Letra de Apóstolos Jadzijristos.

²¹⁹ Petrópulos, 1991, p. 161. Letra de Costas Mánesis.

²²⁰ Petrópulos, 1991, p.158. Anónima.

την καρδιά μου μια για πάντα
την δολοφόνησα²²¹

y maté para siempre
mi corazón

Con respecto a Jaros/Caronte podemos concluir que se trata, sin duda, del ser mitológico más presente en el rebético (aparece en más de la mitad de las composiciones que incluyen alguna referencia al mundo clásico). El Jaros del rebético (al igual que el del folclore neohelénico) es un personaje complejo que aglutina las funciones de otros muchos seres míticos como resultado de un largo proceso de sincretismo, iniciado, según señala Alexiou (1975) en época clásica (durante la cual comienzan ya a confundirse las figuras de Hades, Tánato y Caronte) y que a lo largo del tiempo incorporó elementos de diversas tradiciones (medieval o hebrea entre otras). La mayoría de las veces esta tétrica criatura es descrita como cruel e inmisericorde (*Τί θέλεις μάνα, Μεσ της Πεντέλης τα βουνά...*) pero su aparente fiereza no impide que a veces se haga mofa de su persona (*Τον Χάρο τον αντάμωσαν* etc).

Un tema importante en el folclore griego es el de la lucha del héroe contra Jaros o *χαροπάλεμα* sobre el cual Politis (2006) escribe:

La agonía de la muerte la imagina el pueblo griego como una lucha del moribundo con Jaros, de donde las expresiones *παλεύει με τον Χάρο* (lucha con Jaros), *χαροπάλεμα* (jaro-lucha), *είναι εις το χαροπάλεμα* (está en la jaro-lucha) del que agoniza [sic]. Expresiones parecidas se aplican también a otras lenguas europeas, pero mientras que en éstas tienen sencillamente un significado figurado, en la griega se observa, en cualquier caso, también la representación mitológica, que supone una verdadera lucha corporal (p.465).

En el *corpus* estudiado encontramos reminiscencias de esos combates del héroe contra Jaros en composiciones como *Γλυκοβραδιάζει κι ο ντουνιάς* y *Ο Χάρος* pero mientras, en la poesía griega tradicional el protagonista siempre salía perdiendo, en el rebético Jaros puede ser derrotado como vemos en el segundo ejemplo.

En el aspecto formal el nombre de Jaros aparece a veces en juegos de palabras como *Χάρε, αχάρε* (en la canción homónima) *Χάρε, να χαρείς* (*Τον Χάρο αντάμωσαν*).

Aparte de ese siniestro personaje, otros muchos personajes del mundo clásico se hacen presentes en las canciones de rebético. Algunos de los más socorridos son los protagonistas del ciclo troyano (*Ημουννα μάγκας μια φορά, Ο Πάρης ...*). Así pues, aunque menos comunes que los tópicos de raigambre clásica, las alusiones históricas y mitológicas no escasean en el

²²¹ Sjorelis, 1992, vol B, p. 245.

género. De las canciones que denotan influjo clásico un 63% incluye tópicos clásicos y un 37% referencias históricas o mitológicas.

En resumen, puede decirse que las canciones de rebético están influenciadas por la tradición clásica. Dicha influencia parece aumentar con el paso del tiempo ya que un 90% de las composiciones en las que se recurre a alusiones históricas o mitológicas o tópicos grecolatinos se escribieron después de 1932. Ese aumento del material de origen clásico puede estar relacionado con el esfuerzo de los letristas por expurgar del género los elementos relacionados con el mundo lumpen.

3. POP: ELEFZERÍA ARVANITAKI Y ANDONIS REMOS

3.1. Historia de la canción *pop* en Grecia

Podemos situar la producción de los dos cantantes cuya discografía analizamos a continuación dentro del *laicó* contemporáneo, un género musical típicamente griego que guarda muchas similitudes con la música *pop*.

El *pop* es un género de música popular surgido en Estados Unidos en los años cincuenta del siglo XX, que se caracteriza por su carácter comercial, una música pegadiza y unas canciones que suelen hablar de los problemas de la vida cotidiana y de temas universales como el amor. A diferencia de lo que ocurría con el rebético, el *pop* no se dirige a un grupo social concreto sino que busca atraer a todo tipo de público, de ahí la temática de las canciones con las que cualquier individuo se puede identificar sin importar su clase social, género o ideología. El *pop* recoge influencias de géneros anteriores como el *ragtime*²²², el *jazz*²²³ y el *rock&roll*²²⁴.

Si analizamos la música, hay una serie de características que ayudan a reconocer el *pop* como las melodías sencillas y pegadizas y la corta duración de las canciones (normalmente duran en torno a tres minutos). Los instrumentos más usados en el género son el bajo, la batería, la guitarra eléctrica, el sintetizador y el teclado.

Si analizamos las letras de las canciones, suelen estar escritas en la lengua vernácula del país donde se compusieron y hacen uso de un lenguaje cotidiano. Además, es común que presenten una estructura de estrofa/estribillo/estrofa. El estribillo (una serie fija de versos que se repiten a lo largo de la canción) sirve para transmitir la idea principal de la canción.

²²² Género surgido en el sur de EE. UU a finales del siglo XIX reconocible por su melodía sincopada y su ritmo acentuado en los tiempos impares. Uno de los representantes más destacados del género fue Scott Joplin.

²²³ El *jazz* nació a finales del siglo XIX y se convirtió en uno de los géneros más importantes de la música moderna.

²²⁴ Sobre el *rock* Villalba Álvarez (2008) nos dice lo siguiente: “nace en Norteamérica a finales de los años 50 como consecuencia de la fusión de otros muchos géneros musicales como el jazz, el country & western o el rhythm & blues” (p.78). Los instrumentos más característicos del género son: la guitarra, la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y la batería.

Aunque tradicionalmente se ha considerado que las letras de las canciones *pop* tienen escasa calidad artística y son banales, algunos autores como Gómez Capuz (2004) han cuestionado este cliché, señalando que los letristas a menudo no solo recurren a figuras retóricas características de la poesía popular (como la anáfora y el paralelismo), sino también a recursos semánticos propios de la poesía culta (correlaciones semánticas, imágenes, metáforas, etc.). La temática de las canciones puede variar pero el amor y el desamor son los temas más comunes. En 1958 la revista *Billboard* decidió publicar una lista semanal de los cien sencillos más vendidos en EE. UU que ayudó a promocionar el género porque las canciones *pop* solían acaparar los primeros puestos²²⁵.

Por otra parte, el elemento visual desempeña un papel relevante en el género, especialmente desde la aparición del videoclip a finales de los años setenta. El videoclip - que la RAE define como: “Cortometraje en que se registra, generalmente con fines promocionales, una única canción o pieza musical” (Real Academia Española, s.f.)- ha servido para popularizar este estilo musical, sobre todo desde la década de los ochenta (considerada la época dorada del *pop*)²²⁶.

El musicólogo Simon Frith (2001) ha criticado el *pop* diciendo que, a diferencia de otros géneros de la música popular contemporánea como el *rock*, el *pop* es un género puramente comercial que carece de valor artístico²²⁷, y es más, no debería considerarse parte de la música popular.

Sin embargo, otros estudiosos han cuestionado ese análisis. Entre ellos encontramos a Chris Rojek (2011), quien considera que es importante reconocer el valor artístico de la música *pop* por los siguientes motivos:

In the first place, in terms of a simple head count, pop reaches a lot of people. By definition, pop is a well liked genre. The analysis of the people’s music must necessarily address it and consider the reasons why is well liked, how is composed, produced, represented and distributed, and why judgements of low taste do not hinder its mass appeal. In a word: it is important to understand why pop music is popular (...) Secondly, to suggest that pop exemplifies commercial values whereas folk, blues, country, rock and other genres of the people’s music are immune does not carry water. Popular music texts are not independent of commercialized communication highways (...) Pop music uses the same mechanism as other branches of the people’s music to influence mass

²²⁵ Binder (2017).

²²⁶ Fouce (2015).

²²⁷ Pop is a slippery concept, perhaps because it is so familiar and so easily used. It is music accesible to a general public (rather than aimed at elites or dependant on any kind of knowledge or listening skill. It is music produced for profit, as a matter of Enterprise, not art (...) Pop does not have a specific subcultural, comunal market/culture. It is designed to appeal everyone (...) Pop is music provided from on high (by record companies, radio programmers and concert promoters) rather than being made from below (...) Pop is not art but a craft (pp.94-108)

opinion. Thirdly, to imply that pop can be separated from the people's music is to mistake today's leaky boundaries between genres [En primer lugar, en términos de un simple recuento, el *pop* llega a mucha gente. Por definición, el *pop* es un género popular. El análisis de la música popular debe necesariamente abordarla y considerar las razones por las que gusta, cómo se compone, produce, representa y distribuye, y por qué las malas críticas no impiden su masificación. En una palabra: es importante entender por qué la música *pop* es popular (...) En segundo lugar, sugerir que el *pop* ejemplifica valores comerciales mientras que el *folk*, el *blues*, el *country*, el *rock* y otros géneros de la música popular son inmunes no se sostiene. Los textos de música popular no son independientes de las vías de comunicación comercializadas (...) La música *pop* utiliza los mismos mecanismos que otras ramas de la música popular para influir en la opinión de las masas. En tercer lugar, dar a entender que el *pop* puede separarse de la música popular significa no tener en cuenta lo difusos que son los límites entre géneros musicales] (pp. 1-2).

Aunque el *pop* nació en Norteamérica, pronto se extendió a Europa y, más tarde, al resto del mundo adaptándose a los gustos de cada país. Entre los principales exponentes del género encontramos a Frank Sinatra, ABBA, Cher, Michael Jackson, Madonna, Britney Spears, Rihanna, Taylor Swift, Ariana Grande o Justin Bieber.

A pesar de que tradicionalmente se ha considerado el *pop* como una música muy comercial, no faltan referencias al mundo clásico en el género y varios académicos han estudiado la influencia grecolatina en el repertorio de diversos intérpretes²²⁸. En esa línea, algunos autores han señalado las similitudes entre los poetas clásicos y los cantantes de *pop* hasta el punto de afirmar que la lírica grecorromana tiene más en común con la canción *pop* que con la poesía contemporánea ya que en la Antigüedad la poesía estaba destinada a ser recitada o cantada en público y no leída en privado, como la poesía moderna, y que los poetas griegos y romanos hablaban de temas similares a los que encontramos en las canciones *pop*.

En Grecia el *laicó* surge en los años cincuenta coincidiendo con el declive del rebético. En aquellos momentos el país aun se estaba recuperando de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y de la guerra civil griega (1946-1949), que habían causado un número considerable de bajas y dejaron secuelas en la sociedad griega. Al mismo tiempo, se produjo un considerable crecimiento económico del que la clase media salió fortalecida y se generalizó el uso de los aparatos de radio que ayudarían a difundir el nuevo género.

En ese contexto algunos artistas decidieron crear un estilo de canción griega que gustara a todo tipo de público y para ello mezclaron elementos propios del rebético con otros de la música popular occidental. Entre los primeros representantes de este estilo encontramos a Vasilis Chichanis (quien, como es sabido, también destacó como compositor e intérprete de rebético) y a Manolis Jiotis.

²²⁸ Cf. Gellar-Goard (2018) o Polt (2018).

El *laicó* sufrió muchas críticas tanto por parte de los detractores de la música popular que la consideraban un producto de escasa calidad artística, como de los puristas del rebético, que pensaban que se trataba de una corrupción de la canción rebética que carecía de autenticidad y aun hoy en día es considerado por muchos como un estilo *kitsch*²²⁹. A pesar de las críticas, este tipo de canción se ha convertido en uno de los más populares en Grecia.

Dentro del *laicó* existen dos principales corrientes: *βαρύ λαϊκό* (*laicó* “pesado”) y *ελαφρό λαϊκό* (*laicó* “ligero”). La primera está muy cerca de la música oriental y en ella predomina el sistema modal de composición propio de las tradiciones árabe y turca. La música india también influyó de manera notable en esta variante del *laicó* ya que en los años cincuenta y sesenta los musicales de Bollywood estuvieron muy de moda en Grecia y varios artistas griegos versionaron canciones indias. Las canciones suelen hablar sobre los problemas de la vida cotidiana y de la clase obrera. El principal exponente de ese estilo es Stelios Casandzidis, el cual se haría célebre por su peculiar forma de cantar.

La segunda corriente está más influenciada por la canción moderna occidental y la temática de las canciones suele ser más alegre. Los diferentes estilos de *laicó* atraían a diferentes clases sociales: la clase obrera prefería el pesado y las clases más acomodadas el ligero tal y como explican Ambadzí y Tasulas (1998):

Με την εισαγωγή ξένων, συνεχίστηκε η εισοδηματική διάφορο ποίηση για ανατολικά και δυτικά τραγούδια. Οι πιο εύποροι προτιμούσαν δυτικής προέλευσης εισαγωγές και απομιμήσεις (απόγονοι των οπερετών, των επιθεωρήσεων και των καντάδων), που αργότερα αποκαλέστηκαν “ελαφρά λαϊκά”. Αυτά είχαν χαρούμενους ρυθμούς και λόγια (...) Περιλάμβαναν εν μέρει λατινοαμερικάνικους σκοπούς και εμπνεύσεις, όπως οι δημοφιλείς εκτελέσεις των αδελφών Κατσάμπα και του Τρίο Μπελκάντο. Αλλά η φτωχολογία αγαπούσε τα “βαριά λαϊκά” πιο θλιβερά τραγούδια που περισσότερο ταίριαζαν με τους δρόμους και τις μελωδίες των ρεμπέτικων: τα ινδικά, τα τούρκικα, και τα αραβικά [Con la introducción de producciones extranjeras, continuó la diferencia de ingresos para las canciones orientales y occidentales. Los más pudientes preferían las importaciones occidentales y sus imitaciones (descendientes de las operetas y las serenatas) que, posteriormente, se denominarían *laicó* “ligero”. Estas canciones tenían ritmos y letras alegres y a menudo se inspiraban en la música latinoamericana (como las famosas interpretaciones de los Hermanos Cachaba y el trío Belcanto). Sin embargo, al proletariado le encantaba el *laicó* “pesado”, canciones más tristes que se asemejaban más a los modos y las melodías característicos del rebético y a las canciones indias, turcas y árabes] (p.17).

Durante la dictadura de los coroneles (1967-1974) el régimen favoreció, además del folclore griego, esta última variante de la canción popular, al considerar que el *laicó* “pesado” era demasiado próximo al rebético y la música oriental. En ese contexto el gobierno decidió establecer un festival musical denominado “las Olimpiadas de la canción” (*Ολυμπιάδες*

²²⁹ V. Tragaki (2019).

Τραγουδιού) para promocionar la canción ligera entre las masas, en el que estaba prohibido usar el *busuki*²³⁰.

Ese estilo de canción, denominado *ελαφρολαϊκό*, es que el eventualmente derivaría en el llamado *λαϊκοπόπ* (*pop-laicó*) o *σύγχρονο λαϊκό* (*laicó* contemporáneo) Se trata de la versión griega de la canción *pop* contemporánea. Este estilo híbrido apareció en los años ochenta del siglo pasado y se caracteriza por mezclar elementos de la canción popular griega con elementos del *pop* occidental y de la música oriental (principalmente turca y egipcia) e influencias balcánicas. En la orquestación se usan, además de los instrumentos propios del género *pop*, otros típicamente griegos como el *busuki* y el *tubeleki*²³¹. Las canciones en líneas generales suelen ser cortas y presentan la estructura típica de las canciones *pop*. Hay canciones sobre diversos temas, pero priman las canciones de temática amorosa.

Dentro del *laicó* contemporáneo algunos de los intérpretes más famosos son: Jaris Alexíu, Elefzería Arvanitaki, Yorgos Dalaras, Helena Papparizou, Zanos Petrelis, Álkistis Protopsalti, Andonis Remos, Sakis Ruvás, Déspina Vandí y Ana Visi. Entre los letristas destacan Evánguelos Tasópulos (más conocido como Fivos) y Yorgos Zeofanus.

3. 2. ELEFZERÍA ARVANITAKI

3.2.1. La cantante y su repertorio

Ilustración 5. *Elefzería Arvanitaki*



²³⁰ Sobre la apropiación de la música popular por parte de la dictadura de los coroneles v. Papaeti (2019).

²³¹ Tambor de copa.

Elefzería Arvanitaki nació el 17 de octubre de 1958 en El Pireo, puerto de Atenas, aunque su familia proviene de la región de Icaria. Antes de empezar a cantar, Arvanitaki trabajó como contable y pensó en estudiar arqueología, tal y como la propia artista ha declarado en varias ocasiones:

Arvanitaki, que nació en el Pireo y empezó a cantar en el coro de la iglesia, nunca pensó en el que el canto se convertiría en su profesión: “Lo que yo quería era ser arqueóloga, pero conocí a algunos chicos que tocaban *rembétika* (género de música popular griega) y me invitaron a estar con ellos. Yo trabajaba entonces como contable con el fin de reunir el dinero suficiente para poder irme a Italia a estudiar arqueología” (Arvanitaki, 2006)

Στα 18 μου νοίκιασα σπίτι στην Αθήνα χωρίς να το γνωρίζει η μητέρα μου. Δούλευα τότε ως γραμματέας λογίστρια σ' ένα λογιστικό γραφείο. Ήθελα να σπουδάσω αρχαιολογία στην Ιταλία. Αλλά ως γνωστόν γνώρισα τα παιδιά, την “Οπισθοδρομική Κομπανία” και ξεκίνησε η διαδρομή μου στο τραγούδι [A los dieciocho años alquilé una casa en Atenas sin que mi madre lo supiera. Entonces trabajaba como secretaria en una oficina de contabilidad. Quería estudiar arqueología en Italia pero, como es sabido, conocí a los miembros de Οπισθοδρομική Κομπανία y así empezó mi camino en el mundo de la canción] (Arvanitaki, 2020)

Finalmente se decantó por la música y empezó su carrera artística hacia 1980 actuando con la *Οπισθοδρομική Κομπανία*, que interpretaba temas de rebético.

En 1984 sacó su primer disco en solitario, titulado *Ελευθερία Αρβανιτάκη*. Desde entonces se ha convertido en una intérprete de prestigio tanto dentro como fuera de su país (ha actuado varias veces en España, una de ellas en Las Palmas de Gran Canaria²³²) y ha publicado veinticinco discos. Ha sido galardonada con discos de oro (1991, 2001, 2002, 2004, 2006, 2007, 2008), de platino (1986, 1993, 1994, 1995, 1996, 2004) y doble platino (1998) gracias a su innegable talento y su característica voz cristalina por la que ha sido denominada “la voz de Grecia contemporánea”²³³.

Arvanitaki cantó en la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos de Atenas de 2004²³⁴ y ese mismo año participó en *Orion*, un proyecto musical dirigido por Philip Glass dedicado a las tradiciones musicales de los cinco continentes, siendo la única cantante europea en el proyecto. Ha cantado junto a varios artistas de diferentes países tales como Concha Buika,

²³² Santana (1998)

²³³ *Syntorama* (s.f).

²³⁴ Artos kai Thema (2012)

Cesária Évora, Yanis Cóchiras o Yanis Michis. Su repertorio es de lo más ecléctico y va desde el rebético hasta el *éndejno*²³⁵ pasando por el *pop*, el folclore griego y la copla²³⁶.

Para el presente trabajo hemos analizado letras de los siguientes álbumes: *Ελευθερία Αρβανιτάκη* (1984), *Κοντραμπάντο* (1986), *Τανιράμα* (1989), *Μένω εκτός* (1991), *Η νύχτα κατεβαίνει* (1993), *Τα κορμιά και τα μαχαίρια* (1994), *Τραγούδια για τους μήνες* (1996), *Εκτός προγράμματος* (1998), *The Very Best of 1989–1998* (1999), *Εκπομπή* (2001), *Η Ελευθερία Αρβανιτάκη στην Lyra:30 μεγάλες επιτυχίες* (2001), *Live από το Γυάλινο Μουσικό Θέατρο* (2002), *Όλα στο φως* (2004), *Δρόμοι παράλληλοι* (2005), *Γρήγορα η ώρα πέρασε* (2006), *Δυνατά (1986-2007)* (2007), *Μίrame* (2009), *Πρώσοπο με πρώσοπο* (2010), *9+1 ιστορίες* (2015), *Τα μεγάλα ταξίδια* (2019).

El *corpus* completo analizado lo componen doscientas treinta y cinco canciones distribuidas en veinte discos publicados entre 1984 y 2019 (más algunas colaboraciones incluidas en trabajos de otros artistas²³⁷).

Arvanitaki ha interpretado temas de diversos letristas entre ellos: Mijalis Ganás, Lina Nicolacopulu, Lida Rumani o Stamatis Spanudakis.

Mijalis Ganás (1944) es un famoso poeta y letrista griego que, tras estudiar derecho en la Universidad de Atenas, decidió dedicarse a la literatura.

Lina Nicolacopulu (1958) es una poeta y letrista griega que ha escrito temas para algunos de los cantantes griegos más famosos como la propia Arvanitaki, Dímitra Galani o Álkistis Protopsalti. A lo largo de su carrera ha colaborado estrechamente con el compositor, letrista e intérprete Stamatis Craunakis, al que conoció cuando ambos estudiaban ciencias políticas en la universidad.

²³⁵ El *éndejno* fue popularizado por Mikis Zeodorakis y Manos Jatsidakis. Tsioulakis y Fabbri (2016) comentan al respecto: The expression ‘entechno laiko tragoudi’ (‘art-folk song’) was coined in Greece by Mikis Theodorakis in the 1950s, to describe a new music genre combining the urban-folk musical idiom with lyrics coming from high-art poetry. Although the origins of the genre are tied to the work of composers like Theodorakis and Hatzidakis who did not perform as singers, from the 1970s onwards entechno became the privileged field of new generations of Greek singer-songwriters (p. 1).

²³⁶ Arvanitaki (2009).

²³⁷ Decidimos incluir las siguientes colaboraciones de Arvanitaki en discos de otros artistas: *Δεν ήξερες τι άξιζα* incluida en el disco *Με τα φεγγάρια χάνομαι* de 1985, *Ο γιός του ανέμου*, que aparece en el álbum *Βενετσιάνα* de 1993, *Το τραγούδι των Σειρήνων* de *Παράρτημα* (1996), *Στο Καστριτσιάνικο Ποτάμι* que aparece en el álbum de 1997 *Ακρωτήριο Ταίναρον* y *Αν είναι αρρώστια η αγάπη* incluida en el álbum *Θηλυκή Εταιρεία* (1999). Asimismo, analizamos su versión de *Αχ Ελλάδα* de Nicos Papasoglu.

Lida Rumani nació en Orcómeno (Beocia). Asistió a clases de piano y guitarra y estudió psicología en el Reino Unido. Ha colaborado con Elefzería Arvanitaki durante los últimos veinte años.

Stamatis Spanudakis es un compositor, letrista y productor griego nacido en 1948. En un principio quiso ser roquero pero más tarde se interesó por la música clásica occidental, por lo que se instaló en Alemania para estudiar en la Universidad Musical de Würzburg. Años después regresó a su país donde estudiaría música bizantina. A lo largo de su carrera ha trabajado, además de con la propia Arvanitaki, con otros muchos artistas griegos reconocidos como Petros Gaitanos, Yanis Parios o Demis Roussos.

A continuación, se recogen los letristas cuyos temas Arvanitaki ha interpretado en sus discos de estudio.

Tabla 17. *Letristas de las canciones interpretadas por Arvanitaki*

Disco	Letristas
<i>Ελευθερία Αρβανιτάκη</i>	Alecos Anguelópulos, Apóstolos Caldaras, Jristos Colocotronis, Vasilis Chichanis, Manolis Jiotis, Stelios Jrisinis, Marcos Vamvacaris, Jarálabos Vasiliadis, Yorgos Vasiliadis
<i>Κοτραμπάντο</i>	Stamatis Spanudakis
<i>Τανιράμα</i>	Stamatis Spanudakis
<i>Μένω εκτός</i>	Lina Nicolacopulu
<i>Τα κορμιά και τα μαχαίρια</i>	Mijalis Ganás y Lina Nicolacopulu
<i>Τραγούδια για τους μήνες</i>	Odiseas Elitis, Mijalis Ganás, Safo
<i>Εκπομβή</i>	Alkis Alkeos, Apóstolos Doxiadis, Mijalis Ganás, Mirtó Condová
<i>Όλα στο φως</i>	Lina Dimopulu, Alkínoos Ioanidis, Eleana Vrajali
<i>Γρήγορα η ώρα πέρασε</i>	Dionisis Capsalis, Costas Cariotakis, Eurípides, Costas Yeorgusópulos, Safo
<i>Μίτραπε</i>	Javier Limón, Nicos Moraitis, Lina Nicolacopulu, Smaró Papadopulu
<i>9+1 ιστορίες</i>	Nicos Moraitis, Lida Rumani
<i>Τα μεγάλα ταξίδια</i>	Lida Rumani

Si analizamos cómo se trata el material de origen clásico en la discografía de Elefzería Arvanitaki, observamos que la influencia grecolatina se desarrolla en tres planos: el empleo de tópicos clásicos, las referencias a la mitología griega y la inclusión de textos clásicos en su repertorio.

3.2.2. Tópicos clásicos

En primer lugar, nos situaremos en aquellas canciones de su producción que se hacen eco de tópicos de raigambre clásica.

- *Signa amoris*:

En la selección objeto de nuestro destacamos tópicos como el de los *signa amoris*. Bellido Díaz (2011) define así este tópico amatorio: “Tópico literario que describe los trastornos tanto físicos como anímicos producidos por el amor apasionado, sobre todo cuando no es correspondido” (p.398). En la literatura clásica hallamos diversas obras en las que se describen los efectos en la salud del enamoramiento siendo el más célebre el poema 31 de Safo que reproducimos a continuación:

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θείοσιν
 ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιόςτοι
 ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδυφωνεί-
 σας ὑπακούει
 καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
 καρδίαν ἐνστήθεσιν ἐπτόαισεν·
 ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὡς μεφώναι-
 σ' οὐδ' ἐνέτ' εἵκει,
 ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα ἔαγε, λέπτον
 δ' αὐτίκα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
 ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐνόρημ', ἐπιρρόμ-
 βεισι δ' ἄκουαι,
 ἑκάδε μ' ἰδρωσνῦχρος κακχέεται, τρόμος δὲ
 παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
 ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδούης
 φαίνομ' ἔμ' αὐταί·
 ἀλλὰ πᾶντόλματον ἐπεὶ καὶ πένητα²³⁸

²³⁸ Me parece el igual de un dios, el hombre/ que frente a ti se sienta, y tan de cerca/te escucha absorto hablarle con dulzura/y reírte con amor/Eso no miento, no, me sobresalta/dentro del pecho el corazón; pues cuando/te miro un solo instante, ya no puedo/ decir ni una palabra/la lengua se me hiela y un sutil/fuego no tarda en recorrer mi piel/mis ojos no ven nada y el oído/me zumba y un sudor/frío me cubre y un temblor me agita/

Hay que recordar que en la época clásica existía una concepción negativa del amor, que se consideraba una enfermedad, tal y como sostuvo en varias de sus obras el médico Galeno, quien lo calificaba de “enfermedad del alma”.

Al ser el amor una dolencia, causaba una serie de síntomas que podían clasificarse en dos grupos: anímicos y físicos. Entre los síntomas anímicos se enumeran, entre otros: alegría, celos, desidia, nerviosismo y tristeza; mientras que entre los síntomas físicos encontramos: alteraciones de los sentidos, alteraciones del habla, caída del cabello, delgadez, fuego interior, inapetencia, llanto, mudez o rubor.

En la siguiente canción se hace alusión a algunos *signa amoris* (en este caso físicos). Detectamos también el tópico del *furor amoris* que se hace patente en versos como el siguiente: “Με ξετρέλανε η ματιά σου”.

Το κορδελάκι

Τα ματάκια σου που λάμπουν
κι η κορδέλα στα μαλλιά
μου χαρίσανε τον κόσμο
μου επήραν τη μιλιά
Με ξετρέλανε η ματιά σου
αστεράκι μου
θα στα λύσω τα μαλλιά
σου κορδελάκι μου
θα στα λύσω τα μαλλιά
σου κορδελάκι μου
Τα ολόξανθα μαλλιά σου
πως φωτίζουν το χορό
σαν μου ρίχνεις τη ματιά
σου σβήνω και παραμιλώ
Με ξετρέλανε η ματιά
σου αστεράκι μου
θα στα λύσω τα μαλλιά
σου κορδελάκι μου
θα στα λύσω τα μαλλιά
σου κορδελάκι μου
Το στερέωμα να πέσει
άμα σ' άλλη ξαναπώ
λόγια έρωτα κι αγάπης
που για σένανε φυλώ

La cinta

Tus ojos que brillan
y la cinta en tu cabello
me regalaron el mundo
y me dejaron sin habla
Tu mirada me enloqueció
estrellita mía
te desataré el pelo
cinta mía
te desataré el pelo
cinta mía
Tus cabellos rubios
como iluminan el lugar
en cuanto me miras
me derrito y deliro
Tu mirada me enloqueció
estrellita mía
te desataré el pelo
cinta mía
te desataré el pelo
cinta mía
Que se me caiga el cielo encima
si digo alguna vez a otra
las palabras de amor
que guardo para ti

Με ξετρέλανε η ματιά σου
αστεράκι μου
θα στα λύσω τα μαλλιά
σου κορδελάκι μου
θα στα λύσω τα μαλλιά
σου κορδελάκι μου²³⁹

Tu mirada me enloqueció
estrellita mía
desataré tu cabello
cinta mía
desataré tu cabello,
cinta mía

Como vemos en estos versos, en los que el enamorado, casi enloquecido, pone su atención en el cabello de la amada, reaparecen algunos de los síntomas físicos del amor mencionados por Safo (mudez y acaloramiento), si bien, en este caso no se asocian a los celos sino al nerviosismo que provoca la visión del ser amado

-Carpe diem:

La letra de *Χορέψετε, χορέψετε* (*¡Bailad!*) desarrolla el el tópico del *carpe diem*.

Χορέψετε χορέψετε
Χορέψετε χορέψετε
τα νιάτα να χαρείτε
γιατί σε τούτο τον ντουινιά
δε θα τα ξαναβρείτε
Δώσ' τε του χορού να πάει
τούτη η γης θα μας εφάει
τούτη η γης θα μας εφάει
Δώσ' τε του χορού να πάει
Όσοι έχουνε καλή καρδιά
και τακτικά γλεντούνε
μονάχα αυτοί τον ψεύτικο
τον κόσμο θα χαρούνε
Τούτη η γης που την πατούμε
όλοι μέσα θε να μπούμε
όλοι μέσα θε να μπούμε
τούτη η γης που την πατούμε
Χορέψετε χορέψετε
παπούτσια μη λυπάστε
μα εκείνα ξεκουράζονται
τη νύχτα που κοιμάστε
Δώσ' τε του χορού να πάει²⁴⁰

¡Bailad!
¡Bailad, bailad!
disfrutad de la juventud
porque en este mundo
no la volveréis a encontrar
¡Dadle al baile!
porque la tierra nos va a comer
porque la tierra nos va a comer
¡Dadle al baile!
Los que tienen buen corazón
y festejan a menudo,
son los únicos que lo pasan bien
en este mundo traidor
Esta tierra que estamos pisando,
todos nos iremos para dentro,
todos nos iremos para dentro,
esta tierra que estamos pisando
¡Bailad, bailad!
no os preocupéis por los zapatos,
los zapatos descansan
por la noche cuando dormís
¡Dadle al baile!

El tono hedonista recorre toda la composición gracias a la exhortación al disfrute, que se repite insistentemente (“Χορέψετε χορέψετε; τα νιάτα να χαρείτε; τα νιάτα να χαρείτε”) y que se justifica desde una concepción inmanentista de la vida.

²³⁹ En *Η Ελευθερία Αρβανιτάκη στην Lyra: 30 μεγάλες επιτυχίες* (2001). Letra de Anzula Azanasiadu.

²⁴⁰ En *Εκτός Προγράμματος* (1998). Ανώνυμα.

-Exclusus amator:

Podemos considerar la siguiente canción titulada *Γιατί* (*¿Por qué?*) como un ejemplo de *exclusus amator*, aunque, en este caso, el yo poético de la artista se identifica con la amada²⁴¹. Ella, a través la la imagen de la puerta, se erige, además, como protagonista de una *renuntiatio* al pretender cerrar la puerta definitivamente al amor.

Γιατί

Ποιος μεθυσμένος
 άνεμος σ' έφερε εδώ;
 Αν θες την πόρτα χτύπα μου
 μα δε θα βγω
 Κλείσε καλά τα μάτια σου
 για να κρυφτώ
 Όσα μαζί δεν είδαμε, βλέπω εγώ
 Αχ ό,τι έχει αρχή δεν μπορεί
 να μην έχει και τέλος
 Τριάντα και τρία πέρασαν
 χρόνια πολλά τριάντα και πια
 σε γνώρισα για τα καλά
 κι αν λίγα μόνο
 ζήτησες πήρες πολλά
 Δεν σου ανοίγω
 μάτια μου άλλη φορά
 Γιατί θες να σου απαντήσω
 εγώ γιατί
 όλη η ζωή σου χάνεται
 πριν να χαρείς
 μα δεν πίστευες ποτέ
 μωρό μου εσύ
 στη δύναμη στη δύναμη
 κάθε στιγμής²⁴²

¿Por qué?

¿Qué viento ebrio te ha traído hasta aquí?
 Si quieres puedes llamar a mi puerta
 pero yo no saldré a recibirte

 Cierra bien los ojos
 para que me esconda
 Cuanto no veíamos juntos lo veo yo ahora
 Todo lo que empieza
 ha de tener un final
 Han pasado muchos años:
 treinta y tres
 te conozco bien
 y si pedías poco
 te llevabas un montón
 Cariño, ya no te abro más

 ¿Por qué quieres que responda?

 tu vida se pierde sin que la disfrutes
 pero, cariño, tú nunca creíste

 en el poder del momento

-Ignis amoris:

El tópico de los *signa amoris* antes mencionado está estrechamente relacionado con otro tópico amoroso, *ignis* o *flamma amoris*, pues ambos surgen, como ya se ha adelantado, del concepto que existía en el mundo clásico del amor como enfermedad. Dicho tópico está

²⁴¹ Esta composición nos recuerda a *Ο Ύπνος* de Chichanis (v.supra) ya que en ambos casos el yo poético del artista se identifica con el objeto de deseo del *exclusus*.

²⁴² En *Τανιράμα* (1989). Letra de Statamis Spanudakis.

presente en varias composiciones del repertorio de Elefzería Arvanitaki de las cuales analizamos los siguientes ejemplos:

- Σαν βροχή
- Ένα τραγούδι για την ελευθερία
- Το τέλος μας δες
- Ξένη καρδιά
- Ανάθεμά σε

En algunos casos la analogía con el fuego se usa para simbolizar la pasión y el deseo, mientras que en otras expresa los efectos destructivos del amor. Veamos varios ejemplos del primer grupo:

Σαν βροχή

Ποια μουσική περπατάει στο πλάι σου
 Ποια πυρκαγιά στα μαλλιά
 Ποια σιωπή καταπίνει τα λόγια μου
 και ψυθιρίζω φιλιά
 Κάψε τις νύχτες μου,
 σβήσε τις μέρες μου,
 κάνε το χρόνο στιγμή
 Ό,τι ευχήθηκα κι ό,τι φοβήθηκα
 είναι καιρός να φανεί
 Σαν βροχή που πέφτει στα φύλλα
 στα μαλλιά, στο πρόσωπο κυλά,
 σαν βροχή σε θέλω απόψε
 να βραχώ, ως τη ρίζα της φωνής,
 γέλιο μου
 Στη φωτιά που μέσα μου καίει
 μια φωνή γελάει και κλαίει,
 στη φωτιά θα πέσω μαζί σου
 να σωθεί ό,τι είναι δυνατό,
 γέλιο μου, φλόγα μου φλόγα μου²⁴³

Como la lluvia

¿Qué música es esa que te acompaña?
 ¿Qué fuego irradia tu cabello?
 ¿Qué silencio se traga mis palabras
 y murmura besos?
 Quema mis noches
 y consume mis días
 convierte el tiempo en un instante
 Es el momento de enfrentarme
 a mis deseos y mis miedos
 Como la lluvia que moja las hojas
 y corre por el pelo y por la cara
 como la lluvia quiero ser esta noche

En medio del fuego
 que arde en mi interior
 una voz ríe y llora
 me tiraré al fuego contigo
 para salvarme

El enamorado pide fuego para alegrarse un poco “antes de dormirse”:

Ένα τραγούδι για την ελευθερία

Σβήσε το φως, βάλε να πιούμε
 πάρε το χέρι μου, δώσ' μου φωτιά
 Λίγο να σε χαρώ πριν κοιμηθούμε

Canción a la libertad

Apaga la luz
 coge mi mano y dame fuego
 Para alegrarte un poco antes de dormirnos

²⁴³ En *Τα κορμιά και τα μαχαίρια* (1994). Letra de Mijalis Ganás.

κι αύριο ξέχνα με οριστικά
 Φύγε πρωί σαν κάθε μέρα
 μ' ένα χαμόγελο, μια αγκαλιά
 Μ' ένα μικρό φιλί, μια καλημέρα
 Και μη με ξαναδείς ποτέ ξανά
 Πάει καιρός που θες να φύγεις,
 πάρε το χέρι μου, πες το γλυκά
 Όπως με κοίταξες κάποιον Απρίλη
 πρώτη φορά²⁴⁴

y mañana olvídate definitivamente
 Vete por la mañana como cada día
 con una sonrisa y un abrazo
 con un pequeño beso y un “buenos días”
 Y no me vuelvas a ver ya nunca más
 Hace ya tiempo que quieres irte
 cógeme de la mano y dímelo dulcemente
 Como me miraste cierto abril
 por primera vez

Dentro del segundo grupo hallamos canciones como *To τέλος μας δες* (*Mira nuestro final*) el amor es dolor, es un garfio que hiere. El yo, que ve llegar el fin de su amor, no teme la llama y prefiere quemarse en la separación.

Το τέλος μας δες

Το τέλος μας δες φυσάει προς τα μένα
 τη φλόγα εγώ δε θα φοβηθώ
 θα είμαι εδώ με τα χέρια ανοιγμένα
 να καώ να καώ στον χωρισμό
 Δε νιώθω οργή δε νιώθω θυμό
 σαν γη απ'τη γη κι εγώ θα καώ
 δε νιώθω οργή δε νιώθω θυμό
 μπροστά στη φωτιά ξέρω να σ' αγαπώ
 Σ' ευχαριστώ για όσο απ' το φιλί σου
 σ' ευχαριστώ για όσο απ' το κορμί σου
 το λίγο αυτό για μένα ήταν αρκετό
 Σ' ευχαριστώ για τη ζωή ζωή μου
 για το καρφί που αντί να πω πληγή μου
 πόνεσα μα είπα σ' αγαπώ
 Το τέλος μας δες δε γράφει αντίο
 πεθαίνεις εσύ σε γεννάω εγώ
 γιατί ένας μπορεί ν' ανασαίνει για δύο
 και μετά και μετά τον χωρισμό
 Σ' ευχαριστώ για όσο απ' το φιλί σου
 σ' ευχαριστώ για όσο απ' το κορμί σου
 το λίγο αυτό για μένα ήταν αρκετό
 Σ' ευχαριστώ για τη ζωή ζωή μου
 για το καρφί που αντί να πω πληγή μου
 πόνεσα μα είπα σ' αγαπώ²⁴⁵

Mira nuestro final

Mira a nuestro final que se acerca
 yo no temeré a **la llama**
 esperare con los brazos abiertos
para quemarme en la separación
 No siento rabia, no siento ira
 como la tierra me **quemaré**
 no siento rabia no siento ira
 ante el fuego se amarte
 Te doy las gracias por tus besos
 te doy las gracias por tu cuerpo
 eso ya era bastante para mi
 Te doy la gracias por nuestra vida juntos
 por el garfio que aunque me hirió
 yo dije “te amo”
 Mira nuestro final no dice adiós
 tú mueres y yo te doy a luz
 porque uno puede respirar por los dos
 incluso después de la separación
 Te doy las gracias por tus besos
 te doy las gracias por tu cuerpo
 eso aunque poco era bastante para mi
 Gracias por la vida que compartimos
 por el garfio que aunque me hirió
 yo dije “te amo”

²⁴⁴ En *Όλα στο φως* (2004). Letra de Alkínoos Ioanidis.

²⁴⁵ En *Mírame* (2008). Letra de Nicos Moraitis.

En esta otra canción, donde la amante abandonada se lamenta de su soledad y reclama a su amado, se emplea la metáfora del fuego en dos ocasiones “τρέμω σαν φωτιά”, “κι έχω για χορό/ την εικόνα σου/ μέχρι να καώ”.

Ξένη καρδιά

Είμαι ό,τι ήμουνα
μη μ' απαρηνηθείς
που γινόμουνα
χέρι να πιαστείς.
Είμαι το αίμα σου
κι ας μη θέλεις πια
μες στο βλέμμα σου
τρέμω σαν φωτιά.
Ανοιχτά, σου 'χω ανοιχτά
μα εσύ δεν έρχεσαι αχ, σεβντά.
Ανοιχτά, σου 'χω ανοιχτά
γιατί δεν έρχεσαι
αχ, ξένη καρδιά.
Τώρα τώρα τώρα,
φως μου
Τι ώρα είναι τώρα
μη ρωτήσεις
Τώρα τώρα, φως μου
τώρα είναι η ώρα
να γυρίσεις
ξένη καρδιά.
Είμαι ό,τι ήμουνα
κι ας μη μοιάζω πια
μέσα μου έγινα
νύχτα ξαφνικά.
Μα είμαι σώμα σου
κι έχω για χορό
την εικόνα σου
μέχρι να καώ.²⁴⁶

Corazón extraño

Soy lo que era antes
no me niegues
que me convertí
en una mano amiga.
Soy tu sangre y
si ya no me quieres
ante tu mirada
tiemblo con el fuego.
Te he abierto, abierto
pero tú no vienes
¡Ay, mal de amores!
¿por qué no vienes,
corazón extraño?
Ahora es el momento,
cariño
No preguntes qué hora es

Ahora, cariño, es el momento
de que regreses, corazón extraño.

Soy lo que era antes
incluso si ya no lo parezco
dentro de mí de repente
se hizo de noche.
Pero soy tu cuerpo
y he de bailar tu imagen
hasta quemarme.

Otra canción en la que el tópico tiene connotaciones negativas es *Ανάθεμά σε (Maldito seas)*.

Σ' έχω ώρες ώρες μα το Θεό
τόσο πολλή ανάγκη
που τρέχουν απ' τα μάτια μου
θάλασσες και πελάγη
Στείλε ένα γράμμα

Hace tanto, tanto tiempo, ¡por Dios!
que te necesito
que lloro a mares y océanos

Mándame una carta

²⁴⁶ En *Mírame* (2008). Letra de Nicos Moraitis.

<p> μια συλλαβή αν έχεις το Θεό σου που κρέμομαι απ' τα χείλη σου κι είμαι στο έλεός σου Ανάθεμά σε δε με λυπάσαι που καίγομαι και λιώνω που μ' έκανες και σ' αγαπώ και τώρα μαραζώνω Κλειδώθηκαν οι σκέψεις μου μες στου μυαλού τα υπόγεια αχ πόσα θέλω να σου πω και δεν υπάρχουν λόγια Ανάθεμά σε δε με λυπάσαι που καίγομαι και λιώνω που μ' έκανες και σ' αγαπώ και τώρα μαραζώνω²⁴⁷ </p>	<p> -aunque solo sea una sílaba- por el amor de Dios porque pendo de tus labios y estoy a tu merced Maldito seas porque no te apiadas de mí me quemo y me consumo que me hiciste enamorarme y ahora por ti me marchito Se han encerrado mis pensamientos en lo más profundo de la mente ¡ay, quiero decirte tantas cosas! pero no encuentro palabras Maldito seas porque no te apiadas de mí que me quemo y me consumo que me hiciste enamorarme y ahora por ti me marchito </p>
--	---

Este tópico ocupa un lugar destacado: el 30% de los temas que incluyen tópicos clásicos. En el repertorio de Arvanitaki el mencionado *ignis amoris* suele expresarse con términos como: καίω/καίγομαι (quemar en voz activa y pasiva), λιώνω (derretirse), φλόγα (llama) o φωτιά (fuego).

-Morbus amoris:

Como se ha apuntado, muchos de los tópicos presentes en la discografía de Arvanitaki (*signa amoris, ignis amoris, vulnus amoris...*) están estrechamente relacionados con la creencia que existía en el mundo clásico de que el amor era una enfermedad. Los dioses del amor, Afrodita y Eros, infunden el deseo amoroso, una pasión agri dulce en tanto que fuente de dolor al mismo tiempo que de placer. Esta concepción del amor daría lugar al tópico del *morbus o aegritudo amoris* cuya simiente se encuentra ya en la obra homérica (*Od.XVI, 37-39*) y en la lírica griega arcaica de los siglos VII y VI a.C como se refleja en la poesía de Alcmán (III, 3), Íbico (fr.286) o Safo (fr.31),

Ya en el siglo V a.C, Hipócrates y sus discípulos empezarían a estudiar los trastornos psicológicos, estudio que influiría notablemente en la literatura griega. A partir de ese momento, diversos autores griegos tratarían de usar los conocimientos médicos de su época para describir los estragos del amor. Uno de los ejemplos más relevantes lo constituye el

²⁴⁷ En *Δρόμοι παράλληλοι* (2005). Letra de Pandelís Zalasínós.

Hipólito de Eurípides, obra en la que se definen los principales elementos del *morbus amoris*: sintomatología de la enfermedad del amor, diagnóstico y curación. Por eso Cabello Pino (2018, p.38) considera a Eurípides como creador el tópico, ya que es el primer autor que presenta el cuadro clínico completo de la enfermedad del amor.

En la literatura romana el tópico se siguió utilizando y, aunque en el plano formal, no encontramos muchas diferencias respecto a cómo se había desarrollado en la literatura griega, en el plano conceptual se abrió un debate entre quienes tenían una opinión negativa del amor y usaban el *morbus amoris* para advertir sobre los efectos dañinos de la pasión amorosa y quienes aceptaban de buen grado ese mal de amores.

En el primer grupo encontramos a Lucrecio que en *De rerum natura* (IV) describe el amor como una infección dañina y en el segundo a poetas como Catulo (50,9-15), Propertio (I, 5,13-18) y Ovidio quien en su *Arte de amar* afirma que la delgadez y el aspecto macilento del enamorado deben ser motivo de orgullo para él, pues no hay nada de vergonzoso en el hecho de estar enamorado (I, vv.723-738). En ambos casos pues, se considera el amor como enfermedad, la diferencia estriba en cómo se asume dicha afección: mientras Lucrecio la ve como fenómeno dañino contra el que hay que luchar haciendo uso de la razón, Catulo y los elegíacos, aun siendo conscientes de los efectos perjudiciales del amor, no pueden evitar entregarse a él.

Precisamente en los versos de la siguiente composición encontramos una alusión a esa concepción del amor como enfermedad, tal y como indica el título de la canción. El tópico carece de connotaciones negativas, pues la enamorada no quiere curarse de esta enfermedad que es el amor (“Αν είναι αρρώστια η αγάπη /Αχ, ποτέ να μη γινόμαστε καλά”). Por lo tanto, la canción se encuadra dentro de esa segunda variante propia de la poesía latina que acabamos de mencionar.

La fiebre, aquí, constituye una metáfora del enamoramiento (“Ποτέ να μην κατέβαινε αγάπη μου αυτός ο πυρετός”) ya visible por otro lado en autores clásicos, como Teócrito (*Id.*II, 85-90) o Sulpicia (3, 17):

Estne tibi, Cerinthe, tuae pia cura puellae,
quod mea nunc uexat corpora fessa calor?²⁴⁸

²⁴⁸¿Ahora te preocupas por mí, Cerinto, ahora que la fiebre aflige mi cuerpo?

Αν είναι αρρώστια η αγάπη

Πότε, πότε
 πότε θα ερθεί μια στιγμή
 μια αφορμή
 μια εκδρομή να φύγω
 Πότε γίναμε κι οι δύο μονά ζυγά
 εσύ κι εσύ, εγώ κι εγώ;
 Εμείς οι δυο
 μακρινοί σαν συγγενείς
 που δε μπορούν
 να έρθουν κοντά για λίγο
 Αν είναι αρρώστια η αγάπη
 Αχ, ποτέ να μη γινόμαστε καλά
 ποτέ να μην κατέβαινε αγάπη μου
 αυτός ο πυρετός
 που κάνει τα ξερά χλωρά
 το χόμα σώμα
 Πότε θα ερθεί η στιγμή
 μια αφορμή
 για εκδρομή μακρινή
 Μόνο, μόνο
 μοναχά για μια φορά
 Για μια χαρά
 Για μια αγάπη ζούμε
 Αχ, και ναμαστε ξανά
 Αγάπη σου κι αγάπη μου παντοτινά
 Εμείς οι δύο
 Ο κανείς
 και η καμιά
 Μένα φιλι γλυκά
 να συστηθούμε²⁴⁹

Si el amor es una enfermedad

¿Cuándo, cuándo
 cuándo llegará el momento
 o el pretexto para irme
 de excursión?
 ¿Cuándo nos convertimos
 los dos en pareja?
 Nosotros dos
 como parientes lejanos
 que no pueden encontrarse
 por poco tiempo
 Si el amor es una enfermedad
Ay, que nunca nos curemos
 que nunca se nos baje esta fiebre
 que vuelve verdes las tierras secas
 y la tierra hace cuerpo

¿Cuándo llegará el momento
 o el pretexto para una excursión lejana?

Solo, solo
 solo por una vez
 por una alegría
 por un amor vivimos
 Ay, que estemos juntos,
 amor mío, para siempre
 Nosotros dos
 el uno y la otra

dulcemente
 besémonos

-*Navigium amoris*²⁵⁰:

Este tópico, también conocido como “mar del amor” (Murgatroyd, 1995) o “travesía de amor” (Laguna Mariscal *et al*, 2017), consiste en la asociación entre la relación amorosa y la navegación. Hay dos hechos que probablemente influyeran en el desarrollo del tópico: el primero es que, en el mundo grecolatino, Afrodita (diosa del amor) tiene importantes conexiones con el mar. Recordemos que la versión más difundida sobre el nacimiento de Afrodita contaba que la diosa había nacido de la espuma del mar, tal y como se narra en la

²⁴⁹ El tema forma parte del álbum *Θηλυκή εταιρεία* (1999) que contiene la banda sonora de la película homónima dirigida por Nicos Perakis. La letra es de Mijalis Ganás y la música de Nicos Mamagakis.

²⁵⁰ Debemos la etiqueta *navigium amoris* a Laguna Mariscal que la acuñó en 1989.

Teogonía de Hesíodo (176); el segundo es que griegos y romanos consideraban el romance como un asunto arriesgado, por lo que resulta lógico que lo relacionaran con las dos profesiones que en la época se tenían por más peligrosas: la de soldado y la de marinero.

El *navigium amoris* aparece por primera vez en la lírica griega arcaica (Thgn. 457-460) pero se popularizó en época helenística (Mel. A.P. XII, 167) y cobró especial relevancia en la poesía romana cuando aparece en la obra de, entre otros, Horacio (*Carm.*I, 5), Virgilio (*Aen.* IV 532), Ovidio (*Am.* I, 9) y Propercio (II, 14, 30).

El tópico consta de los siguientes elementos (Laguna Mariscal *et al.* 2017, pp. 126-127).

- a) El juego conceptual basado en la doble naturaleza de Afrodita como diosa del amor y diosa de la navegación.
- b) El tópico puede tener un carácter sexual, especialmente en la poesía griega: el coito se compara con el acto de navegar o de remar.
- c) También se puede equiparar a la amada, en su carácter voluble y cambiante, con la peligrosidad del mar; la amada (o el amor, en general) es como el mar, engañosamente tranquilo y aparentemente atractivo, pero en realidad peligroso. A veces las mujeres avariciosas son comparadas con los monstruos marinos Escila y Caribdis o con las Sirenas.
- d) Por su parte (y éste es uno de los ingredientes más significativos del tópico), se suelen establecer paralelismos entre los males y desgracias inherentes al amor y una tempestad marina: los contratiempos en la relación amorosa son como el oleaje, la marea, la tempestad o una peligrosa travesía; y el amante en su desgracia se presenta como un marinero sufriendo un naufragio.
- e) Como estadio final de la travesía amorosa, la ruptura de los miembros que componen la pareja o, en su caso, el éxito en el amor, puede compararse a la acción del marinero de tocar puerto, tras haber sido salvado de una peligrosa travesía.
- f) Finalmente, el amante, como un marinero que se retira o un devoto que paga una promesa, puede colgar ofrendas votivas a una divinidad tutelar (Neptuno o Venus).

Να είχε η νύχτα άκρη

Το πέλαγο φιλούσε τα στεριά
 Παρηγοριά μου εσύ και τάρι
 Πέφτει η νύχτα κι είμαι μόνη μου
 Κράτα Πανάγια μου
 το τιμόνι μου
 στα νερά να πάω
 κείνου που αγαπάω

Ojalá la noche se acabara

El mar besaba la tierra
 Tú eres mi consuelo y compañía
 Cae la noche y estoy sola
 Virgencita, agarra mi timón
 para navegar hacia las aguas
 de mi amado

Μάτια μου καρδιά
 θαλασσινό φιλί
 και φως μου
 Να ήταν γυρισμός
 κάθε χωρισμός
 στα σκαλιά του κόσμου
 Μάτια μου καρδιά
 θαλασσινό φιλί και δάκρυ
 Να ήτανε φωτιά
 τούτη η ξενιτιά
 Να είχε η νύχτα άκρη
 Το κύμα σαν χτυπάει
 βγαίνει αφρός
 και μοναχός πίνει ο βράχος
 Τόσες θάλασσες αλώνισες
 κι άγκυρες στα χέρια σου βελόνισες
 Μα στην αγκαλιά μου
 να ερθείς να κρυφτείς²⁵¹

Mis ojos, mi corazón
 mi beso marino
 y mi corazón
 Ojalá cada separación
 fuera un regreso
 en los escalones del mundo
 Mis ojos mi corazón
 mi beso y mi lágrima
 Ojalá este destierro
 se volviera fuego
 Ojalá se acabara la noche
 Cuando las olas chocan
 contra las rocas sale espuma
 y la roca la absorbe
 Has surcado tantos mares
 y has manejado tantas anclas
 Pero ven a esconderte
 en mis brazos

En los primeros versos de esta composición, la enamorada se compara a sí misma con un navegante al timón de un barco y al amado con el mar (“Πέφτει η νύχτα κι είμαι μόνη μου/κράτα Πανάγια μου/ το τιμόνι μου στα νερά να πάω/ εκείνου που αγαπάω”) pero al final de la canción es el amado el que se asemeja a un marinero que, al fin, ha hallado un puerto seguro en los brazos de la amada, después de haber surcado numerosos mares en busca del amor definitivo (“Τόσες θάλασσες αλώνισες/Κι άγκυρες στα χέρια σου βελόνισες/μα στην αγκαλιά μου/να ερθείς να κρυφτείς”). En este contexto, las anclas que han pasado por las manos del amante/marinero representan sus anteriores relaciones amorosas.

-Renuntiatio amoris:

Encontramos este tópico en varias composiciones del repertorio de Arvanitaki de las que destacamos las siguientes:

- *Δεν ήξερες τί άξιζα*
- *Δεν έχει επιστροφή*
- *Ιστορία παλιά*
- *Τί σήμερα, τί αύριο τί τώρα*

²⁵¹ En *Η νύχτα κατεβαίνει* (1993). Letra de Lina Nicolacopulu.

Δεν ήξερες τι άξιζα (*No sabías lo que yo valía*), también incluye una alusión al *vulnus amoris* (“και τις πληγές που με άνοιξες, μ’ άνοιξες/ αχ σε καλό σιγά, σιγά να κλείσω”).

Δεν ήξερες τι άξιζα

Άφησα σπίτι και δουλειά
πούλησα την πραμάτεια
πήρα και κάτι δανεικά, δανεικά
αχ σε καλό
κι ας πάνε στα κομμάτια
Δεν ήξερες τι άξιζα
ούτε ποτέ θα μάθεις
εδώ κι εκεί τώρα γυρνάς
να `ξερες τι θα πάθεις
εδώ κι εκεί τώρα γυρνάς
να `ξερες τι θα πάθεις
Θέλω να φύγω μακριά
να πάω αλλού να ζήσω
και τις πληγές που
μ’ άνοιξες, μ’ άνοιξες
αχ σε καλό
σιγά, σιγά να κλείσω
Θά `ρθει καιρός που θα ζητάς
πάλι να μ’ ανταμώνεις
κι απ’ τη σκληρή σου μοναξιά
να θέλεις να γλιτώσεις
κι απ’ τη σκληρή σου μοναξιά
να θέλεις να γλιτώσεις²⁵²

No sabías lo que yo valía

Perdí casa y trabajo
vendí mis cosas
pedí también algo prestado
¡ay!
y los dejé ir en pedazos
No sabías lo que valía
y nunca te darás cuenta
aquí y allí ahora vuelves
si supieras lo que sufrirás
aquí y allí ahora vuelves
si supieras lo que sufrirás
Quiero irme lejos
irme a otra parte para vivir
y las heridas que me abriste
poco a poco
ir cerrando

Llegará el día en que pedirás
volver a verme
y de tu cruel soledad
querrás escapar
y de tu cruel soledad
querrás escapar

Tabla 18. *Renuntiatio amoris en la letra de Δεν ήξερες τι άξιζα*

Formulación de la renuncia	Θέλω να φύγω μακριά να πάω αλλού να ζήσω
Causas	Δεν ήξερες τι άξιζα ούτε ποτέ θα μάθεις
Futuro arrepentimiento del amado	Θά `ρθει καιρός που θα ζητάς πάλι να μ’ ανταμώνεις κι απ’ τη σκληρή σου μοναξιά να θέλεις να γλιτώσεις κι απ’ τη σκληρή σου μοναξιά να θέλεις να γλιτώσεις

²⁵² En *Με τα φεγγάρια χάνομαι* (1985) letra y música de Yorgos Sicas.

La *renuntiatio amoris* aparece también en las siguientes composiciones:

Δεν έχει επιστροφή

Έγινε ο φόβος μου θυμός
 μεγάλος σαν ωκεανός
 που απλώνει διαρκώς
 Παίρνει διαστάσεις μαγικές
 σαν την αγάπη αληθινές
 Με πνίγει αν δε με θες
 κι είναι το μόνο που μπορώ
 φύγε να σου πω
 Φύγε να σωθείς και να σωθώ
 Εγώ πονάω που σ' αγαπώ
 Δε σε συγχωρώ
 που άφησες να φτάσουμε
 ως εδώ
 Έγινε ο φόβος μου θυμός
 πια δεν αμύνομαι αλλιώς
 δεν έχω μάθει πώς
 και ένα όπλο έχω τη σιωπή
 μα αν με πλησιάσεις πιο πολύ
 υψώνω μια φωνή
 κι είναι το μόνο που μπορώ
 φύγε να σου πω
 Φύγε να σωθείς και να σωθώ
 Εγώ πονάω που σ' αγαπώ
 δε σε συγχωρώ
 που άφησες να φτάσουμε
 ως εδώ
 Δεν έχει επιστροφή και τέλος²⁵³

No hay vuelta atrás

Mi miedo se convirtió en ira
 grande como el océano
 que se extiende constantemente
 Toma proporciones mágicas
 verdaderas como el amor
 Me ahoga si no me quieres
 y lo único que puedo hacer
 es decirte que te vayas
 Vete para salvarte y salvarme yo
 Yo sufro porque te amo
 No te perdono
 que dejaras que llegáramos
 hasta aquí
 Mi miedo se convirtió en ira
 ya no me defiendo
 No he aprendido a hacerlo
 y por arma tengo el silencio
 pero si te acercas más
 alzo la voz
 y lo único que puedo hacer
 es decirte que te vayas
 Vete para salvarte y salvarme yo
 Yo sufro porque te amo
 no te perdono
 que dejaras que llegáramos
 hasta aquí
 No hay vuelta y final

Tabla 19. *Renuntiatio amoris* en la letra de *Δεν έχει επιστροφή*

Expresión de la renuncia	Κι είναι το μόνο που μπορώ φύγε να σου πω. Φύγε να σωθείς και να σωθώ εγώ πονάω που σ' αγαπώ
Causas	Εγώ πονάω που σ' αγαπώ δε σε συγχωρώ που άφησες να φτάσουμε ως εδώ Δεν έχει επιστροφή και τέλος

²⁵³ En *Όλα στο φως* (2004). Letra de EleanaVrajali.

En la siguiente composición, otro ejemplo de renuncia, el amor se presenta, además, como una batalla: una batalla que pretende el amado y que ella rechaza (“και στη μάχη που θέλεις να πας/έχεις χάσει από πριν φύγε, μην πολεμάς”). El hecho de que el amor se relacione aquí con la guerra enlaza con el tópico de la *militia amoris*, que parte de la asociación entre el soldado y el amante. El enamorado es, en este tópico, un soldado que se enlista en la “guerra” del amor.

El de la *militia amoris* es uno de los tópicos amorosos más comunes en la literatura grecolatina. Al respecto, Cabello Pino (2018) nos dice lo siguiente:

Y es que, aunque el del amor y el de la guerra puedan parecer dos mundos radicalmente distintos, lo cierto es que si se piensa detenidamente se puede apreciar que, en realidad, existen más paralelismos entre ambos de lo que a priori puede parecer. Por ello la descripción de la relación amorosa entre dos enamorados en términos militares ha gozado siempre de una gran popularidad en la literatura, no solo de temática amorosa, sino prácticamente todos los géneros: épica, tragedia, comedia...etc (p.227).

El tópico hunde sus raíces en la poesía griega (Sapph.1,27-28; Mel. AP. XII, 147) pero no se desarrolló plenamente hasta época romana cuando los poetas elegíacos recurrieron a él ampliamente.

Un buen ejemplo del uso de este tópico lo encontramos en la poesía de Ovidio, quien en sus *Amores* desarrolla esas similitudes entre la vida del amante y la del soldado (I, 9, 1-46). Precisamente, el tópico debe su actual denominación a los siguientes versos de esa obra: “Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido/Attice, crede mihi, militat omnis amans²⁵⁴”.

En este caso la canción es un dueto en el que los tópicos referidos forman parte de una conversación entre el yo poético de Arvanitaki y su antiguo amante (al que pone voz Jristos Ziveos).

Ιστορία παλιά

Ιστορίες παλιές
θα 'ρθεις να πεις να διαλέξω
τις ξέρω καλά
τις ξέρω τις έμαθα απ' έξω
Ιστορία παλιά
που σου λέει ξανά σ' αγαπώ
τόρα πάω, πάω μακριά
Και ό,τι κι αν πεις
είναι αργά δε μετράει

Una vieja historia

Viejas historias
vendrás a decir que elija
las conozco bien
me las se de memoria
Una historia vieja
que siempre dice te quiero
ahora me voy, me voy lejos
Y lo que digas no importa
ya es tarde

²⁵⁴ Todo amante es un soldado y Cupido tiene su campamento/ Créeme, Ático, todo amante es un soldado.

σαν σπάσει η αγάπη
 ξανά δεν κολλάει
 Τώρα πάω, πάω μακριά
 σ' αγαπάω, μα ειν' αργά
 Ιστορία παλιά
 θα σου πω άλλη μια φορά
 τα λόγια της ακριβός θησαυρός
 οι λέξεις της είναι χρυσός
 Μην την πεις
 μην την πεις μ' ακούς
 η σιωπή σου ειν'
 ο μόνος χρυσός
 δε σ' ακούω,
 δεν έχεις φωνή
 τα ξεπούλησες όλα,
 δε μένει δραχμή
 και στη μάχη
 που θέλεις να πας
 έχεις χάσει από πριν
 φύγε, μην πολεμάς
 Τι μου 'πες τι σου πα
 είναι αργά δε μετράει
 σαν σπάσει η αγάπη
 ξανά δε κολλάει
 Μα πού πας;
 Πάω μακριά
 Μ' αγαπάς;
 Σ' το λέω ειν' αργά!
 Ιστορία παλιά
 τελευταία φορά θα σου πω
 μην ψάχνεις τέλος κι αρχή
 η φωτιά σου έχει σβήσει
 είμαι σ' άλλη εποχή
 Πονά η φωνή σου, μη λες
 αν φύγεις εσύ
 δεν υπάρχω κι εγώ
 δεν έχει η ιστορία
 αρχή ούτε τέλος
 κάθε της λέξη
 θανάσιμο βέλος
 Και ό,τι κι αν πούμε
 είναι αργά, δε μετράει
 σαν σπάσει η αγάπη
 ξανά δε κολλάει
 Τώρα πάω, πάω μακριά
 σ' αγαπάω, μα είναι αργά

una vez que se rompe el amor
 ya no se vuelve a pegar
 Ahora me voy, me voy lejos
 te amo pero ya es tarde
 Una historia vieja
 te diré una vez más
 sus palabras son un caro tesoro
 sus palabras son oro
 No la digas
 ¿me oyes?
 tu silencio
 es oro
 no te escucho
 no tienes voz
 lo malvendiste todo
 no queda ni un céntimo
 y en la batalla
 que quieres librar
 has perdido desde el principio
 vete y no luches
 ¿Qué me vas a decir que te voy a decir?
 ya es tarde, no importa
 una vez que se rompe el amor
 ya no se vuelve a pegar
 ¿Pero a dónde vas?
 Me voy lejos
 ¿Me amas?
 Te lo digo, ya es tarde
 Vieja historia
 es la última vez que lo digo
 no busques principio y fin
 tu luz se ha apagado
 y yo estoy en otra época
 Tu voz se quiebra
 si tú te vas
 yo tampoco existo
 la historia no tiene
 principio ni fin
 cada una de sus palabras
 es un dardo mortal
 Da igual lo que digamos
 es tarde, no importa
 cuando se rompe el amor
 ya no se vuelve a pegar
 Ahora me voy, me voy lejos
 te amo pero ya es tarde

τόρα πάω, σ' αγαπάω²⁵⁵...

ahora me voy, te amo...

Tabla 20. *Renuntiatio amoris en la letra de Ιστορία παλιά*

Expresión de la renuncia	Τώρα πάω, πάω μακριά
Causas	Σαν σπάσει η αγάπη ξανά δε κολλάει

El siguiente tema lo compuso Vasilis Chichanis inspirándose en su relación con la célebre cantante María Ninu.

Τι σήμερα, τι αύριο, τι τώρα

Τι σήμερα, τι αύριο, τι τώρα;
Ας καθαρίσουμε μια ώρα αρχύτερα
Του χωρισμού μας έφτασε η ώρα,
μπορεί και για τους δυο να 'ναι καλύτερα.
Ας καθαρίσουμε μια ώρα αρχύτερα.
Τι σήμερα, τι αύριο, τι τώρα;
Κι αν περιμένουμε τι θα κερδίσουμε;
Αφού η γκρίνια ξέσπασε σαν μπόρα,
στο δρόμο αυτόν κι οι δυο
θα δυστυχήσουμε.

Κι αν περιμένουμε
τι θα κερδίσουμε;
Τι σήμερα, τι αύριο, τι τώρα;
Αφού δε γίνεται μαζί να ζήσουμε
κι αφού μας πήρε πια η καταφόρα,
καλύτερα από τώρα να χωρίσουμε.
Αφού δε γίνεται μαζί να ζήσουμε²⁵⁶

Qué hoy, qué mañana, qué ahora

¿Qué hoy, qué mañana, qué ahora?
Acabemos cuanto antes
porque ha llegado la hora de separarnos
y puede que sea lo mejor para los dos
Acabemos cuanto antes.
¿Qué hoy, qué mañana, qué ahora?
¿Qué ganaremos si esperamos?
Ya que nuestros suspiros
son como una tormenta
por este camino solo encontraremos
la desdicha.

¿Y qué ganaremos esperando?

¿Qué hoy, qué mañana, qué ahora?
Puesto que no podemos vivir juntos
y vamos cuesta abajo
es mejor separarnos ahora
porque no podemos vivir juntos

Tabla 21. *Τι σήμερα, τι αύριο, τι τώρα*

Expresión de la renuncia	Ας καθαρίσουμε μια ώρα αρχύτερα Του χωρισμού μας έφτασε η ώρα
Causas	Αφού δε γίνεται μαζί να ζούμε κι αφού μας πήρε η καταφόρα καλύτερα από τώρα να χωρίσουμε

²⁵⁵ En *Εκπομπή* (2001). Letra de Apóstolos Doxiadis. Se trata de una versión de *La femme sans haine* del artista senegalés Ismaël Lô.

²⁵⁶ En *Εκτός Προγράμματος* (1998).

El t3pico de la *renuntiatio amoris* aparece en un 25% de las composiciones que incluyen t3picos grecolatinos.

En los diferentes ejemplos analizados son visibles varios de los elementos propios de la *renuntiatio* se1alados por Cairn (1982) y Mart3n Rodr3guez (2010), especialmente los esenciales: la formulaci3n de la renuncia y las causas de 3sta. En algunos casos hallamos tambi3n otros, como los intentos de reconciliaci3n de la otra parte (*Δεν ήξερες τι άζειζα*). Apreciamos tambi3n diferencias respecto a c3mo se trataba el t3pico en el reb3tico, donde las canciones sol3an aportar m3s detalles sobre las causas de la ruptura, mientras que aqu3 los motivos se expresan de manera m3s vaga. En algunos casos la *renuntiatio* aparece acompa1ada de otros t3picos amorosos como el *vulnus* (*Δεν ήξερες τί άζειζα*) o la *militia amoris* (*Ιστορία παλιά*).

-Retia amoris:

La letra de la siguiente canci3n nos lleva hasta el t3pico de *retia amoris* o *venatus amoris*. Moreno Soldevila (2011) nos dice sobre este t3pico:

La seducci3n y el enamoramiento se comparan con la caza (venatio) y la pesca (piscatio). Se trata de un motivo que hunde sus ra3ces en la literatura griega y que explora la naturaleza ambigua del amor, que se ve, por un lado, como una lucha o persecuci3n que implica esfuerzo y un cierto grado de violencia y, por otro, como arte o t3cnica. A1ade, adem3s, la idea del amor como proceso doloroso (p.85).

A continuaci3n, se enumeran algunas de las caracter3sticas del t3pico:

- a.) El cazador o pescador se identifica con el enamorado y la presa con el ser amado.
- b.) Si el amor no es correspondido suele presentarse al amante como un animal depredador.
- c.) A veces, el papel de cazador o cazadores lo desempe1an los dioses del amor y los enamorados son las presas.
- d.) En el contexto de la comedia el papel de cazador corresponde a la *lena* o alcahueta, el enamorado es la presa y el objeto de su deseo hace de “cebo”.

Este *topos*, que aparece varias veces en la obra de Cal3maco (AP. XII, 102), Meleagro (AP. XII, 23), Ovidio (*Ars.* I, 45-46; *Met.* VI, 516) o Virgilio (*Aen.* IV, vv. 68-72); toma forma en el ejemplo aportado al presentar al amado como un cazador a caballo que persigue a su presa

(la enamorada): “με το άλογο καλπάζεις, με κυνηγάς, με κυνηγάς”. En este caso el yo poético no se identifica con el amante/cazador sino con la amada/presa.

Παραμύθι

Σαν βασιλιάς, σαν βασιλιάς
 με τ' άλογο καλπάζεις
 με κυνηγάς, με κυνηγάς,
 με καις και με ταράζεις
 Μες στη φωτιά, μες στη φωτιά,
 για χάρη σου θα πέσω
 άλλη ματιά, άλλη ματιά
 αδύνατον ν' αντέξω
 Δεν τα βλέπεις όλα
 από εκεί που τα κοιτάς
 δε σε βγάζει αυτός
 ο δρόμος πουθενά
 Στα ερείπια είμαι κρυμμένη
 της αρχαίας αγοράς
 έλα, άργησες, αρχίζουμε ξανά
 Σαν βασιλιάς, σαν βασιλιάς
 και της καρδιάς μου κύρης
 όπου κι αν πας, όπου κι αν πας,
 στον ώμο μου θα γύρεις
 Μες στη φωτιά, μες στη φωτιά
 για χάρη μου θα πέσεις
 άλλη ματιά, άλλη ματιά
 αδύνατον ν' αντέξεις
 Δεν τα βλέπεις όλα από
 εκεί που τα κοιτάς
 δε σε βγάζει αυτός
 ο δρόμος πουθενά
 Ερείπια είμαι κρυμμένη
 της αρχαίας αγοράς
 έλα, άργησες, αρχίζουμε ξανά²⁵⁷

Cuento de hadas

Como un rey, como un rey
 vas cabalgando
 y me das caza
 me quemas y me agitas
 En la hoguera, en la hoguera
 por ti voy a caer
 otra mirada, otra mirada
 no puedo aguantar
 No puedes verme
 desde donde estás
 ese camino no te lleva
 a ninguna parte
 Estoy escondida
 en las ruinas del mercado antiguo
 ven que empezamos de nuevo
 Como un rey, como un rey
 y dueño de mi corazón
 vayas a donde vayas
 en mi hombro te darás la vuelta
 En la hoguera, en la hoguera
 por mi vas a caer
 otra mirada
 no puedes aguantar
 No puedes verme
 desde donde estás
 ese camino no te lleva
 a ninguna parte
 Estoy escondida
 en las ruinas del mercado antiguo
 ven que empezamos de nuevo

Además del tópicο de *retia amoris*, se hace perceptible el *ignis amoris*, que se expresa comparando el enamoramiento con el acto de caer en una hoguera, tal y como ocurre en la poesía de Posidipo (A.P. V 211).

²⁵⁷ En *Κοντραμπάντο* (1986). Letra de Stamatis Spanudakis.

-Vulnus amoris:

Asociado a los tópicos que acabamos de citar aludimos al *vulnus amoris*. Algunos ejemplos de su empleo en el repertorio de Arvanitaki se hallan en:

- *Καρδιά μου καημένη*
- *Γεννήθηκα για να πονώ*
- *Το ποτήρι σου ψηλά*
- *Τα κορμιά και τα μαχαίρια*

Καρδιά μου καημένη

Καρδιά μου καημένη
 πώς βαστάς και δε ραγίζεις
 στον ψεύτη ντουνιά
 τόση απονιά που αντικρίζεις
 Ησυχία και χαρά
 μέσα στη ζωή
 δεν έχω νιώσει
 και μι' αγάπη ακόμα
 που `χα πιστέψει
 μ' έχει πληγώσει
 Δε με πόνεσε κανείς
 δε με πόνεσε κανείς
 ούτε στιγμή μες
 στη ζωή μου
 Μες στους δρόμους ξαφνικά
 κάποιο πρωί
 θα βγει η ψυχή μου
 Καρδιά μου καημένη
 πώς βαστάς και δε ραγίζεις
 στο νψεύτη ντουνιά
 τόση απονιά που αντικρίζεις²⁵⁸

Pobre corazón mío

Pobre corazón mío
 como aguantas y no te rompes
 en este mundo traidor
 tanta crueldad como encuentras
 Paz y alegría
 no he conocido
 en esta vida
 e incluso un amor
 en el que confiaba
 me ha herido
 Nadie se compadeció de mi
 nadie se compadeció de mi
 ni una sola vez en mi vida

Una mañana de repente
 en medio de la calle
 mi alma escapará
 Pobre corazón mío
 cómo aguantas y no te rompes
 en este mundo traidor
 tanta crueldad como encuentras

Efectivamente, el amor hiere, idea en la que se insiste, de forma más desgarradora, en el tema de 1954 *Γεννήθηκα για να πονώ* (*Nací para sufrir*), compuesto por Vasilis Chichanis e interpretado por Marica Ninu; y que más tarde, en 1998, reinterpretaría Arvanitaki.

Γεννήθηκα για να πονώ

Γεννήθηκα για να πονώ
 και για να τυραννιέμαι
 την ώρα που σε γνώρισα

Nací para sufrir

Nací para sufrir
 y para atormentarme
 la hora en que te conocí

²⁵⁸ En *Η νύχτα κατεβαίνει* (1993). Letra de Dimitris Gutis.

βαριά την καταριέμαι
 Με πλήγωσες και δεν ξεχνώ
 που τόσο έχω κλάψει
 να γίνει η κατάρα μου
 φωτιά και να σε κάψει
 Κι αν τώρα κάνω μια ζωή
 που πάντα τη μισούσα
 για όλα εσύ ευθύνεσαι
 που τόσο αγαπούσα
 Με πλήγωσες και δεν ξεχνώ
 που τόσο έχω κλάψει
 να γίνει η κατάρα μου
 φωτιά και να σε κάψει
 Θα το φωνάξω σαν τρελή
 ο κόσμος να το μάθει
 τα βάσανα που τράβηξα
 για σένα τα 'χω πάθει
 Με πλήγωσες και δεν ξεχνώ
 που τό σου έχω κλάψει
 να γίνει η κατάρα μου
 φωτιά και να σε κάψει
 Θα το φωνάξω σα τρελή
 ο κόσμος να το μάθει
 Τα βάσανα που τράβηξα
 για σένα τα 'χω πάθει²⁵⁹

la maldigo pesadamente
 Me heriste y no olvido
 lo mucho que he llorado
 que mi maldición se convierta
 en un fuego que te queme
 Y si ahora llevo una vida
 que siempre odié
 tienes la culpa tú
 a quien tanto amaba
 Me heriste y no olvido
 lo mucho que he llorado
 que mi maldición se convierta
 en un fuego que te queme
 Lo gritaré como loca
 para que lo sepa el mundo
 las torturas que aguanté
 por ti las he sufrido
 Me heriste y no olvido
 lo mucho que he llorado
 que mi maldición se convierta
 en un fuego que te queme
 Lo gritaré como loca
 para que lo sepa el mundo
 Las torturas que pasé
 por ti las he sufrido

En la siguiente composición parece ser el amado quien sufre ese *vulnus amoris*:

Το ποτήρι σου ψηλά
 Το ποτήρι σου ψηλά,
 ολόκληρη γη σε μια γουλιά,
 το ποτήρι σου ψηλά,
 πλανήτης μικρός
 που βγάζει φως
 Χτυπάει το φως απ' το γυαλί
 κι όλο πάνω μου σκορπά
 Ποια καινούρια μαχαιριά
 παλιά μου πληγή σε προκαλεί,
 ποια καινούρια προσευχή
 να γίνουν τα θαύματα ζωή;
 Αλλάζει του κόσμου η τροχιά
 μόνο αν πιεις καμιά γουλιά
 κι ο παράδεισός μου
 μες στην ίδια τη γουλιά
 Ο Θεός του κόσμου

Alza tu vaso
 Alza tu vaso
 la tierra entera
 cabe en un sorbo
 tu vaso es como
 un pequeño planeta luminoso
 El cristal irradia luz
 que se refleja en mi
 ¿Qué nueva puñalada
 te provoca mi antigua herida?
 ¿Qué nueva oración
 para que los milagros cobren vida?
 La trayectoria del mundo cambia
 si bebes un pequeño sorbo
 y mi paraíso está
 en ese mismo sorbo
 El dios de este mundo

²⁵⁹ La letra es de Costas Virvos. En el álbum *Εκτός προγράμματος* (1998).

κι ο παράδεισός μου
 μες στην ίδια τη γουλιά
 Το ποτήρι σήκωσέ το
 και μπροστά μου πέταξέ το
 να πατήσω στα γυαλιά
 Ποια καινούρια μαχαιριά
 καρδιά μου κλειστή σε προκαλεί
 Ποια καινούρια προσευχή
 να γίνουν τα θαύματα ζωή;
 Αλλάζει του κόσμου η τροχιά
 μόνο αν πιεις καμιά γουλιά.
 Το ποτήρι σου ψηλά,
 ολόκληρη γη σε μια γουλιά
 το ποτήρι σου ψηλά,
 πλανήτης μικρός
 που βγάζει φως
 Χτυπάει το φως απ' το γυαλί
 κι όλο πάνω μου σκορπά
 Ο Θεός του κόσμου
 κι ο παράδεισός μου
 μες στην ίδια τη γουλιά²⁶⁰

y el paraíso
 están en el mismo sorbo
 Levanta tu vaso
 y tíralo frente a mí
 para caminar sobre los cristales
 ¿Qué nueva puñalada
 te provoca mi corazón cerrado?
 ¿Qué nueva oración
 para que los milagros cobren vida?
 La trayectoria del mundo cambia
 si bebes un pequeño sorbo
 Alza tu vaso
 la tierra entera
 cabe en un sorbo
 tu vaso es como
 un pequeño planeta luminoso
 El cristal irradia luz
 que se refleja en mi
 Dios y el paraíso
 están en ese sorbo

Encontramos reminiscencias del tópicο en la letra de *Τα κορμιά και τα μαχαίρια* (*Los cuerpos y los cuchillos*). Los cuchillos se convierten en una imagen simbólica interesante: provocan dolor, como hace el propio amor.

Τα κορμιά και τα μαχαίρια

Τα κορμιά και τα μαχαίρια
 άντεκάποτε αλλάζουν χέρια,
 τα σημάδια τους αφήνουν
 που πονάνε και δε σβήνουν
 Άγγιξέμε, φίλα με, μύρισέ με
 κρύψου μέσα μου, κατοίκησε με,
 σαν παλιό κρασάκι φύλαξέμε
 ένα κορμί δεν είναι
 μόνο αγκαλιά,
 Άχ! ένα κορμί δεν είναι
 μόνο αγκαλιά
 είναι μια πατρίδα
 που θα γίνει ξενιτιά
 Τα πουλιά και τα τριζόνια
 άντε τραγουδάνε τόσα χρόνια

Los cuerpos y los cuchillos

Los cuerpos y los cuchillos
 van cambiando de manos
 y dejan señales
 que duelen y no se borran
 Tócame, bésame, huéleme
 escóndete dentro de mí, hábitame
 guárdame como un vino viejo
 un cuerpo no es solamente
 abrazos
 ¡Ay! un cuerpo no es solamente
 abrazos
 es una patria
 que será tierra extraña
 Los pájaros y los grillos
 cantan por años

²⁶⁰ En *Εκπομπή* (2001). Letra de Mirtó Condová.

κι από την ανατριχίλα
 κοκκινίζουνε τα μήλα
 Τα κορμιά και τα μαχαίρια
 άντε μη βρεθούν
 σε λάθος χέρια,
 κάποιιο φονικό θα γίνει
 και ποιος παίρνει την ευθύνη
 Μέσα στις γιορτής το κέφι
 άντε πιο ψηλά κρατάει το ντέφι
 όποιος πόνεσε και ξέρει
 γλύκα που `χει το μαχαίρι²⁶¹

y del escalofrío
 las manzanas enrojecen
 Los cuerpos y los cuchillos
 mejor que no estén
 en las manos equivocadas
 porque habría un asesinato
 Y ¿quién se haría responsable?
 En medio de la fiesta
 agita tu pandereta
 quien sufrió conoce
 la dulzura del cuchillo

Hallamos referencias al *vulnus amoris* en un 31% de las composiciones que incluyen tópicos grecolatinos.

Los ejemplos aportados reflejan la presencia los tópicos relacionados con el carácter patológico de la pasión amorosa, de ahí los recurrentes motivos relacionados con esa concepción (*signa amoris*, *ignis amoris*, *vulnus amoris*). En la canción anterior Eros no parece ir armado con flechas sino con cuchillos, que provocan ora heridas dolorosas (*Καρδιά μου καημένη*) ora otras dulces (*Τα κορμιά και τα μαχαίρια*).

-*Servitium amoris*:

Finalmente, en el tema *Στο παλάτι της καρδιάς σου* (*En el palacio de tu corazón*) percibimos reminiscencias del *servitium amoris*, que ya Tibulo (II,4) expresaba así, renunciando a la libertad en nombre del amor:

Hic mihi servitium video dominamque paratam:
 iam mihi, libertas illa paterna, vale.
 servitium sed triste datur, teneorque catenis,
 et numquam misero vincla remittit Amor²⁶²

Aunque en el tema escogido no se desarrolla de manera explícita el *topos*, sí encontramos uno de los elementos tradicionalmente asociados al *servitium*: precisamente la mencionada *renuntiatio libertatis*, que Estévez Sola (2014) señala como elemento clave:

la reducción a la condición de esclavo de amor requiere de la negación de la libertad individual y de una declaración previa de pérdida y ausencia de dicha libertad. No deja de ser llamativo que sean los poetas elegiacos, especialmente Tibulo y Propertio, los que hagan una declaración de falta de libertad como reconocimiento previo,

²⁶¹ Incluida en el álbum homónimo de 1994. Letra de Mijalis Ganás.

²⁶² Aquí veo la esclavitud y la dueña que me espera. En este momento te digo adiós, libertad paterna. Sí, la dura esclavitud es mi destino y el amor nunca afloja mis cadenas.

si es que una ordenación temporal nos imaginamos, a la esclavitud a la que los someten sus amadas o amados. Es la que he llamado *renuntiatio libertatis*. La *renuntiatio libertatis*, dentro del tópico del *servitium*, es el reconocimiento expreso de la degradación del ciudadano que, libre por nacimiento, renuncia a la libertad para caer en la esclavitud, una *renuntiatio* que utiliza la misma fórmula ritual que la *renuntiatio amoris* o ruptura de amor (p.119).

Στο παλάτι της καρδιάς σου

Στο παλάτι
της καρδιάς σου
όταν ήρθα ήμουν
τσιγγάνα
μαύρο κάρβουνο
η ματιά σου
πήρα κι άναψα φωτιά
Κι ώσπου να τελειώσει
η νύχτα
τ' ουρανού είχα
πει το νάμα
και βασίλισσα είχα γίνει
με κορώνα στα μαλλιά
Μα η φωτιά που' χω
για αίμα
και στα δάχτυλα τα ζήλια
σου ξεσήκωσαν τη ζήλια
που αρρωσταίνει τα φιλιά
Κι όπως έκλεινε
η καρδιά σου
σε κελί χωρίς μια γρίλια
πως θα φύγω από κοντά σου
είπα κι έκλαψα πικρά
Να μη μου λες πια σε θέλω,
σε θέλω
τέτοια αγάπη είναι σκλαβιά
όπως τα πουλιά πεθαίνω,
πεθαίνω
λαχταρώ τη λευτεριά.
Άνοιξέ μου αυτή τη πόρτα
άνοιξε την κλειδαριά
σαν τυφλάειν' απ' τα σκοτάδια
και τα μάτια κι η καρδιά
Και σου τραγουδώ με πόνο,
με πόνο
να μη με ξανα σκεφτείς
το κλειδάκι γύρνα μόνο
της χρυσής μου φυλακής
εδώ σαν πετάω ματώνω
Με βιασύνη να σ' αφήσω

En el palacio de tu corazón

Cuando llegué al palacio
de tu corazón
era una bohemia

y tu mirada
un negro carbón
Lo tomé y prendí fuego
y antes de que acabara
la noche
había probado
el maná del cielo
y me había convertido
en una reina coronada
Pero el fuego que tengo
por sangre
y los crócalos en mis dedos
despertaron tus celos
que estropean los besos
Y cómo se cerraba
tu corazón
en una celda sin rejilla
te dije que iba de tu lado
Y lloré amargamente
No me digas más “te quiero”
“te quiero”
un amor así es esclavitud
como los pájaros me muero
me muero
Anhelo la libertad
Ábreme, la puerta
abre la cerradura
tengo los ojos y el corazón
cegados por la oscuridad
Y te canto con dolor
con dolor
que no pienses más en mi
simplemente gira la llave
de mi cárcel de oro
aquí cuando vuelvo sangro
Con prisas por dejarte

βγήκα κι έπιασα τους δρόμους
μα μου στέλναν ταχυδρόμους
τα φιλιιά σου όλα μαζί.
Πού βρεθήκαν τόσα αγκάθια
τόση μοναξιά στους ώμους
κι είπα ό,τι υπάρχει ωραίο
στην αγάπη μόνο ζει.
Να μ' αγαπάς μόνο θέλω,
δεν θέλω
να πετάξω πιο μακριά
όπως τα πουλιά μαθαίνω
έτσι δίπλα στα κλαδιά
Άνοιξέ μου αυτή τη πόρτα
άνοιξε την κλειδαριά
μόνο τα δικά σου χνώτα
μου ζεσταίνουν την καρδιά
Σε ικετεύω με πόνο, με πόνο
και μην το ξανα σκεφτείς
το κλειδάκι γύρνα μόνο
της χρυσής μου φυλακής
να λες μ' αγαπάς να λιώνω
Άνοιξέ μου αυτή την πόρτα
άνοιξε την κλειδαριά
μόνο τα δικά σου χνώτα
μου ζεσταίνουν την καρδιά
Σε ικετεύω με πόνο, με πόνο
και μην το ξανασκεφτείς
το κλειδάκι γύρνα μόνο
της χρυσής μου φυλακής
αγάπη μου λες και λιώνω²⁶³

salí a la calle
pero tus besos
me enviaron mensajeros
Pero había tantas espinas
tanta soledad en mis espaldas
que me dije todo cuanto es hermoso
solo se encuentra en el amor
Solo quiero que me ames
no quiero
volar lejos
como los pájaros aprendo
al lado de las ramas
Ábreme la puerta
abre la cerradura
solo tu aliento
calienta mi corazón
Te suplico con dolor
que no lo pienses más
gira la llave
de mi cárcel de oro
y di que me amas
Ábreme la puerta
abre la cerradura
solo tu aliento
Calienta mi corazón
Te ruego con dolor
que no lo pienses más
gira la llave
de mi cárcel de oro
y dime que me amas

En este caso la persona enamorada compara su situación con la de un preso -aunque no faltan referencias a la idea del amor como esclavitud (“τέτοια αγάπη είναι σκλαβιά”)- y la relación amorosa con una cárcel (“χρυσής μου φυλακής”) de la que en un principio quiere escapar. Sin embargo, la vida sin amor es tan dura que suplica volver a esa prisión metafórica. Este tema es una versión griega de una copla española titulada *Cárcel de oro* (1956):

Cuando tú me diste amparo
No era más que una gitana...
Con un traje de volantes
Y una enagua almidoná
Y me vi por tu cariño de la noche a la mañana...
Convertida en una reina

²⁶³ Del disco *Mírame* (2008). Letra de Lina Nicolacopulu.

De brillantes coroná
 Pero a mi desde el principio
 Me cansaba tu ternura...
 Me agobiaba aquel encierro
 Que me impuso tu pasión
 Y una noche en que tus celos
 Me colmaron de amargura...
 Con la hiel de mis palabras
 Yo maté tu corazón...
 Tanto decirme te quiero, te quiero
 Yo no lo puedo aguantar...
 Como un pájaro me muero, me muero
 Necesito libertad...
 Abre puertas y cerrojos, que me de la luz del sol...
 Que están ciegos ya mis ojos de tinieblas y dolor
 Por mi madre yo te imploro y te lloro
 Que no pienses más en mi
 No te quiero, no te adoro
 Y no sirvo pa' vivir
 En esa cárcel de oro...
 Y con prisa por dejarte
 Yo me fui por los caminos
 Con mis coplas y mis sueños
 Y mis ansias de vivir
 Y al momento mis volantes
 Se enredaron entre espinos...
 Y los nardos y las rosas
 Fueron cardos para mí...
 Del vinagre que ahora bebo
 La culpita solo es mía...
 Y maldigo hasta la hora
 En que probé la libertad...
 Pordiosera de cariño
 Te suplico noche y día...
 Que en la cárcel de tus brazos
 Tu me vuelvas a encerrar...
 Vuelve a decirme te quiero, te quiero
 Vuelve a decirlo por Dios
 Sin oírlo yo me muero, me muero
 Como un nardo sin olor
 Pa' borrarle los agravios
 Que te hice padecer...
 Si pudiera de mis labios
 Me arrancaba hasta la piel
 Vale más que los tesoros del moro
 Tu cariño para mi
 Por tu madre yo te imploro

Que me encierres pa' vivir
En esa cárcel de oro²⁶⁴

3.2.3. Historia y mitos clásicos

En cuanto a lo elementos míticos presentes en la discografía seleccionada de Arvanitaki, destacamos los siguientes títulos:

- *Η ακτή*
- *Στο καστριτσιάνικο ποτάμι*
- *Το τραγούδι των Σειρήνων*
- *Ο γιος του ανέμου*
- *Αχ Ελλάδα*
- *Ο Αγαμέμνων*

Η ακτή

Πώς βαριέμαι σε τούτη την ακτή
που ο ήλιος με ξεραίνει
Δεν είμ' έρημος δεν είμαι νησί
μα ούτε κι η Ελένη
και το 'ξερες
Πώς θα μοιάζω μετά από καιρό
πως μ' έχεις σημαδέψει
Με κρατάς και να φύγω δε μπορώ
Κανείς μας δε θ' αντέξει
και το 'ξερες
Πέφτω στη θάλασσα και πάλι βρέχομαι
και πάλι έρχομαι κοντά
Μέσα απ' τα κύματα πιάνω τα σήματα
που με φωνάζουν στ' ανοιχτά
Πώς βαριέμαι σε τούτη την ακτή
που μ' έχεις φυλακίσει
Δεν είμ' άνεμος δεν είμαι πανί
Δε λέει να φυσήξει
Και το 'ξερες
Πώς θα μοιάζουν μετά από καιρό
οράματα που ζούμε
Στην ακτή με τ' αθάνατο νερό
κι οι δυο μας θα χαθούμε
και το 'ξερες²⁶⁵

La costa

Cómo me aburro en esta costa
en la que el sol me seca
No soy un desierto ni una isla
pero tampoco Helena
y lo sabías
¿Qué aspecto tendré después
de tanto tiempo?
Me sostienes y no puedo irme
Nadie nos aguantará
y lo sabías
Caigo al agua y de nuevo me emparo
y de nuevo me acerco
En medio de las olas capto las señales
que me llaman mar adentro
Cómo me aburro en esta costa
en la que me has encerrado
No soy viento, no soy vela
El viento no soplará
y lo sabías
Cómo después del tiempo
las visiones que vivimos
En la costa con el agua inmortal
los dos nos perderemos
y lo sabías

²⁶⁴ Letra de León, Quintero y Quiroga. <https://bit.ly/3V2277b>

²⁶⁵ En *Κοντραμπάντο* (1986). Letra de Stamatís Spanudakis.

Se trata de una canción centrada en el sufrimiento que provoca ese amor y el yo poético de la artista se compara con la célebre Helena de Troya y recalca que, a diferencia de esta, no es capaz de abandonar a su marido, al que se dirige. Aunque solo se menciona a Helena por su nombre, la protagonista nos recuerda a una Penélope ya que dice llevar esperando a su amado en una isla durante mucho tiempo.

Por otro lado, el tema *Στο καστριτσιάνικο ποτάμι* (*El río del olvido*) está dedicado al río Selemno, conocido como el río del olvido. El río se encuentra en la región de Acaya y en la antigua Grecia existía una leyenda sobre él, narrada por Pausanias en su *Descripción de Grecia* (VII, 23,1-4): la ninfa Argira se encaprichó de un hermoso pastor de la zona llamado Selemno pero cuando éste envejeció lo abandonó y el desdichado pastor murió de amor. Compadecida, Afrodita transformó a Selemno en río y le concedió el favor de olvidar a Argira²⁶⁶.

Según la creencia popular quien se bañaba en aquel río olvidaba sus cuitas amorosas. Como señala Politis (2006): “La leyenda pervivió en la cultura popular griega y se alude a ella en algunas canciones folclóricas” (p. 519). En el repertorio de Arvanitaki encontramos el siguiente ejemplo.

Στο Καστριτσιάνικο ποτάμι²⁶⁷

Στο Καστριτσιάνικο ποτάμι
 όποιος μεσάνυχτα λουστεί
 από του έρωτα την πλάνη
 έχει για πάντα γιατρευτεί
 Όμως στου ποταμού τις δίνες
 και στα ασημένα τα νερά
 κοιμούνται χρόνια οι σειρήνες
 κι αλίμονο όποιος τις ξυπνά
 Στο μαγεμένο τους τραγούδι
 και στις Λιγείας τη φωνή
 σπάνε κατάρτια κι αλυσίδες
 λιώνει στο χέρι το κερι²⁶⁸

El río del olvido

Quien se baña a medianoche
 en el río Selemno
 se cura para siempre
 del engaño del Amor
 Pero en los vórtices
 las plateadas aguas del río
 hay sirenas que llevan años dormidas
 y ay de quien las despierte
 Con su hechicera canción
 y su con su voz fantasmal
 rompen mástiles y cadenas
 y derriten la cera en la mano

En la canción se menciona a las sirenas monstruos mitológicos de los cuales Grimal (2000) nos dice lo siguiente:

Las sirenas son genios marinos, mitad mujer, mitad ave. Ora pasan por ser hijas de la Musa Melpómene y del dios-río Aqueleoo, ora por hijas de Aqueleoo y Estéροpe, hija esta de Portaón y Éurite. También se les daba

²⁶⁶ Cf. Hutton (2009).

²⁶⁷ El Selemno pasa por la villa de Ano Castrichi (*Άνω Καστρίτσι*) por lo que también es conocido como *Καστριτσιάνικο ποτάμι*.

²⁶⁸ En *Ακροτήριο Ταίναρον* (1997). Letra de Zodorís Gonis.

por padres a Aqueleoo y la musa Terpsícore, o bien al dios marino Forcis. Libanio cuenta que habían nacido de la sangre de Aqueleoo cuando este fue herido por Heracles (...) Según la leyenda más antigua, las sirenas habitaban una isla del Mediterráneo y con su música atraían a los navegantes que pasaban por sus parajes. Los barcos se acercaban entonces peligrosamente a la costa rocosa de la isla y zozobraban, y las sirenas devoraban a los imprudentes. Se cuenta que los Argonautas pasaron cerca de las sirenas, pero Orfeo cantó tan melodiosamente mientras el *Argo* estuvo al alcance de su música, que los héroes no sintieron la tentación de abordar, excepto Butes, que se arrojó al mar para ir a su encuentro, pero fue salvado por Afrodita. Al pasar por los mismos parajes, Ulises, prudente y curioso a la vez, mandó a sus marinos que se tapasen los oídos con cera, y el se hizo amarrar al mástil, con orden de que nadie lo desatase por insistentes que fuesen sus ruegos. Al obrar de este modo seguía los consejos de Circe, que le había revelado el peligro a que se exponía. Cuando comenzó a oír la voz de las sirenas, Ulises sintió un invencible deseo de ir hacia ellas, pero sus compañeros se lo impidieron. Se dice que las sirenas, despechadas por su fracaso, se precipitaron al mar y perecieron ahogadas (pp. 483-484).

A este episodio, narrado en el canto XII de la *Odisea*, aluden los últimos versos de la canción. Si embargo, en este caso (se nos advierte) de nada valdrían las precauciones que tomara Odiseo ya que el poder de la música de estas sirenas es tal que derretiría la cera en los oídos de los marineros y rompería las cuerdas del barco.

De igual modo, dicho episodio inspiró la siguiente composición, titulada *Το τραγούδι των Σειρήνων* (*La canción de las sirenas*): Arvanitaki aquí pone voz a una sirena que trata de convencer a Odiseo de que desista de su intento de regresar a Ítaca.

Το τραγούδι των Σειρήνων

Τα νερά φωτίστηκαν
κι όλα τα φεγγάρια
που μικρός λαχτάρισες γλιστρούνε
στα δικά μας μαξιλάρια
Ταξιδιώτη,
αν ζητάς τη μικρή σου χώρα,
φέγγει εδώ λαμπρότερη
απ' ό,τι στων ονείρων σου την ώρα.
Άκου, άκου, άκου, άκου
Έλα, έλα, έλα, έλα.
Οι γοργόνες σε καλωσορίζουν,
κόψε τους δεσμούς που σε γυρίζουν
Ψέμα είν' η πατρίδα
Ψέμα είν' η πατρίδα και μια τρέλα
Έλα! Χρόνος δεν υπάρχει εδώ,
δεν υπάρχει πόνος,
μόνο μια τρελή χαρά
που μέσα της ποτέ
δε θα είσαι μόνος
Σαν παιχνίδι πλούσιο
που όλο ξαναρχίζει,
δίχως της φωλιάς το βάρος
αιώνια η ζωή σου θα κερδίζει

La canción de las sirena

Se iluminaron las aguas
y todas las lunas
que de pequeño anhelas,

se deslizan sobre nuestras almohadas
Viajero, si buscas tu pequeño país
aquí brilla más que en tus sueños

Escucha, escucha, escucha, escucha
Ven, ven, ven, ven
Las sirenas te den la bienvenida,
corta los nudos que te envuelven
La patria es una mentira
Una mentira y una locura
¡Ven! aquí no existe el tiempo
no existe el dolor
solo una loca alegría
en medio de la que
nunca estarás solo
Como un juego sin fin
sin el peso del trabajo
vivirás para siempre

Άκου, άκου, άκου, άκου.
 Έλα, έλα, έλα, έλα.
 Οι γοργόνες σε καλωσορίζουν,
 κόψε τους δεσμούς που σε γυρίζουν
 Ψέμα είν' η πατρίδα
 Ψέμα είν' η πατρίδα και μια τρέλα.
 Έλα! Ιθαγδάτη, νησάκι
 που ανεβαίνει στην πηγή
 Ιθαγδάτη, δεν έχω εγώ άλλο φως
 και άλλον οδηγό²⁶⁹

Escucha, escucha
 Ven, ven
 Las sirenas te dan la bienvenida
 corta los nudos que te envuelven
 La patria es una mentira
 Una mentira y una locura
 ¡Ven! Itacense, islita
 que sube a la fuente
 no tengo otra luz
 ni otro guía

De otro lado, el tema titulado *Ο γιος του ανέμου (El hijo del viento)* está dedicado al dios del amor, Eros. No es de extrañar, pues estamos ante canciones de temática amorosas. Tal y como se ha señalado anteriormente, en la cultura occidental existen dos formas de representar a esta divinidad: como un niño alado de carácter travieso o ya como un adulto²⁷⁰. En este caso nos encontramos con un Eros adulto que se ha cansado de ser el dios del Amor y decide regalarle sus principales atributos (sus alas y sus flechas) a otro. Esta representación de Eros como arquero se remonta al arte grecorromano como recoge Pierre Grimal (2000). Dicha iconografía se ha seguido reproduciendo en el arte occidental hasta la época actual.

Podríamos, quizás, interpretar estos versos como una suerte de *renuntiatio amoris* en la que, para rizar el rizo, el propio Amor, renuncia al amor. Significativamente, la acción se sitúa en la ciudad de Venecia, considerada en la cultura popular como una de las más románticas del mundo.

Ο γιος του ανέμου
 Ο γιος του ανέμου ο έρωτας
 χάρισε τα φτερά του,
 τα χάρισε για να σωθεί
 από τα κρίματά του
 Πετώντας ήρθε ως εδώ
 πατώντας τώρα φεύγει,
 πέταξε τη φαρέτρα του
 και με ραβδί μισεύγει
 Στην Βενετιά ο έρωτας
 χάρισε τα φτερά του,
 τα χάρισε για να σωθεί
 από τα κρίματά του
 Το λένε στην Ανατολή
 και στους Αγίους τόπους,

El hijo del viento
 El hijo del viento el Amor
 regaló sus alas
 las regaló para salvarse
 de sus cuitas
 Llegó volando hasta aquí
 y ahora se va caminando
 arrojó su carjac
 y vaga con bastón
 En Venecia el Amor
 regaló sus alas
 las regaló para salvarse
 de sus cuitas
 Lo dicen en Oriente
 y los Santos Lugares

²⁶⁹ Incluida en el álbum *Παράρτημα* (1996). Letra de Dionisos Savópulos.

²⁷⁰ V. Mercier (2022).

τα χάρισε σε λέοντα²⁷¹
και όχι στους ανθρώπους²⁷²

se los regaló al león
y no a los humanos

El concepto del amor enamorado no es nuevo y lo encontramos por primera vez en el mito de Eros y Psique immortalizado por Apuleyo en su *Asno de oro* pero, mientras en la narración de Apuleyo la historia de amor entre Psique y Cupido acaba felizmente, en este caso parece que Eros se ha cansado del amor.

En la letra de *Αχ Ελλάδα* (*¡Ay, Grecia!*) encontramos referencias al personaje de Ulises y a un episodio de la *Odisea*.

Αχ Ελλάδα

Χαρά στον Έλληνα
που ελληνοξεχνά
και στο Σικάγο μέσα
ζει στη λευτεριά
εκείνος που δεν ξέρει
και δεν αγαπά
σάμπως φταις
κι εσύ καημένη
και στην Αθήνα μέσα
ζει στη ξενιτιά
Αχ Ελλάδα σ' αγαπώ
και βαθιά σ' ευχαριστώ
γιατί μ' έμαθες και ξέρω
ν' ανασαίνω όπου βρεθώ
να πεθαίνω όπου πατώ
και να μη σε υποφέρω
Αχ Ελλάδα θα στο πω
πριν λαλήσεις πετεινό
δεκατρείς φορές μ' αρνιέσαι
μ' εκβιάζεις μου κολλάς
σαν το νόθο με πετάς
μα κι απάνω μου κρεμιέσαι
Η πιο γλυκιά πατρίδα
είναι η καρδιά
Οδυσσέα γύρνα κοντά μου
που τ' άγια χώματα της
πόνος και χαρά
Κάθε ένας είναι ένας
που σύνορο πονά

Ay, Grecia

Saludos al griego
que se ha olvidado de Grecia
y vive en Chicago
en libertad
aquel que no sabe
y no ama
(como si tú fueras culpable
pobre de ti)
y en medio de Atenas
vive en el exilio
¡Ay, Grecia, te amo!
y te estoy profundamente agradecido
porque me enseñaste a respirar
donde me encuentre
a morir por donde piso
y a no aguantarte
Ay, Grecia, te lo diré
antes de que cante el gallo
tú me niegas trece veces
me violentas y te pegas a mí
me echas como a un perro
pero te cuelgas de mí
La patria más dulce
es el corazón
(Odiseo, vuelve conmigo)
donde el dolor y la alegría
son tierras sagradas
Cada uno sufre
por una frontera

²⁷¹ Alusión a la escultura de bronce con forma de león alado situada en la Plaza de San Marcos.

²⁷² En *Βενετσιάνα* (1993). Letra de Yorgos Andreu.

κι εγώ είμαι ένας κανένας που σας σεργιανά Αχ Ελλάδα σ' αγαπώ και βαθιά σ' ευχαριστώ γιατί μ' έμαθες και ξέρω ν' ανασαίνω όπου βρεθώ να πεθαίνω όπου πατώ και να μη σε υποφέρω Αχ Ελλάδα θα στο πω πριν λαλήσεις πετεινό δεκατρείς φορές μ' αρνιέσαι μ' εκβιάζεις μου κολλάς σαν το νόθο με πετάς μα κι απάνω μου κρεμιέσαι ²⁷³	y yo soy un don nadie que se dedica a vagar ¡Ay, Grecia, te amo! y te estoy profundamente agradecido porque me enseñaste a respirar donde me encuentre a morir por donde piso y a no aguantarte Ay, Grecia, te lo diré antes de que cante el gallo tú me niegas trece veces me violentas y te pegas a mí me echas como a un perro pero te cuelgas de mí
---	--

Esta canción está dedicada a los griegos que viven el extranjero, que son identificados con con el mítico viajero Odiseo (“Οδυσσέα γύρνα κοντά μου”). El siguiente verso (“κι εγώ είμαι ένας κανένας”) probablemente sea una referencia al episodio narrado en el canto IX de la *Odisea*, en el que Odiseo le dice a Polifemo que se llama “nadie”. Detectamos también una posible referencia bíblica en los siguientes versos (“Αχ Ελλάδα θα στο πω/πριν λαλήσεις πετεινό/δεκατρείς φορές μαρνιέσαι”) en los que probablemente se aluda a la negación de Pedro (Mateo 26:34, Marcos 14:72, Lucas 22:60).

Elefzería Arvanitaki también puso voz a un poema de Odiseas Elitis inspirado en el personaje mitológico de Agamenón, el legendario rey de Micenas.

Ο Αγαμέμνων

Γρήγορα που σκοτεινιάζει,
φθινοπώριασε,
Δεν αντέχω τους ανθρώπους
άλλο, χώρια εσέ.
που μιλάς και η νύχτα
κλαίει σαν το σκύλο σου.
Προδομένος απομένει
ποιος; ο φίλος σου
Αγαμέμνων Αγαμέμνων
άμοιρε που σου
που σου ᾄμελε να το βρεις
απ' τη γυναίκα σου
Και το ένα σου Αγαμέμνων

Agamenón

Oscurece rápido
llegó al otoño
Ya no aguanto a nadie
excepto a ti
que hablas mientras la noche llora
como tu perro.
¿Quién te queda cuando has sido traicionado?
Tu amigo
Agamenón, Agamenón
pobre de ti
tu destino era que tu esposa
acabara contigo
tu esposa

²⁷³ Letra de Manolis Rasulis. La canción fue popularizada por Nicos Pappasoglou. Posteriormente la han cantado otros artistas, entre ellos Arvanitaki (Theaegean60, 2009)

και το δέκα σου	está contando
θα μετράει στα δάχτυλά	con los dedos
της η γυναίκα σου.	de las manos.
Άσ' τον άνεμο να λέει άσ'	Deja al viento hablar,
τον να φυσά	déjalo soplar
Κάποιος θα `ναι ο Αγαμέμνων	Alguien tiene que ser Agamenón
κάποια η φόνισσα.	y alguien tiene que ser el asesino
Κάποτε κι εσύ θα φτάσεις	Vas a llegar a casa
ποιος ο νικητής;	¿pero quién será el vencedor?
αλλά βασιλιάς	eres el rey
μιας χώρας ακατοίκητης	de un país inhabitable
Αγαμέμνων Αγαμέμνων	Agamenón, Agamenón
άμοιρε που σου	pobre de ti
που σου `μελε να το βρεις	tu destino era que tu esposa
απ' τη γυναίκα σου	acabara contigo
Και το ένα σου Αγαμέμνων	tu esposa está contando
και το δέκα σου	con los dedos de las manos.
θα μετράει στα δάχτυλά	
της η γυναίκα σου ²⁷⁴	

Como vemos, la composición trata sobre el asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra episodio narrado por Esquilo (Ag. vv. 1343, 1372). Del texto se desprende que el autor se compadece de Agamenón (“άμοιρε”), a quien considera víctima de la traición (“προδομένος”).

En el repertorio de la artista se recurre, pues, a los mitos clásicos. En algunas ocasiones las referencias mitológicas sirven para expresar los sentimientos de su yo poético (*Η ακτή*); en otras se alude a diferentes leyendas dentro de la misma composición (*Στο Καστρισιάνικο ποτάμι*) y en otras las alusiones clásicas aparecen junto a otras de distinta procedencia (*Αχ, Ελλάδα*).

3.2.4. Poesía clásica

Finalmente cabe señalar que Arvanitaki ha interpretado temas basados en textos clásicos en dos de sus trabajos: *Τραγούδια για τους μήνες* (1996) y *Γρήγορα η ώρα πέρασε* (2006).

El primer disco incluye una canción titulada *Σαφρώ* cuya letra se basa en un poema de Safo que nos ha llegado en estado fragmentario (95 LP) adaptado por el poeta neohelénico Sotiris Cakisis. En el segundo de esos trabajos hay varios poemas de Safo a los que se ha puesto

²⁷⁴ En *Τραγούδια για τους μήνες* (1996).

música y una canción titulada *Αφροδίτη* que incluye versos procedentes del *Hipólito* de Eurípides traducidos por Costas Yeorgusópulos.

Aunque esos temas no se reproducen aquí, ya que decidimos no reproducir canciones cuyas letras fueron escritas por autores clásicos, de todas maneras nos ha parecido oportuno citarlos como prueba de la importancia de la antigua Grecia en la obra de Elefzería Arvanitaki.

Según nuestro análisis el 20% de los temas interpretados por esta artista acusan algún tipo de influencia clásica, ya se manifieste en el empleo de tópicos grecolatinos (60% de las composiciones analizadas), menciones a la mitología griega (25%) o en la inclusión de textos clásicos en su repertorio (15%). Podemos afirmar pues que, al menos en algunas canciones, estamos ante casos de aprehensión consciente del legado clásico.

3.3. ANDONIS REMOS

3.3.1. El cantante y su repertorio

Ilustración 6. *Andonis Remos*



Este intérprete (nacido como Andonios Pasjalidis en 1970) es uno de los cantantes de música *pop* más importantes de la Grecia actual. Andonis Remos nació en Düsseldorf (Alemania) a donde habían emigrado sus padres, pero su familia regresó a Grecia cuando él era todavía niño y se instaló en Tesalónica.

Remos comenzó su carrera a los diecisiete años, cantando en una pequeña taberna y su primera gran actuación en vivo tuvo lugar en 1992, durante el 31º festival de la canción de

Tesalónica. En 1995 firmó un contrato con Sony Music y al año siguiente publicó su primer álbum, titulado *Αντώνης Ρέμος*. Este trabajo lo lanzaría a la fama y desde entonces el artista no ha cesado de cosechar éxitos: pues ha sido galardonado con varios discos de platino (2006 y 2007), doble platino (1996, 1998, 1999, 2001, 2002, 2004, 2005, 2008, 2014), triple platino (2003, 2013, 2016), cuádruple platino (2002) y quíntuple platino (2011). También participó en la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos de Atenas de 2004²⁷⁵.

En 2010 la que había sido su discográfica durante quince años, Sony Music, lo demandó por incumplimiento de contrato²⁷⁶. Desde entonces ha trabajado para las compañías griegas Heaven Music y Panik Records.

A lo largo de su extensa carrera Remos ha cantado con varias estrellas griegas e internacionales como Massimo Di Cataldo, Yorgos Dalaras, Keti Garbí, Gloria Gaynor, Marinela, Yanis Parios, Eros Ramazzotti, Sakis Ruvás, Ana Visi o el español Julio Iglesias²⁷⁷.

Para el presente trabajo hemos analizado letras de los siguientes álbumes: *Αντώνης Ρέμος* (1996), *Καιρός να πάμε παρακάτω* (1998), *Πάλι απ'την αρχή* (1999), *Μια νύχτα μόνο* (2001), *Καρδιά μου μην ανυσηχείς* (2002), *Μια αναπνοή* (2003), *Live* (2004), *Σαν άνεμος* (2005), *Antonis Remos In Concert feat. ONIRAMA* (2007), *Μαρινέλλα&Αντώνης Ρέμος. Live.* (2007), *Αλήθειες&ψέματα* (2008), *Κλειστά τα στόματα* (2011), *Η καρδιά με πηγαίνει εμένα* (2013), *Best Of 2008 – 2014* (2014), *Σπάσμενα κομμάτια της καρδιάς* (2016).

El *corpus* completo analizado lo componen doscientas veinte canciones distribuidas en quince discos publicados entre 1996 y 2016.

Remos ha interpretado canciones de diversos autores entre ellos: Fivos, Nicos Moraitis, Olga Vlajópulu, Natalia Yermanú y Yorgos Zeofanus, de quien es amigo personal. Haremos un breve repaso por la trayectoria de estos creadores

Fivos (E. Tasópulos) es un compositor, letrista y productor musical ateniense nacido en 1971. Fivos estudió economía en la Universidad de Atenas y música y armonía en el conservatorio. A lo largo de su carrera ha colaborado con Vasilis Carrás, Keti Garbí, Yanis Parios, Zanos Petrelis o Déspina Vandí.

Nicos Moraitis nació en Atenas en 1973 y se licenció en derecho. Su primer trabajo artístico fue el disco *Τα χάριτνα* (1997) de Dímitra Galani. Es el único letrista de su generación

²⁷⁵ Avpz. (2020).

²⁷⁶ V.Caramijalu (2010).

²⁷⁷ V.Zikakou (2014).

que ha colaborado con casi todas las grandes estrellas de la canción griega. Ha escrito más de quinientas canciones para: Jaris Alexíu, Yorgos Dalaras, Dímitra Galani, Yanis Parios o Álkistis Protopsalti (entre otros).

Olga Vljópulu es una letrista, poeta y prosista griega nacida en Atenas que ha publicado varios cuentos infantiles.

Por su parte, Natalía Yermanú nació en Atenas en 1965 y estudió la carrera de periodismo, tras lo cual ha trabajado como periodista, presentadora y letrista. Ha trabajado con numerosas estrellas de la música griega, entre ellas Mijalis Jazziyanis, Helena Papparizou, Déspina Vandí y Ana Visi.

Yorgos Zeofanus nació en Chipre en 1968. Estudió piano y armonía en el Conservatorio Nacional de Chipre y más tarde obtuvo una beca para continuar su formación en el Berklee College of Music, la universidad de música más importante del mundo. Inició su carrera como letrista y compositor en 1989 y desde entonces ha colaborado con algunos de los cantantes griegos más famosos (Jaris Alexíu, Yorgos Dalaras, Helena Papparizou, Pasjalis Tersís, Déspina Vandí, Nicos Vertis etc). Además de letrista, Zeofanus es escritor, compositor y productor musical²⁷⁸.

A continuación, exponemos en una tabla los nombres de los letristas que han participado en los discos de estudio de Andonis Remos.

Tabla 22. *Letristas de las canciones interpretadas por Remos*

Disco	Letristas
<i>Αντώνης Ρέμος</i>	Yorgos Anastasiadis, Dimitris Brujos, Fanis Cavadáς, María Chimá, Fivos, Vula Guica, Nicos Mosjos
<i>Καιρός ... να πάμε παρακάτω</i>	Dimitris Brujos, Stavros Chiolis, Yanis Doxas, Ιίας Filipu, Natalί, Iró Trigoni, Yula Yeoryíu, Natalía Yermanú
<i>Πάλι απ' την αρχή</i>	Andonis Andricakis, Dimitris Brujos, Evi Drucha, Panos Falaras, Soί Gripari, Nicos Papadópuλος, Yanis Parios, Stamatis Spanudakis, Eleni

²⁷⁸ Durante los últimos años Zeofanus se ha visto envuelto en problemas legales ya que el artista turco Ege interpuso una demanda en su contra afirmando que el tema *Μα δε γίνεται* (interpretado por Andonis Remos) de Zeofanus era un plagio de su canción *Yaz Aşkim*. La justicia griega dio la razón al demandante pero eximió a Zeofanus de responsabilidad legal al considerar que el delito había prescrito. Cf. Bayrak (2021).

	Yanachulia, Natalia Yermanú
<i>Καρδιά μου μην ανησυχείς</i>	Yorgos Zeofanus
<i>Μια αναπνοή</i>	Yorgos Zeofanus
<i>Σαν άνεμος</i>	Yorgos Zeofanus
<i>Αλήθειες και ψέματα</i>	Andonis Andricakis, Mirtó Condová, Nicos Grichis, Nicos Moraitis, Nicos Sarrís, Apóstolos Valaruchos, Vasilis Yanópulos
<i>Κλειστά τα στόματα</i>	Vaya Caladzí, Ilías Filipu, Nicos Moraitis, Nicos Papadópuolos, Alexandra Saca, Olga Vlajópulo
<i>Η καρδιά με πηγαίνει εμένα</i>	Nicos Moraitis, Niki Papazeojari, Rebeca Rusi, Olga Vlajópulo
<i>Σπασμένα κομμάτια της καρδιάς</i>	Vaya Caladzí, Nicos Grichis, Nicos Moraitis, Vasilis Yanópulos

Si queremos definir la obra de Andonis Remos, hemos de señalar que se trata de una música bastante comercial con una temática casi 100% amorosa, por lo que resulta lógico que la influencia clásica se deje ver precisamente en el empleo de tópicos amorosos grecolatinos.

3.3.2. Τópicos clásicos

-Lamento del amante abandonado:

Librán Moreno (2011) define así este tópico: “Planto con el que el amante lamenta haber sido abandonado y traicionado” (p.209). En la literatura grecolatina abundan los ejemplos de amantes abandonados que expresan su dolor y frustración. Este tipo de lamentos suelen presentar una serie de características comunes: denuestos al antiguo amante, al que se reprochan su crueldad e ingratitud; referencias a la soledad y apelaciones a la naturaleza.

En la discografía de Andonis Remos encontramos varias composiciones en las que, tras una ruptura amorosa, el yo poético se queja amargamente de la crueldad de su antigua amada.

- *Τι ήμουν για σένα*
- *Κρίμα*
- *Ποιά νομίζεις πως είσαι;*
- *Μετά από όλα αυτά*

En los versos que reproducimos a continuación el amante abandonado se queja de la ingratitud y de la falsedad de la amada (“Στους άλλους λες πως τίποτα/δεν έκανα για σένα/μα θέλω αν τολμάς να πεις / τα ίδια και σεμένα...”) que lo llevó a perder el juicio (“για σένα εγώ τρελάθηκα”).

Τι ήμουνα για σένα

Απ’ τη ζωή μου πέρασες
και με ‘κανες κομμάτια
θέλω μονάχα να μου πεις
κοιτώντας μεσ τα μάτια...
Τι ήμουνα για σένανε
τί ήσουν για μένανε
καιρός λοιπόν
για να λογαριαστούμε
Μονάχα εγώ τρελάθηκα
για σένα καταστράφηκα
να δεις που όλοι θα πούνε
Τι ήμουνα για σένανε
τι ήσουν για μένανε
καιρός λοιπόν
για να λογαριαστούμε
Μονάχα εγώ τρελάθηκα
για σένα καταστράφηκα
να δεις που όλοι θα πούνε
Στους άλλους λες πως τίποτα
δεν έκανα για σένα
μα θέλω αν τολμάς να πεις
τα ίδια και σε μένα...
Τι ήμουνα για σένανε
τι ήσουν για μένανε
καιρός λοιπόν
για να λογαριαστούμε
μονάχα εγώ τρελάθηκα
για σένα καταστράφηκα
να δεις που όλοι θα πούνε
Τι ήμουνα για σένανε
τί ήσουν για μένανε
καιρός λοιπόν
για να λογαριαστούμε

Qué fui para ti

Por mi vida pasaste
y me hiciste pedazos
quiero solamente que me digas
mirándome a los ojos
Qué fui para ti
qué fuiste para mi
es hora
de considerarlo
Solamente yo enloquecí
y por ti me destruí
para que veas lo que todos dirán
Qué fui para ti
qué fuiste para mi
es hora
de considerarlo
Solamente yo enloquecí
y por ti me destruí
para que veas lo que todos dirán
A los demás les dices que
no hice nada por ti
pero quiero me que digas
a mi lo mismo si te atreves
Qué fui para ti
que fuiste para mi
es el momento
de considerarlo
solamente yo enloquecí
y por ti me destruí
para que veas lo que todos dirán
Qué fui para ti
qué fuiste para mi
es el momento
de considerarlo
solamente yo enloquecí
y por ti me destruí
para que veas lo que todos dirán
Qué fui para ti
que fuiste para mi
es el momento
de considerarlo

μονάχα εγώτρελάθηκα
για σένα καταστράφηκα
να δεις πουόλοι θα πούνε²⁷⁹

solamente yo enloquecí
y por ti me destruí
para que veas lo que todos dirán

En la siguiente composición el protagonista se lamenta de haber malgastado su amor en alguien que no lo merecía (“Κρίμα που σ’ αγάπησα/ που πλήρωσες με ψέματα”) que le recrimina que lo dejara solo (“Σ’ ένα φόντο μοναξιάς / τα όνειρά μου τα σκορπάς”).

Κρίμα

Σ’ ένα φόντο μοναξιάς
τα όνειρά μου τα σκορπάς
σαν βεγγαλικά στη νύχτα
και με τυραννάς
Και θυμώνω κι απορώ
γιατί έφτασα ως εδώ
τι καλό είχα δει από σένα
για να σ’ αγαπώ
Κρίμα που σ’ αγάπησα
Κρίμα που σε λάτρεψα
Κρίμα για τον έρωτα
που πλήρωσες με ψέματα
Κρίμα που σ’ αγάπησα
Κρίμα που σε λάτρεψα
Κρίμα που σε πίστεψα
και την καρδιά μου λήστεψα
Τόσοι όρκοι σαν βροχή
κι όλοι ψέμα έχουν βγει
Πίσω από ζημιές και λάθη
ησουνα εσύ
Κι αρρωσταίνω πιο πολύ
και ραγίζω σαν γυαλί
Τη ζωή μου να περάσεις
έγινε χαλί
Κρίμα που σ’ αγάπησα
Κρίμα που σε λάτρεψα
Κρίμα για τον έρωτα
που πλήρωσες με ψέματα
Κρίμα που σ’ αγάπησα
Κρίμα που σε λάτρεψα
Κρίμα που σε πίστεψα

Lástima

En un escenario de soledad
haces desaparecer mis sueños
como fuegos artificiales en la noche
y me atormentas
Yo me enfado y me pregunto
por qué llegué hasta aquí
y qué fue lo que vi en ti
para enamorarme de ti
Lástima que te amé
Lástima que te adoré
Lástima de amor
que pagaste con mentiras
Lástima que te amé
Lástima que te adoré
Lástima que confié en ti
y me dejé robar el corazón
Toda esa lluvia de promesas
ha resultado ser mentira
Detrás de tanto dolor y errores
estabas tú
Y me enfermo más
y me rompo como un cristal
Mi vida se convirtió
en una alfombra que pisas
Lástima que te amé
Lástima que te adoré
Lástima de amor
que pagaste con mentiras
Lástima que te amé
lástima que te adoré
lástima que confié en ti

²⁷⁹ En *Αντώνης Ρέμος* (1996). Letra de Fivos.

Και την καρδιά μου λήστεψα²⁸⁰ y me dejé robar el corazón

En este tema se destaca la ingratitud de la amada (“Μετά από όλα αυτά που έκανα για σένα με πετάς”).

Μετά από όλα αυτά

Στέκομαι μόνος σε μια άκρη
για συντροφιά μου έχω ένα δάκρυ
Με τη σιωπή χαράζεις μια καρδιά
και αφήνεις πίσω στάχτη και ερημιά
Μετά από όλα αυτά που έκανα
για σένα με πετάς
σαν παιχνιδάκι που βαρέθηκες
να παίζεις με ξεχνάς
Μετά από όλα αυτά που έκανα
για σένα πώς μπορείς
την πλάτη να γυρίζεις
δίχως να σκεφτείς
Μετά από όλα αυτά,
μετά από όλα αυτά, λες
ένα σκέτο γεια
Ούτε μία λέξη δε μου πες
μάζεψες και χαρές και λύπες
σε μια βαλίτσα κλείνεις μια ζωή
και αφήνεις πίσω σου καταστροφή
Μετά από όλα αυτά που έκανα
για σένα με πετάς
σαν παιχνιδάκι που βαρέθηκες
να παίζεις με ξεχνάς
μετά από όλα αυτά που έκανα
για σένα πώς μπορείς
την πλάτη να γυρίζεις
δίχως να σκεφτείς²⁸¹

Ποια νομίζεις πως είσαι

Πως μπορεί ο έρωτας ν' αντέξει
να στηθεί στο άδικο μπροστά
Πώς μπορεί το “γεια” απλά μια λέξη
τόσο να πονά
Δε μιλάω γι' αυτά που μας χωρίζουν
όσα μας ενώνουν σαν γυαλί
την καρδιά μου χίλια κομμάτια σκίζουν
όμως μια στιγμή

Después de todo

Estoy solo en una esquina
y solo me acompaña el llanto
Con tu silencio me rompes el corazón
y dejas tras de ti cenizas y desolación
Después de todo lo que hice por ti
me tiras como a un muñeco
con el que te cansaste de jugar
y me olvidas
Después de todo lo que hice
por ti ¿cómo puedes
darme la espalda
sin pensarlo?
Después de todo
después de todo
te despides
con un simple adiós
No me dices ni una palabra,
juntaste alegrías y penas
y en una maleta metiste una vida
y dejaste tras de ti destrucción
Después de todo lo que hice por ti
me tiras como a un muñeco
con el que te cansaste de jugar
y me olvidas después
de todo lo que hice por ti
¿cómo puedes darme
la espalda
sin pensarlo?

¿Quién te crees que eres?

¿Cómo puede el amor aguantar
frente a tanta injusticia?
¿Cómo puede un simple “adiós”
hacer tanto daño?
No hablo de lo que nos separa
y nos une como cristal
mi corazón se rompe en pedazos
en un instante

²⁸⁰ En *Καιρός να πάμε παρακάτω* (1998). Letra de Ilías Filipu.

²⁸¹ En *Καρδιά μου μην ανυσηχείς* (2002). Letra de Yorgos Zeofanus.

Ποια νομίζεις πως είσαι
 Με ποιο δικαίωμα
 τώρα απόψε όλα τ' αρνείσαι
 και μου ζητάς να φύγω
 από μπροστά σου; για στάσου
 Ούτε σε νοιάζει
 ούτε ρωτάς τι θέλω εγώ
 Ποια νομίζεις πως είσαι
 Με ποιο δικαίωμα λες απλά
 “την πόρτα μου κλείσε”
 και μου ζητάς να φύγω
 απ' τη ζωή σου, ντροπή σου
 Εγώ σ' αγάπησα πιο πάνω απ' το Θεό
 Πώς μπορείς έτσι να πικράνεις
 Τώρα εμένα τι άλλο να σου πω
 Βρήκες φαίνεται άνθρωπο και κάνεις
 όμως ως εδώ
 Ποια νομίζεις πως είσαι
 Με ποιο δικαίωμα
 τώρα απόψε όλα τ' αρνείσαι
 και μου ζητάς να φύγω
 από μπροστά σου, για στάσου
 Ούτε σε νοιάζει
 ούτε ρωτάς τι θέλω εγώ
 Ποια νομίζεις πως είσαι
 Με ποιο δικαίωμα λες απλά
 “την πόρτα μου κλείσε”
 Και μου ζητάς να φύγω;
 απ' τη ζωή σου, ντροπή σου
 Εγώ σ' αγάπησα πιο πάνω
 απ' το Θεό²⁸²

¿Quién te crees que eres?
 ¿Con qué derecho ahora
 reniegas de todo y me pides
 que me vaya lejos de ti?

 Ni te importa ni te molestas en preguntar
 que es lo que yo quiero
 ¿Quién te crees que eres?
 ¿Con qué derecho dices simplemente
 “cierra la puerta” y me pides
 que me vaya de tu vida?
 Avergüénzate
 Yo te amaba más que a Dios
 ¿Cómo puedes amargarme así?
 ¿Qué más puedo decirte?
 Parece que encontraste a alguien
 y dijiste: “hasta aquí”
 ¿Quién te crees que eres?
 ¿Con qué derecho ahora
 reniegas de todo
 y me pides que me aleje
 de ti?
 Ni te importa ni preguntas
 qué es lo que yo quiero
 ¿Quién te crees que eres?
 ¿Con qué derecho dices:
 “cierra la puerta”
 y me pides que salga
 de tu vida? Avergüénzate
 Yo te amaba más que
 a Dios

Como puede apreciarse, en los ejemplos expuestos el tópico se trata de una manera similar a cómo se trataba en la literatura latina. Ahora bien, si en la literatura clásica el lamento aparece a menudo en boca de un personaje femenino, usualmente una heroína mitológica como Ariadna o Dido²⁸³, aquí el yo poético es masculino. En segundo lugar, no encontramos apóstrofes a los elementos naturales, pero sí están presentes los reproches hacia la antigua amante, egoísta y desagradecida: el enamorado se queja de la desmemoria de su otrora amada que parece haber olvidado todas las cosas buenas que él hizo por ella (*Τί ἤμουννα για σένα, Μετά*

²⁸² En *Μια αναπνοή* (2003). Letra de Yorgos Zeofanus.

²⁸³ Cf. Verg. (*Aen.* IV) u Ov. (*Ep.* VII).

από όλα αυτά); y también son visibles las referencias a la soledad que aguarda al amante abandonado (*Κρίμα*).

-Exclusus amator

Dicho tópico ocupa un lugar central en las siguientes composiciones:

- *Συγνώμη*
- *Ο τρελός*

En la letra de *Συγνώμη (Lo siento)*, en el que el yo poético, el amado arrepentido, se presenta frente a la puerta de la amada para pedirle perdón insistentemente.

Συγνώμη

Πέρασα από το σπίτι χθες
είδα ανοιχτά τα φώτα
για μια στιγμή φοβήθηκα
όμως στο τέλος στήθηκα
για λίγο έξω απ'την πόρτα
Είδα στο τζάμι δυο σκιές
και λέω τα'χω χαμένα
λες κι ήμουν μέσα εκεί ξανά
και σου'λεγα λόγια γλυκά
λόγια αγαπημένα
Τι άλλο να σου πω
για να σε πείσω
πως θέλω να ξαναγυρίσω πίσω
Τι να σου πώ για
να σου αλλάξω γνώμη
Συγνώμη, συγνώμη ,συγνώμη
φταίω για όλα εγώ συγνώμη
Πέρασα από το σπίτι χθες
και όπως σε κοιτούσα
μου φάνηκε πως τρόμαξες
τ' όνομά μου φώναξες
κι εγώ σου απαντούσα
Μα ξαφνικά εσύ χάθηκες
φώτα σβηστά ησυχία
κομμένο το τηλέφωνο
και στο θυροτηλέφωνο
σβησμένα τα στοιχεία
Τι άλλο να σου πω
για να σε πείσω

Lo siento

Pasé por tu casa ayer
y vi las luces encendidas
por un momento tuve miedo
sin embargo, al final, me quedé
junto a la puerta por un momento
Vi dos sombras reflejadas en el cristal
y me pareció que era yo
diciéndote de nuevo
palabras dulces
palabras de amor
¿Qué más puedo decirte
para convencerte
de que quiero volver?
¿Qué más puedo decirte
para hacerte cambiar de opinión?
Lo siento, lo siento, lo siento
yo tengo la culpa de todo
Pasé por tu casa ayer
y mientras te miraba
me pareció que tenías miedo
gritabas mi nombre
y yo te respondía
Pero de repente desapareciste
y las luces se apagaron
el teléfono desconectado
y en el telefonillo
ya no estaba mi nombre
¿Qué más puedo decirte
para convencerte

πως θέλω να ξαναγυρίσω πίσω
 Τί να σου πώ για
 να σου αλλάξω γνώμη
 Συγνώμη, συγνώμη, συγνώμη
 φταίω για όλα εγώ συγνώμη
 συγνώμη, συγνώμη, συγνώμη
 φταίω για όλα εγώ συγνώμη²⁸⁴

de que quiero volver?
 ¿Qué más puedo decirte
 para hacerte cambiar de opinión?
 Lo siento, lo siento, lo siento
 yo tengo la culpa de todo
 lo siento, lo siento, lo siento
 yo tengo la culpa de todo, perdón

En la siguiente composición el enamorado es objeto de las burlas de los niños del barrio porque cada noche se presenta frente a la puerta de su amada y esta se niega a dejarlo pasar.

Ο τρελός

Με κυνηγούν,
 με κυνηγούν κάθε βραδιά
 της γειτονιάς,
 της γειτονιάς σου τα παιδιά
 με κοροϊδεύουν τα παιδιά
 σαν τρέχω στην ανηφοριά
 να σου χαρίσω μια φτωχή καρδιά
 κι όταν στην πόρτα σου μιλώ
 τα σκαλοπάτια σου φιλώ
 εσύ φωνάζεις
 "διώξτε τον τρελό"
 Θα την αντέξω του
 τρελού τη ρετινιά
 μα πώς ν' αντέξω
 την δική σου απονιά
 Πες μου δυο λόγια να σωθώ
 προτού στ' αλήθεια τρελαθώ
 δώσ' μου το χέρι για να κρατηθώ
 κι όταν στην πόρτα σου μιλώ
 τα σκαλοπάτια σου φιλώ
 μη μου φωνάζεις "διώξ' τε τον τρελό"²⁸⁵!

El loco

Me persiguen
 me persiguen cada noche
 los niños de tu barrio
 los chiquillos se burlan de mi
 mientras yo corro cuesta arriba
 para entregarte
 mi pobre corazón
 y cuando hablo a tu puerta
 beso tus escalones
 y tú gritas:
 "echen a ese loco"
 Aceptaré el sambenito
 de loco
 ¿pero cómo aguantar
 tu crueldad?
 Dime dos palabras para salvarme
 antes de que me vuelva loco de verdad
 dame la mano
 y cuando hable frente a tu puerta
 y bese tus escalones
 no digas "echen a ese loco"

-Furor amoris:

El *furor amoris* es el tópico que se refiere al sentimiento amoroso como una locura, como una enfermedad mental que obceca a quien la sufre haciendo que piense y actúe de forma irracional. Tal y como señala Moreno Soldevila (2011):

²⁸⁴ En *Μαρινέλλα&Αντώνης Ρέμος Live* (2007). Letra de Zeofanus.

²⁸⁵ En el álbum *Live* (2004). Letra de Lefteris Papadópulos.

el amor es una fuerza arrolladora que hace al enamorado perder el control sobre sus actos y emociones, de ahí que desde antiguo se le describa como locura o desvarío (Cic. Tusc. IV72 *nihil absit aut non multum ab insania*) . Eros nubla la razón (...) o, lo que es lo mismo, la locura de amor se apodera del enamorado que no puede hacer nada para remediarlo(p.245)

En la literatura griega hallamos esta asociación entre amor y locura en el *Fedro* de Platón (249-265), el *Hipólito* (208-249) de Eurípides y los *Idilios* de Teócrito (II, 50-51). En la literatura romana está presente en las *Églogas* de Virgilio (II, 69), *De rerum natura* de Lucrecio (IV) y las *Sátiras* de Horacio (II, 3, 271).

En las canciones analizadas el *furor amoris* ocupa un lugar destacado en las letras de *Στο κορμί* (*En el cuerpo*) y *Αρροστιμένο μου μυαλό* (*Mi mente enferma*).

Στο κορμί

Κάθε φορά που γυρίζεις
στο σπίτι αργά
κι εγώ τρελαίνομαι
και κάνω πως είναι όλα καλά
Κάθε στιγμή που περνάει
κι είσαι ακόμα αλλού
Ακόμα κι αν ξέρω πού ήσουν
κάπου στο βάθος του μυαλού
αμφιβάλλω δε σε πιστεύω
Θέλω να σε πιστεύω
όμως απ' όλους νιώθω
πως κινδυνεύω
Κάθε φορά που γυρίζεις
στο σπίτι αργά
εγώ τρελαίνομαι
και κάνω πως είναι όλα καλά
Στο κορμί στο κορμί,
στο κορμί σου απόψε πάνω
Αποδει... αποδει...
αποδείξεις ψάχνω
Στο κορμί στο κορμί
στο κορμί σου απόψε πάνω
Ή θα ζή... ή θα ζή...
Ή θα ζήσω ή θα πεθάνω
Στο κορμί σου επάνω
θα ζήσω ή θα πεθάνω
Κάθε φορά που γυρίζεις
στο σπίτι γιατί
εγώ τρελαίνομαι
και μόνο στην ιδέα αυτή
πως μ' έναν άλλον μιλούσες

En el cuerpo

Cada vez que vuelves
tarde a casa
yo me vuelvo loco
y hago como que no pasa nada
Cada momento que pasa
y estás en otra parte
Incluso si se dónde estabas
de alguna manera tengo dudas
y no acabo de creerte
Quiero confiar en ti
pero tengo celos
de todo el mundo
Cada vez que vuelves
tarde a casa
me vuelvo loco
y hago como que todo va bien
En tu cuerpo
en tu cuerpo esta noche
Pruebas
busco pruebas
En tu cuerpo esta noche
en tu cuerpo esta noche
viviré
o moriré
En tu cuerpo
viviré o moriré
Cada vez que vuelves
a casa
me vuelvo loco
con la idea
de que hablaste con otro

κάποιον άλλον φιλούσες
 και σε κάποιον άλλον
 παραμύθια πουλούσες
 Αμφιβάλλω δε σε πιστεύω
 θέλω να σε πιστεύω
 ομως τον εαυτό μου
 νιώθω κοροϊδεύω
 Κάθε φορά που γυρίζεις
 στο σπίτι γιατί
 εγώ τρελαίνομαι και κάνω
 τα ίδια πάλι απ' την αρχή
 Στο κορμί στο κορμί
 στο κορμί σου απόψε πάνω
 Αποδει... αποδει...
 Αποδείξεις ψάχνω
 Στο κορμί στο κορμί
 Στο κορμί σου απόψε πάνω
 Ή θα ζή... ή θα ζή...
 Ή θα ζήσω ή θα πεθάνω
 Στο κορμί σου επάνω
 Θα ζήσω ή θα πεθάνω²⁸⁶

Αρρωστημένομου μυαλό

Αρρωστημένο μου μυαλό
 σενάρια πάλι φτιάχνεις
 αφού αυτή δεν είναι εδώ
 κι εσύ παντού την ψάχνεις
 Αρρωστημένο μου μυαλό
 ποτέ δε θα ησυχάσω
 Μόνο αν `ρθει, μόνο αν την δω
 μόνο αν την αγκαλιάσω
 Πάλι θα κοιτάζω
 στα κρυφά
 τα πράγματά σου
 από ένα σημάδι να πιαστώ
 Να `ξερα τι σκέφτεσαι
 τί κρύβεις μέσα στα όνειρά σου
 στην καρδιάσου αν είμαι εγώ
 Μα όταν δω ξανά το ασανσέρ
 να ανεβαίνει
 και στην πόρτα ακούσω τα κλειδιά
 πάλι θα προσποιηθώ πως τίποτα
 δε μου συμβαίνει
 κι όλα είναι μια χαρά²⁸⁷

de que besaste a otro
 y algún otro
 encandilaste
 Tengo dudas
 quiero confiar en ti
 pero siento
 que me autoengaño
 Cada vez que vuelves
 a casa
 me vuelvo loco
 y vuelvo a hacer lo mismo de siempre
 En tu cuerpo
 en tu cuerpo esta noche
 busco pruebas

 En tu cuerpo
 esta noche
 viviré o moriré
 viviré o moriré
 En tu cuerpo
 viviré o moriré

Mi mente enferma

Mente mía enferma
 otra vez montándote películas
 porque ella no está aquí
 y tú la buscas en todas partes
 Mente mía enferma
 nunca me calmaré
 Solo si viene solo si la veo
 solo si la abrazo
 De nuevo volveré a mirar
 a escondidas
 en sus cosas
 para agarrarme a una pista
 Ojalá supiera qué piensas
 qué escondes en tus sueños
 o si estoy en tu corazón
 Pero cuando oigo el ascensor
 subir
 y oigo las llaves en la puerta
 y de nuevo hago como que
 no me pasa nada
 y todo va genial

²⁸⁶ En *Σαν άνεμος* (2005). Letra de Yorgos Zeofanus.

²⁸⁷ En *Καρδιά μου μην ανυσηχείς* (2002). Letra de Yorgos Zeofanus.

-Ignis amoris:

El tópicos del *ignis o flamma amoris* es muy frecuente en la poesía clásica y está presente ya en la lírica griega arcaica, como vemos en la obra de Safo (4 31 L-P). A la llama amorosa se le asocian las características propias del fuego, tanto las positivas como las destructivas, tal y como se ha señalado anteriormente (v. supra).

En la discografía de Remos este tópicos aparece varias veces. A continuación, analizamos los siguientes ejemplos:

- *Όσο ζω*
- *Εγώ είμαι εδώ*
- *Καμιά γυναίκα*

Esa doble vertiente del fuego amoroso es de igual modo visible en las letras estudiadas: unas veces se alude al *ignis amoris* desde un punto de vista positivo, para ejemplificar la llama de la pasión (significando por tanto la extinción de dicha llama el fin del amor) y otras como símbolo de los efectos destructivos de las relaciones tóxicas. En el primer grupo se cuentan: *Όσο ζω (Mientras viva)* y *Εγώ είμαι εδώ (Yo estoy aquí)*. En la primera el fuego se presenta como la metáfora de la pasión existente en un romance que marcha bien:

Όσο ζω

Μια φωτιά, μόνο μια φωτιά
θέλει το κορμί
ν' ανάψει σαν καμίνι
μια ματιά, μόνο μια ματιά
είναι η αφορμή κι ό,τι θέλει ας γίνει
Όσο ζω, όσο ζω, όσο ζω θα σ' αγαπάω
όσοζω, όσο ζω,
της καρδιάς σου θα χτυπάω
τον παλμό, όσο ζω
κι αν ποτέ σε χάσω θα χαθώ
Όσο ζω, όσο ζω, όσο ζω θα σ' αγαπάω
Όσο ζω, όσο ζω,
της καρδιάς σου θα χτυπάω
τον παλμό, όσο ζω
κι αν ποτέ σε χάσω θα χαθώ
κι αν ποτέ σε χάσω θα χαθώ
Μια πληγή, μια βαθιά πληγή

Mientras viva

Un fuego, solo un fuego
necesita el cuerpo
para encenderse como un horno
una mirada, solo una mirada
es la causa y lo que quiera puede ser
Mientras viva, mientras viva te amaré
mientras viva
mi corazón latirá por ti
y si alguna vez te pierdo
me perderé
Mientras viva, mientras viva te amaré
Mientras viva, mientras viva
mi corazón latirá por ti
y si alguna vez te pierdo
me perderé
y si alguna vez te pierdo me perderé
Una herida, una profunda herida

χάραξες γλυκά στο πουκάμισό μου²⁸⁸
 κι η ψυχή βρήκε άλλη ψυχή
 αφού είσαι τελικά, το άλλο το μισό μου
 Όσο ζω, όσο ζω,
 όσοζω θα σ' αγαπάω
 όσο ζω, όσο ζω,
 της καρδιάς σου θα χτυπάω
 τον παλμό, όσοζω
 κι αν ποτέ σε χάσω θα χαθώ
 Όσο ζω, όσο ζω
 όσο ζω θα σ' αγαπάω
 Όσοζω, όσο ζω,
 της καρδιάς σου θα χτυπάω
 τον παλμό, όσο ζω
 κι αν ποτέ σε χάσω θα χαθώ
 κι αν ποτέ σε χάσω θα χαθώ²⁸⁹

me hiciste en la camisa
 y mi alma encontró otra alma
 porque tú eres finalmente mi otra mitad
 Mientras viva, mientras viva
 mientras viva te amaré
 mientras viva, mientras viva
 mi corazón latirá por ti
 y si alguna vez te pierdo
 me perderé
 Mientras viva
 mientras viva
 Mientras viva
 mi corazón latirá por ti
 y si alguna vez te pierdo
 me perderé
 y si alguna vez te pierdo me perderé

Mientras que en la segunda el acto de prender fuego representa el intento de reanudar una relación rota:

Εγώ είμαι εδώ

Πέρασα απ'το δρόμο που'χαμε βρεθεί
 Το μικρό μπαράκι είναι ακόμα εκεί
 Βρήκα και δυο καρδιές
 στον πάγκο χαρακιές
 “Σ'αγαπώ” για πάντα
 λέγανε κι αυτές
 Κι εγώ είμαι εδώ, ακόμα εδώ
 Ψάχνω έναν άνθρωπο να βρω
 Εγώ είμαι εδώ, ζητάω φωτιά
 να βάλω πάλι πυρκαγιά
 Έχω τσιγάρο, έχω ποτό
 και μια καρδιά να μοιραστώ
 Εγώ είμαι εδώ κι η μοναξιά
 ψάχνει και εκείνη συντροφιά
 Κι αν φύγουν οι άλλοι
 Αύριο πάλι
 θα'μαι εδώ
 Κάθισα πιο πέρα
 κι είδα δυο σκιές
 Στη δική μας θέση
 άλλους έρωτες
 Είδα κι ένα φιλί
 Όρκο για μια ζωή

Yo estoy aquí

Pasé por la calle donde nos encontramos
 El pequeño bar sigue aun allí
 También encontré dos corazones
 grabados en el mostrador
 que decían:
 “te amo para siempre”
 Y yo estoy aquí, todavía aquí
 Busco a una persona
 Yo estoy aquí y pido fuego
 para encender de nuevo un incendio
 Tengo un cigarro, tengo bebida
 y un corazón para compartirlo
 Yo estoy aquí y la soledad
 busca también compañía
 Y aunque se vayan todos los demás
 mañana yo seguiré aquí

 Me senté un poco más allá
 y vi dos sombras
 En nuestro banco
 otros dos enamorados
 Vi también un beso
 un juramento de por vida

²⁸⁸ Referencia al *vulnus amoris*

²⁸⁹ En *Σαν άνεμος* (2005). Letra de Yorgos Zeofanus.

κι άκουσα να λένε
 αγάπη τι θα πει
 Κι εγώ είμαι εδώ, ακόμα εδώ
 Ψάχνω έναν άνθρωπο να βρω
 Εγώ είμαι εδώ, ζητάω φωτιά
 να βάλω πάλι πυρκαγιά
 Έχω τσιγάρο, έχω ποτό
 και μια καρδιά να μοιραστώ
 Εγώ είμαι εδώ κι η μοναξιά
 ψάχνει και εκείνη συντροφιά
 Κι αν φύγουν οι άλλοι
 Αύριο πάλι θαμει εδώ²⁹⁰

y los oír decir
 palabras de amor
 Y yo estoy aquí, todavía aquí
 Busco a una persona
 Yo estoy aquí y pido fuego
 para encender de nuevo un incendio
 Tengo un cigarro, tengo bebida
 y un corazón para compartirlo
 Yo estoy aquí y la soledad
 busca también compañía
 Y aunque se vayan todos
 mañana yo seguiré aquí

Lógicamente encontramos ejemplos donde el fin del amor se representa con la extinción de un fuego como vemos en los primeros versos de *Το παρελθόν*²⁹¹ (*El pasado*).

En el grupo de las composiciones en las que el fuego tiene connotaciones negativas está *Κλειστά τα στόματα* (*Cerrad la boca*), que trata de una relación claramente destructiva ante la cual los amigos del amante victimizado le advierten que su amada (v. infra), a modo de *femme fatale*, se asemeja al fuego en su vertiente aniquiladora. Otra canción en la que encontramos alusiones al *ignis amoris* con connotaciones negativas es *Καμιά γυναίκα* (*Ninguna mujer*):

Καμιά γυναίκα

Καμιά γυναίκα
 δεν έχω μάθει τί κρύβει
 μέσα στην ψυχή
 Γι αυτό και πέφτω
 στα ίδια λάθη
 τα ίδια πάντα μια ζωή
 Ποτέ δε βρίσκω
 στο τέλος λύση
 παρά μονάχα χωρισμό
 Καμιά γυναίκα
 δε μου 'χει αφήσει
 στον έρωτά μου εγωισμό
 Όλες θα περάσουν
 Θα ξαναπεράσουν
 και θα αφήσουν πίσω στάχτες
 ένοχο καρδιάς
 θα με καταδικάσουν
 οι αθώες μου αγάπες
 Κάθε γυναίκα θα με προδώσει

Ninguna mujer

Nunca he sabido
 qué esconde en su alma
 una mujer
 Por eso caigo
 en los mismos errores
 una y otra vez
 Y al final
 nunca encuentro solución
 aparte de la separación
 Ninguna mujer
 ha dejado de lado
 el egoísmo por mi amor
 Todas pasarán
 y volverán a pasar
 y dejarán solo ceniza
 tras de sí
 y mis amores inocentes
 me condenarán
 Todas las mujeres

²⁹⁰ En *Μια αναπνοή* (2003). Letra de Yorgos Zeofanus.

²⁹¹ V. infra.

μια απ' αυτές θα 'σαι κι εσύ
 Καμιά γυναίκα
 δεν έχει νιώσει
 τι κρύβω μέσα μου βαθιά
 και λίγο πριν να
 μ' αποτελειώσει
 πρώτος θα φύγω μακριά
 Όλες θα περάσουν
 Θα ξαναπεράσουν
 και θα αφήσουν πίσω στάχτες
 ένοχο καρδιάς
 θα με καταδικάσουν
 οι αθώες μου αγάπες²⁹²

me traicionarán
 y tú serás una de ellas
 Ninguna mujer
 ha sentido
 lo que escondo en mi interior
 y poco antes de que me destruyan
 me alejo de ellas
 Todas pasarán
 y volverán a pasar
 y dejarán solo ceniza
 tras de sí
 y mis amores inocentes
 me condenarán

-Insomnio:

Tal y como explica Fernández Contreras (2000) uno de los trastornos físicos asociados al amor en la literatura clásica es la dificultad para conciliar el sueño. En el género lírico, encontramos la asociación entre insomnio y amor en la poesía de, entre otros autores, Safo (Fr, 48) y Meleagro (A.P. V, 152 y 166). Este tópico, una vez más, se relaciona con la concepción del amor como enfermedad (v. supra) cuyos síntomas incluyen, entre otros, el insomnio.

En el género épico el tópico aparece en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (III, vv. 752-800) y la *Eneida* de Virgilio (IV, vv. 522-550) cuyas heroínas Medea y Dido pasan noches en vela a causa del amor.

En la discografía de Remos tenemos los siguientes ejemplos en los que el protagonista no puede conciliar el sueño debido a sus cuitas amorosas:

- *Οι ώρες της αγρύπνιας*
- *Που να πήγε τόση αγάπη*
- *Γύρνα ξανά*
- *Πάλι ύπνος δε με πιάνει*

Οι ώρες της αγρύπνιας
 Στην άκρη της σιωπής,
 σε μυστικά τοπία,

En las horas del silencio
 En medio del silencio
 en lugares secretos

²⁹² En *Μια αναπνοή* (2003). Letra de Yorgos Zeofanus.

η αγάπη είναι μαγεία
 γιατρεύει κάθε πόνο της ψυχής,
 ξεχνάς τις αφορμές, ξεχνάς και την αιτία,
 τι να 'χει σημασία
 εκεί που λιώνουν οι διαδρομές
 Και πάλι πώς μπορείς να μην τα πεις,
 καρφιά γίνονται οι ώρες της αγρύπνιας,
 φακίρικο κρεβάτι
 κι η μνήμη ρίχνει αλάτι στις πληγές
 Κι αν κάνεις πως γελάς
 κι αν κάνεις πως δε βλέπεις,
 τα πάντα τ' ανατρέπεις
 όταν τον εαυτό σου ξεπουλάς,
 το βλέμμα σου κενό και
 οι γροθιές σφιγμένες,
 κι οι ελπίδες σου χαμένες
 ανάμεσα σεγη και ουρανό
 Και πάλι πώς μπορείς να μην τα πεις,
 καρφιά γίνονται οι ώρες της αγρύπνιας,
 φακίρικο κρεβάτι
 κι η μνήμη ρίχνει αλάτι στις πληγές²⁹³

Που να πήγε τόση αγάπη

Κι απόψε οι καημοί
 με βρήκανε στους δρόμους
 να γυρνάω
 και συ ούτε στιγμή
 δε νοιάστηκες τι κάνω,
 πως περνάω
 Ούτε ένα τηλεφώνημα
 δυο λόγια
 έστω ανώνυμα
 στο πέρασμα σου όλα τα σκορπάς
 εσύ που μου 'λεγες πως μ' αγαπάς
 Πού να πήγε τόση αγάπη
 πού να χάθηκε
 Σαν το όνειρο μιας νύχτας
 που δε στάθηκε
 Εσύ ήσουν η αφορμή
 που ράγισε κι απόψε η καρδιά μου
 παλι οί λογαριασμοί
 κρατούν στη φυλακή τα όνειρά μου
 οι όρκοι που δεν κράτησες
 σαν χρέη που μου άφησες
 κι ακόμα τα πληρώνω ακριβά

el amor es la magia
 que cura todos los dolores del alma
 olvidas todas las causas
 cualquier cosa que te importara
 allí donde los caminos se cruzan
 Y de nuevo cómo evitar decirlo
 las horas de vigilia se hacen garfios
 en una cama de faquir
 Y la memoria echa sal a las heridas
 Y aunque finjas reírte
 y pretendas no verme
 lo cambias todo
 cuando te vendes a ti mismo
 tu mirada vacía
 y los puños apretados
 tus esperanzas perdidas
 entre la tierra y el cielo
 Y de nuevo cómo evitar decirlo
 las horas de vigilia se hacen garfios
 en una cama de faquir
 y la memoria echa sal a las heridas

¿A dónde fue tanto amor?

De nuevo esta noche
 el dolor me encontró
 vagando por las calles
 y tú ni por un momento
 te preguntaste
 cómo estoy
 Ni una llamada
 ni dos palabras
 ni siquiera de forma anónima
 a tu paso lo dejas todo atrás
 tú que decías que me amabas
 ¿A dónde fue tanto amor
 dónde se perdió?
 Como el sueño de una noche
 tampoco duró
 Tú eres la causa
 que me rompe esta noche el corazón
 cuentas pendientes
 aprisionan mis sueños
 los juramentos que no cumpliste
 son como deudas que me dejaste
 y todavía estoy pagando con creces

²⁹³ En *Αντώνης Ρέμος* (1996). Letra de Yorgos Anastasiadis.

Η θύμησή σου απόψε με πονά
 Πού να πήγε τόση αγάπη
 πού να χάθηκε
 σαν το όνειρο μιας νύχτας
 που δε στάθηκε²⁹⁴

Γύρνα ξανά

Μοιάζει αιώνας
 κάθε ώρα μακριά σου
 Να κλείσω μάτι
 πάλι απόψε δεν μπορώ
 Στ' άδειο κρεβάτι
 έχει μείνει τ' άρωμα σου
 κι οι αναμνήσεις
 στο μυαλό στήνουν χορό
 Άλλη μια νύχτα που σε θέλω
 άλλη μια νύχτα μαχαιριά
 Άλλη μια νύχτα που υποφέρω
 κι όλα φωνάζουν “γύρνα ξανά”
 Τα πράγματα σου νιώθω
 σαν να μου μιλάνε
 Έτσι όπως τ' άφησες
 τα πάντα είναι εδώ
 Παίρνουν τηλέφωνο
 για σένα με ρωτάνε
 Σφίγω τα χείλη
 πάλι ψέματα θα πω²⁹⁵

Πάλι ύπνος δε με πιάνει

Πάλι ύπνος δε με πιάνει
 συλλογιέμαι και πονάω
 και κοιτάω το ταβάνι
 τους καημούς μου τους μετράω
 Είναι η χαρά που λείπει
 το όνειρο που περισσεύει
 κι έχω μέσα μου μια λύπη
 μια φωτιά που με παιδεύει
 Ξαφνικά ο δρόμος έξω αντηχεί,
 γέλια αστεία και τραγούδια στη βροχή
 Χαροκόποι θα `ναι σίγουρα κι αγύρτες,
 κάποιοι ευτυχισμένοι αλήτες
 Αλυσίδα δεν υπάρχει να τους δένει
 μήτε σπίτι μήτε οικογένεια μήτε,

Tu recuerdo esta noche duele
 ¿A dónde fue tanto amor
 dónde se perdió?
 Como el sueño de una noche
 tampoco duró

Regresa

Cada hora lejos de ti
 me parece un siglo
 esta noche, otra vez,
 no puedo pegar ojo
 En la cama vacía
 aun se percibe tu aroma
 y en mi cabeza
 se amontonan los recuerdos
 Otra noche más que te necesito
 otra noche que se siente
 como una puñalada
 Otra noche de sufrimiento
 y todo a mi alrededor grita: “regresa”
 Siento como si tus cosas me hablaran
 (lo conservo todo tal y como lo dejaste)
 Me llaman por teléfono
 y me preguntan por ti
 Aprieto los labios
 y volveré a mentir

No logro conciliar el sueño

De nuevo no logro conciliar el sueño
 no dejo de pensar y atormentarme
 y me pongo a mirar al techo
 mientras enumero mis penas
 Me falta la alegría
 y me sobra el sueño
 y dentro de mi
 hay un fuego que me tortura
 De repente llega ruido de la calle
 se escuchan risas y bromas
 bajo la lluvia
 Deben de ser ser unos alegres juerguistas,
 algunos vagabundos que no tienen
 ataduras: ni casa ni familia

²⁹⁴ En *Καιρός να πάμε παρακάτω* (1998). Letra de Ιλίας Φίλιπυ.

²⁹⁵ En *Καιρός να πάμε παρακάτω* (1998). Letra de Ιλίας Φίλιπυ.

αν υπάρχουνε ακόμα ευτυχισμένοι
ή μικρά παιδιά θα είναι ή αλήτες²⁹⁶

si aun son felices es que o son niños
o son vagabundos

-Magister amoris:

Sobre este tópico Socas (2011) nos dice:

El magisterio de amor encaja en el género compositivo llamado “erotodidaxis”. Puede aparecer en un tratado escrito a propósito para ello (Ovidio) o bien formar parte de una obra de género diverso (Wheeler, 1910/1911:440/450): el diálogo filosófico (Platón), la comedia (Plauto), el canto de bodas (Catulo), el poema doctrinal (Lucrecio), el relato elegíaco de un ensueño (Tibulo) o de una escena cotidiana (Propercio, Ovidio), la novela, en fin (Aquiles Tacio, Longo). En la enseñanza amorosa intervienen un maestro, un discípulo y una doctrina (p.257).

El tópico del *magister amoris* tiene su origen en *El banquete* de Platón, un diálogo dedicado al amor. La obra incluye un discurso, puesto en boca de Sócrates, en el que este dice que todo lo que sabe sobre el amor lo aprendió de una sacerdotisa llamada Diotima (v. Cabello Pino, 2010). El tópico aparece también en la novela griega (Longo, Aquiles Tacio) y en la Comedia Nueva pero cobró mayor importancia en la literatura latina, sobre todo en la poesía de los tres grandes elegíacos latinos: Tibulo, Propercio y Ovidio. Este último fue el autor de un tratado sobre el amor *El arte de amar* que se desarrolla en torno al tópico del *magister amoris*. Además, los poetas romanos introdujeron una importante innovación dentro del tópico: la figura del poeta como *praeceptor amoris* (hasta entonces ese papel lo habían desempeñado diferentes personajes como la lena en el caso de la comedia).

El *magister amoris* consta de tres elementos esenciales: un maestro o *praeceptor amoris*, un discípulo y una doctrina amatoria. El personaje crucial es el *magister amoris*, cuya finalidad es ayudar a su aprendiz a lograr tres objetivos: encontrar a la persona adecuada, conquistarla y conseguir que la relación dure. Ovidio describe perfectamente la función del *magister amoris* en los siguientes versos (*Ars. I, 35-40*):

Principio, quod amare velis, reperire labora,
Qui nova nunc primum miles in arma venis.
Proximus huic labor est placitam exorare puellam:
Tertius, ut longo tempore duret amor²⁹⁷

²⁹⁶ En *Live* (2004). Letra de Sotia Chotu.

²⁹⁷ Primero esfuézzate por encontrar alguien a quien amar/oh, soldado que te alistás en esta nueva milicia/luego por persuadir a la joven que te agrada/en tercer lugar que tu amor dure largo tiempo.

Como se ha mencionado anteriormente, el papel de *praeceptor amoris* puede desempeñarlo el propio autor (Ov. *Ars*) o bien un tercero (habitualmente una alcahueta u otros personajes como vemos en el poema I.4 de Tibulo en el que ese papel lo desempeña el dios Príapo). Como era de esperar, es ese primer modelo el que sigue nuestro intérprete en la canción de elocuente título: *Για να τη κερδίσεις (Para que la consigas)*:

Μην κοιτάς που σου χαμογελά και σου φέρεται ευγενικά μ' ένα αντίο νά 'σαι σίγουρος τη βραδιά θα κλείσει Μην κοιτάς τον τρόπο που αντιδρά όλα είναι επιφανειακά μέχρι να τελειώσει η νύχτα αυτή θα σ' έχει αφήσει Για να την κερδίσεις για να την κερδίσεις πρέπει να την νιώσεις να την αγαπήσεις Για να την κερδίσεις για να την κερδίσεις πρέπει απ' την καρδιά σου νά 'χει αποδείξεις Μην πιστέψεις όλα όσα σου πει να σε δοκιμάσει προσπαθεί φτάνει μόνο μια κουβέντα της να σε αποπλίσει ²⁹⁸	No tengas en cuenta que te sonrío y es amable contigo ten por seguro que al final de la tarde se despedirá con un adiós No tengas en cuenta como reacciona todo es superficial antes de que acabe esta noche se habrá marchado Para que la consigas para que la consigas hace falta que la sientas hace falta que la ames Para que la consigas para que la consigas hace falta que tenga pruebas de tu corazón No creas lo que te diga hace falta que te lo demuestre basta solo una conversación para desarmarte
---	--

El ejemplo citado consta de esos tres elementos esenciales: un maestro (el propio cantante), un discípulo (la persona a la que se dirige) y una doctrina amorosa (los consejos que se formulan en la letra de la canción). Aquí el maestro no pretende ayudar al alumno a elegir un objeto amoroso, pues este lo ha encontrado ya, sino que los consejos y advertencias tienen la finalidad no solo de captar el interés de la chica sino también la de retenerlo.

-*Navigium amoris*:

Encontramos ejemplos del recurso al *navigium amoris* en estas composiciones:

- *Μη φύγεις*
- *Φταίμαι και οι δυο*

²⁹⁸ En *Αντώνης Ρέμος* (1996). Letra de Fivos.

- Απόδειξέ το

Μη Φύγεις

Αυτά τα μάτια που
 με κοιτούσαν συνεχώς
 τα ίδια μάτια σήμερα
 με κοιτάνε αλλιώς
 Αυτά τα χέρια
 που με ζεσταίνουν
 σαν φωτιές
 σαν δυο μαχαίρια
 στο σώμα αφήνουν χαρακιές
 Μη φύγεις
 Μη φύγεις
 Καράβι που έμπασε νερά
 μοιάζει αβοήθητο η καρδιά
 Μη φύγεις
 Μη φύγεις
 δεν ξέρω πώς ν'αντισταθώ
 σ' αυτό που με τραβάει στο βυθό
 Πόσα χρόνια χάλασα
 στη δική σου θάλασσα
 κόντρα στις αγάπης μας τα κύματα
 Τι φουρτούνες ζήσαμε
 κι όμως επιζήσαμε
 τώρα αν φύγεις θα'μαστε
 δυο θύματα
 Αυτά τα χείλη
 που με φιλούσανε γλυκά
 τα ίδια χείλη
 θα με προδόσουν τελικά
 Μη φύγεις
 Μη φύγεις
 Καράβι που έμπασε νερά
 μοιάζει αβοήθητο η καρδιά
 Μη φύγεις
 Μη φύγεις
 δεν ξέρω πώς ν'αντισταθώ
 σ' αυτό που με τραβάει στο βυθό
 Πόσα χρόνια χάλασα
 στη δική σου θάλασσα
 κόντρα στις αγάπης μας τα κύματα
 Τι φουρτούνες ζήσαμε
 κι όμως επιζήσαμε
 τώρα αν φύγεις θα'μαστε

No te vayas

Esos ojos que siempre me miraban
 esos ojos hoy rara vez me miran

 Esas manos que me daban calor
 como llamas
 ahora como dos cuchillos
 me hacen cicatrices en mi cuerpo

 No te vayas
 No te vayas
 Mi corazón indefenso parece
 un barco que hizo aguas
 No te vayas
 no te vayas
 no se cómo enfrentarme
 a esto que me arrastra al fondo
 Cuántos años desperdicié
 en tu mar
 enfrentándome a las olas de tu amor
 Qué tormentas vivimos
 y, sin embargo, sobrevivimos
 ahora si te vas seremos
 dos víctimas
 Esos labios
 que me besaban dulcemente
 esos mismos labios
 me traicionarán finalmente
 No te vayas
 no te vayas
 Mi corazón indefenso parece
 un barco que hizo aguas
 No te vayas
 no te vayas
 no se cómo resistirme a esto
 que me arrastra al fondo
 Cuántos años desperdicié
 en tu mar enfrentándome
 a las olas de nuestro amor
 Qué tormentas vivimos
 y, sin embargo, sobrevivimos
 si te vas ahora seremos

δυο θύματα²⁹⁹

dos víctimas

De los elementos frecuentes en el tópico antes citados (v. supra) encontramos el tercero y el cuarto puesto que el yo lírico de Remos compara con el mar tanto la relación amorosa que ha vivido (“κόντρα στις αγάπηςσου τα κύματα”) como a la propia amada (“πόσα χρόνια χάλασα στη δική σου θάλασσα”). Ya en la poesía clásica encontramos composiciones en las que la amada (o una parte de su cuerpo) se asemeja al mar, como ocurre en los siguientes versos de Melagro (AP.V, 156) en los que los hermosos ojos de la amada (de un azul grisáceo) se comparan con el mar: “ἀ φίλερως χαροποῖς Ἀσκληπιάς οἷα γαλήνης, ὄμμασι συμπεῖθει πάντας ἐρωτοπλοεῖν”³⁰⁰.

La tradición de comparar a la amada con el mar se remonta a Semónides de Amorgos, quien en su infame *Yambo contra las mujeres* comparaba a las mujeres volubles con el mar (v. infra). En este caso, además de asemejar a la amada con el mar, el enamorado se compara a sí mismo con un barco (“καράβι που έμπασε νερά μοιάζει αβοήθητο η καρδιά”). Estamos ante una imagen poética en la que la ruptura amorosa se asemeja a un naufragio y el amante abandonado es como un barco a la deriva a punto de hundirse en lo profundo del océano (“αυτό που με τραβάί στο βυθό”). Además, se nos da a entender que se ha tratado desde un principio de una relación *tormentosa* (“Τι φουρτούνες ζήσαμε κι όμως επιζήσαμε”).

En este tema el tópico de la *navigium amoris* aparece asociado a otros tópicos amorosos como el *ignis amoris* o el *vulnus amoris* (“Αυτά τα χέρια που με ζεσταίνουν σαν φωτιές / σαν δυο μαχαίρια/στο σώμα αφήνουν χαρακιές”).

En la siguiente composición la ruptura se presenta como un naufragio, los amantes como marineros y la relación amorosa como una nave.

Φταίμαι και οι δυο

Λες πως έφταιξα εγώ,
που χωρίσαμε οι δυο μας
και καράβι στο βυθό
είναι τώρα το όνειρο μας
Λες πως έφταιξα εγώ
αλλά αλίμονό μας,
είν' το φταιξιμό διπλό
σε κάθε χωρισμό
Φταίμε κι οι δυο

Los dos tenemos la culpa

Tú dices que yo tengo la culpa
de que nos separemos
y de que ahora nuestro sueño
sea un barco a la deriva
Dices que yo tengo la culpa
pero ¡ay de nosotros!
en todas las rupturas
la culpa es de los dos
Tenemos culpa los dos

²⁹⁹ En *Σαν άνεμος* (2005). Letra de Zeofanus.

³⁰⁰ La amorosa Asclepiade y sus ojos azules en calma a todos nos persuaden a navegar con ella.

που ζούμε χώρια,
 κάτω απ τον ίδιο ουρανό,
 και μας ξυπνά η στεναχώρια
 και λέει βραχνά
 φταίμε κι δυο!
 Λες πως έφταιξα εγώ
 που ναυάγησε η ζωή μας...
 κι είναι δάκρυ αλμυρό
 τώρα ανάμνησή μας,
 λες πως έφταιξα εγώ
 για την καταστροφή μας...
 όμως πρέπει να στοπω
 πως φταίξαμε κι δυο...
 Φταίμε και οιδυο
 που ζούμε χώρια,
 κάτω απ τον ίδιο ουρανό,
 και μας ξυπνά η στεναχώρια
 και λέει βραχνά
 φταίμε κι δυο³⁰¹!

que vivimos separados
 bajo el mismo cielo
 y nos despierta el dolor
 y dice con voz ronca:
 ¡ambos tienen la culpa!
 Dices que yo tuve la culpa
 de que nuestra vida naufragara
 y es nuestra memoria
 una lágrima salada
 Tú dices que yo soy el culpable
 de nuestro desastre
 pero tengo que decirte
 que somos los dos
 Tenemos culpa los dos
 que vivimos separados
 bajo el mismo cielo
 y nos despierta el dolor
 y dice con voz ronca
 ¡ambos tenemos la culpa!

La letra remarca que la culpa del “naufragio” de un romance es de ambos amantes. En cambio, el protagonista de la siguiente canción culpa de todo a la amada.

Απόδειξέ το

Εγώ σ' αγάπησα πολύ
 με όλη τη ψυχή μου
 και ήμουν πάντα δίπλα σου
 τις δύσκολες στιγμές
 Και συ δε ρώτησες ποτέ
 πως είναι η ζωή μου
 Μπροστά μου πάλι βρίσκεσαι
 και μόνο λόγια λες
 Απόδειξέ το αν μ' αγαπάς,
 απόδειξέ το
 Γιατί δε θέλω εγώ να ζω
 μ' αμφιβολίες
 Απόδειξέ το αν μ' αγαπάς,
 απόδειξέ το
 Μπροστά μου τώρα πια
 με πράξεις και θυσίες
 Εσύ δε κράτησες ποτέ
 τους όρκους που 'χες κάνει
 Καράβι ακυβέρνητο
 γυρνούσες μια ζωή
 Κι εγώ που ζητάγα να βρω

Demuéstralo

Yo te amaba mucho
 con toda mi alma
 y siempre estuve a tu lado
 en los momentos difíciles
 pero tú nunca te preocupaste
 por mí
 Ahora te encuentras frente a mí
 Y solo me dices palabras vacías
 Demuéstralo si me amas,
 demuéstalo
 porque no quiero yo vivir
 con dudas
 Demuéstralo si me amas
 demuéstalo
 ante mí ahora
 Con obras y sacrificios
 Tú nunca mantuviste tus promesas
 y convertiste mi vida
 en un barco a la deriva
 y yo que buscaba encontrar junto a ti

³⁰¹ En *Live* (2004). Letra de Pitágoras.

κοντά σου ένα λιμάνι
 Ακόμα σαν μια θύελλα
 σε νιώθω στη ζωή
 Απόδειξέ το αν μ' αγαπάς,
 απόδειξέ το
 Γιατί δε θέλω εγώ να ζω
 μ' αμφιβολίες
 Απόδειξέ το αν μ' αγαπάς,
 απόδειξέ το
 Μπροστά μου τώρα πια
 με πράξεις και θυσίες³⁰²

un puerto al que llegar
 todavía te siento como una tormenta
 en mi vida
 Demuéstralo si me amas,
 demuéstralo
 porque no quiero yo vivir
 con dudas
 Demuéstralo si me amas
 demuéstralo
 ante mi ahora
 con hechos y sacrificios

En este tema el enamorado expresa sus dudas sobre si su amante realmente le corresponde y la acusa de haber sido falsa y egoísta. El *navigium amoris* se desarrolla en los siguientes versos: “Καράβι ακυβέρνητο/γυρνούσες μια ζωή/Κι εγώ που ζηταγα να βρω/κοντά σου ένα λιμάνι/ ακόμα σαν μια θύελλα/ σε νιώθω στη ζωή”. Se comparan las desdichas amorosas con un barco a la deriva (“καράβι ακυβέρνητο/γυρνούσες μια ζωή”) y el éxito de la relación sentimental con la llegada a puerto de una nave (“Κι εγώ που ζηταγα να βρω/κοντά σου ένα λιμάνι”) pero la relación no “ha llegado a buen puerto” por culpa de la amada que aquí se asemeja a una tormenta marina (“ακόμα σαν μια θύελλα/ σε νιώθω στη ζωή”).

Hay que señalar en ninguno de los ejemplos analizados el tópico hace referencia a actos sexuales³⁰³, pues en la discografía de Remos el tópico del *navigium amoris* se usa sobre todo para comparar las cuitas amorosas con un mar proceloso y la ruptura con un naufragio.

-*Omnia vincit Amor*:

Este tópico grecolatino supone la afirmación de que el amor es el sentimiento que mueve el mundo, capaz de superar cualquier obstáculo que le salga al paso. Dicho motivo se halla en el fondo de numerosos relatos de épocas posteriores (hasta la actualidad) en los que los protagonistas son enamorados que deben afrontar toda clase de problemas, insidias y sinsabores que logran superar gracias a la fuerza que les proporciona el Amor.

Esa concepción del amor inspiró la célebre pintura de Caravaggio *Amor victorioso*³⁰⁴ (1602). En ella se representa al dios del Amor (Eros/Cupido) como un adolescente que porta

³⁰² En *Πάλι από την αρχή* (1999). Letra de Panos Falaras.

³⁰³ Cf. Laguna Mariscal et alii (2017).

³⁰⁴ Título original: *Amor vincit omnia*.

varias flechas en su mano derecha al tiempo que pisotea una serie de objetos (libros, instrumentos musicales, partituras, una corona de laurel, instrumentos de medición y una armadura) que representan las artes, la ciencia y la guerra, para transmitir el mensaje de la primacía del amor sobre todas las demás empresas humanas (il. 7).

El tópico debe su denominación al siguiente verso de las *Bucólicas* de Virgilio:

“Omnia vincit Amor; et nos cedamus Amori³⁰⁵” (X, 69)

Pese a su fama a Virgilio, el tópico del amor todopoderoso ya había aparecido anteriormente en la literatura clásica. Un excelente ejemplo lo encontramos en la *Antígona* de Sófocles, donde el autor pone en boca del coro el siguiente canto en honor del amor:

σὺ Ἔρως ἀνίκατε μάχαν,
 Ἔρως, ὃς ἐν κτήνεσι πίπτεις,
 ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς
 νεάνιδος ἐννουχέυεις,
 φοιτᾶς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ'
 ἀγρονόμοις αὐλαῖς ·
 καί σ' οὐτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς
 οὔθ' ἀμερίων σέ γώ' ἀνθρίων
 πων, ὃ δ' ἔχων μέμνηεν.
 σὺ καὶ δικαίων ἀδίφους
 φρένας παρασπᾶς ἐπὶ λώβα · καὶ τότε
 νεῖκος ἀνδρῶν ζύναιμον ἔχεις ταρ
 νικᾷ δ' ἐναργῆς
 βλεφάρων ἴμερος
 εὐλέκτρον νύμφας
 τῶν μεγάλων
 πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς θεσμῶν ·
 ἄμαχος γὰρ
 ζεὶ θεὸς Ἀφροδίτα³⁰⁶ (783-800)

Tan poderoso es el amor que ni siquiera los dioses pueden resistirse a él, tal y como nos recuerdan Asclepiades (*A.P.* V, 64) y Meleagro (*A.P.* XII, 101):

³⁰⁵ El Amor todo lo vence, cedamos, pues, al Amor.

³⁰⁶ Eros, invencible en batallas, Eros que te abalanzas sobre nuestros animales, que estás apostado en las delicadas mejillas de las doncellas. Frecuentas los caminos de mar y habitas en las agrestes moradas, y nadie, ni entre los inmortales ni entre los percederos hombres, es capaz de rehuirte, y el que e posee está fuera de sí. Tú arrastras las mentes de los justos al camino de la injusticia para su ruina. Tú has levantado en los hombres esta disputa entre los de la misma sangre. Es clara la victoria del deseo que emana de los ojos de la joven desposada, del deseo que tiene su puesto en los fundamentos de las grandes instituciones. Pues la divina Afrodita de todo se burla invencible (Alamillo Sanz, 2014, p.22)

τόν με Πόθοις ἄτρωτον ὑπὸ στέρνοισι Μυῖσκοις
 ὄμμασι τοξεύσας, τοῦτ' ἐβόησεν ἔπος:
 τὸν θρασὺν εἶλον ἐγώ: τὸ δ' ἐπ' ὀφρύσι κεῖνο φρύαγμα
 σκηπτροφόρου σοφίας ἠνίδε ποσσὶ πατῶ.
 τῷ δ', ὅσον ἀμπνεύσας, τόδ' ἔφην
 φίλε κοῦρε, τί θαμβεῖς;
 καὐτὸν ἀπ' Οὐλύμπου Ζῆνα καθεῖλεν Ἔρωις³⁰⁷

El *omnia vincit Amor* entronca con otro tópico amoroso, el de *militia amoris*, ya que en la literatura latina el Amor aparece en ocasiones como un general victorioso que celebra un “triumfo” análogo al de los generales romanos (Ov. *Am.* I, 2).

Ilustración 7. El amor victorioso Caravaggio (1602)



Reproducimos aquí las dos composiciones en las que encontramos ese tópico: *Ἐχω εσένα* (*Te tengo a ti*) y *Κανένας δεν μπορεί να μας χωρίσει* (*Nadie puede separarnos*).

Ἐχω εσένα

Όλα στη ζωή αλλάζουν, μάτια μου
 λένε θα ῥθουν δύσκολοι καιροί
 μα εμένα δε με νοιάζει τίποτα
 δε φοβάμαι, έρωτα μου
 στα παπούτσια τα παλιά μου
 έχω γράψει την παλιοζωή
 Γιατί έχω εσένα πλάι μου
 έχω εσένα πλάι μου
 κι όλα τ' αντέχω μην το ξεχνάς
 γιατί έχω εσένα πλάι μου
 έχω εσένα πλάι μου

Te tengo a ti

Todo en la vida cambia, cariño
 dicen que se acercan tiempos difíciles
 pero a mí nada me importa
 no temo, cariño
 al pasado
 he escrito mi antigua vida
 Porque te tengo a mi lado
 te tengo a ti a mi lado
 y puedo aguantar todo, no lo olvides
 porque te tengo a mi lado
 te tengo a ti a mi lado

³⁰⁷ A mí, que a Pasión en mi pecho era inmune, Μίσκο, hiriéndome sus ojos me dijo estas palabras: “Al valiente cacé. Mira cómo mis pies pisotean el arrogante orgullo de tu ciencia gloriosa”. Mas yo cobré aliento y repuse: “¿Te extraña, querido? También Eros a Zeus del propio Olimpo trajo” (Fernández Galiano, 1978, p.438)

φτάνει καρδιά μου, να μ' αγαπάς
 Η ζωή αλλού μας πήγε, μάτια μου
 μα δε με τρομάζουν οι καιροί
 και φωτιά να πάρουν όλα γύρω μου
 δε χαλάω την καρδιά μου
 στα παπούτσια τα παλιά μου
 έχω γράψει την παλιο ζωή³⁰⁸

basta con que me ames, corazón
 La vida nos llevó a diferentes lugares
 pero los tiempos no me asustan
 y aunque todo se incendie a mi alrededor
 no echo a perder mi corazón
 dejo atrás el pasado
 he escrito mi antigua vida

Κανένας δεν μπορεί να μας χωρίσει

Έφτασε κι απόψε πάλι ώρα
 για να φύγεις μακριά μου
 άδικο το ξέρω ειν'
 αυτό που ζούμε εμείς
 πρέπει εσύ να λείψεις
 απ' την αγκαλιά μου
 άλλο ένα αντίο τώρα να μου πεις
 Και στην πόρτα θα κοιτάζεις μες το κενό
 βουρκωμένη και ούτε θα μιλήσαι
 μα οι καρδιές μας θα έχουν ένα παλμό
 μη φοβάσαι, μη μου στεναχωριέσαι
 Γιατί κανένας δεν μπορεί να μας χωρίσει
 ούτε κι ο θάνατος ο ίδιος δεν μπορεί
 Αφού για πάντα στην ψυχή μου σ' έχω κλείσει
 να ταξιδεύουμε αιώνια μαζί
 Γιατί κανένας δεν μπορεί να μας χωρίσει
 αυτή τη χάρη έχω ζητήσει απ' το Θεό
 Σαν έρθει η ώρα εκείνη που θ' αποφασίσει
 με μια ανάσα να μας πάρει και τους δυο
 Έφτασε κι απόψε η στιγμή
 που βλέπω τ' άδειο μαξιλάρι
 κι όσους όρκους
 έχω κάνει πάλι θα στους πω
 Μάρτυρας μου θα `ναι άλλη
 μια φορά το ίδιο το φεγγάρι
 αύριοτο βράδυ θα με βρεις ξανά εδώ
 Και στην πόρτα θα κοιτάζεις
 μες το κενό
 βουρκωμένη κι ούτε θα μιλήσαι
 Μα οι καρδιές μας θα `χουνένα παλμό
 μη φοβάσαι, μη μου στεναχωριέσαι
 Γιατί κανένας δεν μπορεί να μας χωρίσει
 ούτεκι ο θάνατος ο ίδιος δεν μπορεί
 Αφού για πάντα στην ψυχή μου σ' έχω κλείσει
 να ταξιδεύουμε αιώνια μαζί

Nadie puede separarnos

Llega el momento
 de que te alejes de mí
 se que es injusto
 lo que nos está pasando
 tendrás que irte de mis brazos
 y decirme de nuevo adiós

Y desde la puerta llorarás en silencio
 pero nuestros corazones
 latirán al unísono
 no temas, no sufras
 Porque nadie puede separarnos
 ni siquiera la misma muerte
 Porque nuestras almas
 están unidas para toda la eternidad
 Porque nadie puede separarnos
 ese favor le he pedido a Dios
 que cuando llegue la hora
 en un aliento nos lleve a los dos
 Llegó esta noche el momento
 de ver la almohada vacía
 y cuantos juramentos hice
 los repito
 Una vez más la luna es mi testigo
 de que mañana por la noche
 volverás a verme aquí
 Y en la puerta mirarás al vacío

llorosa y en silencio
 Pero nuestros corazones latirán
 al unísono
 Porque nadie puede separarnos
 ni siquiera la misma muerte
 Porque nuestras almas
 están unidas para siempre

³⁰⁸ En *Αληθείες & ψέματα* (2008). Letra de Vasilis Yanópulos.

Γιατί κανένας δεν μπορεί να μας χωρίσει
 αυτή τη χάρη έχω ζητήσει απ' το Θεό
 Σαν έρθει η ώρα εκείνη που θ' αποφασίσει
 μεμια ανάσα να μας πάρει και τους δυο³⁰⁹

Porque nadie puede separarnos
 ese favor le he pedido a Dios
 que cuando llegue la hora
 en un aliento nos lleve a los dos

-Renuntiatio amoris:

Se trata de uno de los tópicos clásicos más socorridos en la discografía de Remos (aparece en un 20% de las canciones de este artista que denotan la influencia clásica). A continuación, se reproducen los siguientes ejemplos:

- *Αν ξαναρθείς*
- *Συνάντηση*
- *Μη ζητάς συγγνώμη*
- *Τέρμα η ιστορία*
- *Ντροπή σου*
- *Έχω ανοίξει τα φτερά μου*
- *Το παρελθόν*
- *Να μη ρωτάς*
- *Δε θέλω να μ' αγαπήσεις*

En los siguientes versos el protagonista describe la pasión amorosa como una enfermedad que lo llevaba a la locura³¹⁰ (“όταν σε βλέπω αρροσταίνω, χάνω τον έλεγχο και πέφτω πιο βαθιά”) por lo que decide renunciar al amor (“μην ξαναρθείς, μην ξαναρθείς”). Asimismo, advierte a su antigua amante que sus intentos de reconciliación (a los que alude el título de la canción) serán inútiles (“αν ξαναρθείς θα `χω σβηστά όλα τα φώτα τα παράθυρα κλειστά κι από τη μνήμη μου για πάντα θα χαθείς”).

Αν ξαναρθείς
 Τα σκοτεινά τα βήματά σου

Si regresas
 Tus pasos oscuros

³⁰⁹ En *Μια αναπνοή* (2003). Letra de Zeofanus.

³¹⁰ Lo que podría considerarse una referencia al tópico del *morbus amoris*.

ήταν γραφτό ν' ακολουθήσω και να `ρθω
 στη μαγεμένη αγκαλιά σου
 στο μαγεμένο σου βυθό
 Στα σκοτεινά τα μονοπάτια
 μ' είχε το σύννεφο τυλίξει να χαθώ
 δεν μπόρεσα στα δυο σου μάτια
 ποτέ μου να αντισταθώ
 Αν ξαναρθείς θα `χω σβηστά
 όλα τα φώτα τα παράθυρα κλειστά
 κι από τη μνήμη μου
 για πάντα θα χαθείς
 Μην ξαναρθείς, μην ξαναρθείς
 Τα σκοτεινά τα βήματά σου
 το δρόμο δείχνουνε
 που φταίνει στο γκρεμό
 τον πόνο γνώρισα κοντά σου
 ήπια τον αναστεναγμό
Όταν σε βλέπω αρρωσταίνω
χάνω τον έλεγχο και πέφτω πιο βαθιά
 θα σου κρυφτώ θα ξεμακραίνω
 να μη σε δω ποτέ ξανά
 Αν ξαναρθείς θα `χω σβηστά
 όλα τα φώτα τα παράθυρα κλειστά
 κι από τη μνήμη μου
 για πάντα θα χαθείς
 μην ξαναρθείς, μην ξαναρθείς³¹¹

estaba escrito que había de seguir
 en tu encantador abrazo
 en tu mágico abismo
 En tus oscuros callejones
 me habían las nubes hecho perderme
 nunca pude resistirme
 a tus ojos
 Si regresas tendré apagadas
 todas las luces y las ventanas cerradas
 y te borraré para siempre
 de mi memoria
 No regreses, no regreses
 Tus oscuros pasos
 muestran el camino
 que lleva al abismo
 conocí el dolor a tu lado
 y bebí del suspiro
Cuando te veo me enfermo
pierdo el control y me hundo más
 me esconderé de ti y me alejaré
 para no volverte a ver
 Si regresas tendré las luces apagadas
 y las ventanas cerradas
 y de mi memoria
 te borraré para siempre
 no regreses, no regreses

Tabla 23. *Renuntiatio amoris en la letra de Av ξαναρθείς*

Situación previa del enamorado	Δεν μπόρεσα στα δυο σου μάτια ποτέ μου να αντισταθώ
Renuncia formal al amor	μην ξαναρθείς, μην ξαναρθείς
Razones para dicha renuncia	Τα σκοτεινά τα βήματά σου δείχνουνε το δρόμο που φταίνει στο γκρεμό τον πόνο γνώρισα κοντά σου ήπια τον αναστεναγμό
Estado anímico actual del enamorado	Όταν σε βλέπω αρρωσταίνω χάνω τον έλεγχο και πέφτω πιο βαθιά
Futuros intentos de la amada para recuperarlo	αν ξαναρθείς θα `χω σβηστά όλα τα φώτα τα παράθυρα κλειστά

³¹¹ En *Αντώνης Ρέμος* (1996). Letra de Nicos Mosjos.

Συνάντηση

Άλλος κόσμος ο δικός μου
 Κι άλλος στη ματιά του κόσμου
 Δεν μπορώ, δεν μπορώ
 τίποτ' άλλο να σου πω
 Όσα κράτησα τ' αφήνω
 κι όσα έχω σου τα δίνω
 Δεν μπορώ, δεν μπορώ
 τίποτ' άλλο να σου πω
 Που να με ψάξεις, πως να με βρεις
 Τι έχεις να μου δώσεις
 Τι θέλεις να μου πεις
 Είναι η μοναξιά μου ζήτημα τιμής
 ζήτημα τιμής
 Όλα γίνονται δικά μου
 Μόλις φύγουνε μακριά μου
 Δεν μπορώ, δεν μπορώ
 τίποτ' άλλο να σου πω
 Πάει πέρασε η ώρα
 Πρέπει να πηγαίνω τώρα
 Δεν μπορείς, δεν μπορείς
 εκεί που πάω εγώ να `ρθείς³¹²

Reunión

Nuestros mundos
 son diferentes
 No puedo, no puedo
 decirte nada más
 Cuanto tenía te dejo
 y cuanto tengo te lo doy
 No puedo, no puedo
 decir nada más
 ¿Dónde vas a buscarme?
 ¿Qué tienes que darme?
 ¿Qué quieres decirme?
 Mi soledad es una cuestión de honor
 una cuestión de honor
 Todo se vuelve mío
 Apenas se va lejos de mí
 No puedo, no puedo
 Decirte nada más
 Se va, pasó la hora
 Ahora debo irme
 No puedes, no puedes
 allá adonde voy acompañarme

Tabla 24. *Renuntiatio amoris en la letra de Συνάντηση*

Renuncia formal al amor	Πάει πέρασε η ώρα. Πρέπει να πηγαίνω τώρα. Δεν μπορείς, δεν μπορείς εκεί που πάω εγώ να `ρθείς
Razones para la renuncia	Άλλος κόσμος ο δικός μου κι άλλος στη ματιά του κόσμου.
Futuros intentos de la amada para recuperarlo	Που να με ψάξεις, πως να με βρεις. Τι έχεις να μου δώσεις, τί θέλεις να μου πεις. Είναι η μοναξιά μου ζήτημα τιμής. Ζήτημα τιμής

En la siguiente canción el yo poético del artista le dice adiós al amor y al sufrimiento que este conlleva mientras promete dedicarse a disfrutar de la vida. Esa resolución se refleja en el videoclip oficial de la canción que posee un tono alegre y autoperódico³¹³.

Μη ζητάς συγγνώμη

Απόψε θέλω, επίτέλους,
 τι αισθάνομαι ν' ακούσεις,

No pidas perdón

Esta noche quiero, finalmente,
 que escuches lo que siento

³¹² En *Πάλι απ' την αρχή* (1999). Letra de Stamatís Spanudakis.

³¹³ Greek Hits Channel (2015).

όλα χάθηκαν πια,
 όλα έφτασαν στο τέρμα,
 θα σου πω για την αγάπη σου,
 αυτήν που σκότωσες εσύ
 θα σου πω και για τα λάθη σου
 που ήταν μόνο η αφορμή
 Μη ζητάς συγγνώμη
 δεν αλλάζω γνώμη
 δε γυρίζω στα παλιά,
 παίρνω τα κλειδιά μου
 κλείνω την καρδιά μου
 και σ' αφήνω απ' έξω πια
 Ό,τι πέρασε, πίσω δε γυρνά
 όλα τέλειωσαν, τώρα είν' αργά.
 Απόψε θέλω, επίτέλους,
 φορά να καταλάβεις
 με κομμένα φτερά
 δεν μπορώ να συνεχίσω
 θα σου πω για την αγάπη σου,
 αυτήν που σκότωσες εσύ
 θα σου πω πως όλα χάθηκαν
 σ' ένα λεπτό, σε μια στιγμή.
 Μη ζητάς συγγνώμη,
 δεν αλλάζω γνώμη
 δε γυρίζω στα παλιά,
 παίρνω τα κλειδιά μου,
 κλείνω την καρδιά μου
 και σ' αφήνω απ' έξω πια.
 Μη ζητάς συγγνώμη
 έκλεισαν οι δρόμοι
 δε με βρίσκεις πουθενά,
 τώρα πια χωρίζω και
 ότι θα περνάω καλά.
 Ό,τι πέρασε, πίσω δε γυρνά
 όλα τέλειωσαν, τώρα είν' αργά,
 ό, τι πέρασε, πίσω δε γυρνά
 όλα τέλειωσαν, τώρα γεια χαρά
 Μη ζητάς συγγνώμη,
 δεν αλλάζω γνώμη
 δε γυρίζω στα παλιά,
 παίρνω τα κλειδιά μου,
 κλείνω την καρδιά μου
 και σ' αφήνω απ' έξω πια.
 Μη ζητάς συγγνώμη
 έκλεισαν οι δρόμοι
 όλα τέλειωσαν δε με βρίσκεις πουθενά,
 τώρα πια χωρίζω και αποφασίζω

todo se perdió ya
 todo llegó al final
 te hablaré sobre el amor
 que tú mataste
 te hablaré de tus errores
 que eran solo el pretexto
 No pidas perdón
 no cambiaré de opinión
 no volveré atrás
 cojo mis llaves
 cierro mi corazón
 y te dejo fuera de él
 Lo que ya pasó ya no volverá
 Todo se acabó, ahora es tarde
 Ahora quiero, finalmente,
 que entiendas de una vez
 con las alas rotas
 no puedo continuar
 te hablaré del amor
 que tú mataste
 te diré que todo se perdió
 en un minuto, en un instante
 No pidas perdón
 no cambiaré de opinión
 no volveré atrás
 cojo mis llaves
 cierro mi corazón
 y te dejo fuera de él
 No pidas perdón
 se cerraron los caminos
 no me encontrarás en ninguna parte
 ahora te dejo y decido
 Que lo pasaré bien
 Lo que pasó, pasó
 todo se acabó, ahora es tarde
 lo que pasó no volverá
 Todo se acabó para bien
 No pidas perdón
 no cambiaré de opinión
 no volveré atrás
 cojo mis llaves
 cierro mi corazón
 Y te dejo fuera de él
 No pidas perdón
 se cerraron los caminos
 no me encontrarás en ninguna parte
 ahora te dejo y decido

ότι θα περνάω καλά.
 Ό,τι πέρασε, πίσω δε γυρνά
 τώρα είν' αργά,
 ό, τι πέρασε, πίσω δε γυρνά
 όλα τέλειωσαν, τώρα γεια χαρά
 Μη ζητάς συγγνώμη,
 δεν αλλάζω γνώμη
 δε γυρίζω στα παλιά,
 παίρνω τα κλειδιά μου,
 κλείνω την καρδιά μου
 και σ' αφήνω απ' έξω πια.
 Μη ζητάς συγγνώμη,
 έκλεισαν οι δρόμοι
 δε με βρίσκεις πουθενά,
 τώρα πια χωρίζω και αποφασίζω
 ότι θα περνάω καλά³¹⁴

Que lo pasaré bien
 Lo que pasó no volverá
 todo se acabó ahora es tarde
 lo que pasó ya no volverá
 Todo se acabó, ahora, adiós
 No pidas perdón
 no cambiaré de opinión
 no volveré atrás
 cojo mis llaves
 cierro mi corazón
 Y te dejo fuera de él
 No pidas perdón
 se cerraron los caminos
 no me encontrarás en ninguna parte
 ahora te dejo y decido
 que lo pasaré bien

Tabla 25. *Renuntiatio amoris en la letra de Μη ζητάς συγγνώμη*

Renuncia formal al amor	όλα χάθηκαν πια, όλα έφτασαν στο τέρμα
Razones de la renuntiatio	Με κομμένα φτερά δεν μπορώ να συνεχίσω
Estado mental actual del antiguo enamorado	τώρα πια χωρίζω και αποφασίζω ότι θα περνάω καλά
Intentos de reconciliación de la amada	Μη ζητάς συγγνώμη, δεν αλλάζω γνώμη, δε γυρίζω στα παλιά, παίρνω τα κλειδιά μου, κλείνω την καρδιά μου και σ' αφήνω απ' έξω πια. Μη ζητάς συγγνώμη, έκλεισαν οι δρόμοι δε με βρίσκεις πουθενά

Τέρμα η ιστορία

Δε σου ζητάω κάτι
 Σου επιστρέφω την αγάπη
 Ήταν η πιο μεγάλη ήττα
 Κι αν έχω να ζητήσω
 είναι τον εαυτό μου τώρα πίσω
 Να κρατηθώ για να σωθώ
 Τέρμα η ιστορία
 Η αγάπη τώρα τέρμα
 Σου `χα αδυναμία
 απ' το δάκρυ ως το τέρμα

Fin de la historia

No te pido nada
 Te devuelvo el amor
 Era la mayor derrota
 Y si tengo algo que pedir
 es a mí mismo ahora
 Mantenerme firme para salvarme
 Fin de la historia
 Tu amor se acabó
 Tú eras mi debilidad
 desde la lágrima al final

³¹⁴ *Ibíd.* Letra de Natalia Yermanú.

<p>Τέρμα όμως τώρα η καρδιά Θα μιλήσει η λογική Ολα γύρω μου φωνάζουν "φύγε" Δε θέλω αναμνήσεις γιορτές και εκδρομές και δύσεις Πάρ' τες, σαν ανοιγμένες κάρτες μια μνήμη να μη μείνει γιατί η αγάπη σου ήταν χέρι που πνίγει όποιον τολμάει να σ' αγαπάει Τέρμα η ιστορία Η αγάπη τώρα τέρμα Σου `χα αδυναμία απ' το δάκρυ ως το τέρμα Τέρμα όμως τώρα η καρδιά Θα μιλήσει η λογική Έσπασαν όσα μας ένωσαν Κι απ' τα κομμάτια αγάπη μου φεύγω³¹⁵</p>	<p>Ahora ya no hablará el corazón sino la lógica Todo a mi alrededor grita "vete" No quiero recuerdos ni fiestas, ni excursiones ni puestas de sol Tómalas como cartas abiertas para que no me quede ni un recuerdo porque tu amor era como una mano que ahoga a quien se atreve a amarte Fin de la historia El amor se acabó Eras mi debilidad desde la lágrima hasta el final Ahora ya no hablará el corazón sino la lógica Se rompió cuanto nos unía Y del amor hecho pedazos me alejo</p>
--	---

Tabla 26. *Renuntiatio amoris en la letra de Τέρμα η ιστορία*

Renuncia al amor	Τέρμα η ιστορία. Η αγάπη τώρα τέρμα. Έσπασαν όσα μας ένωσαν Κι απ' τα κομμάτια αγάπη μου φεύγω
Razones de la renuncia	Να κρατηθώγια να σωθώ .Μια μνήμη να μημείνει γιατί η αγάπη σουήταν χέρι που πνίγει όποιον τολμάει να σ' αγαπάει. Έσπασαν όσα μας ένωσαν .

Dentro del contexto de la *renuntiatio*, los reproches a la amada pueden ser realmente amargos:

<p>Ντοπή σου Τί με κοιτάζεις Φύγε λοιπόν και μη διστάζεις αυτά που νιώθω εγώ εσύ δε λογαριάζεις φύγε λοιπόν και μη διστάζεις Ντροπή σου που δεν κατάλαβες ποτέ</p>	<p>Averguénzate ¿Por qué me miras? Vete sin tardar lo que yo siento a ti no te importa vete sin tardar Vergüenza porque nunca entendiste</p>
---	---

³¹⁵ Incluida en *The best of 2008-2014* (2014). Letra de Nicos Moraitis. El tema es una versión de *Lascia che io sia* (2005) de Nek.

τί σου `χωδώσει
 που άφησες έτσι
 μιαν αγάπη να τελειώσει
 για την ψευτιά και
 για την άδεια τη ζωή σου
 ντροπή σου
 Ντροπή σου
 που έχεις το θράσος
 να με βλέπεις μες στα μάτια
 εσύ που έκανες
 τον έρωτα κομμάτια
 σ' ένα σταυρό εσύ
 με κάρφωσες θυμήσου
 Ντροπή σου
 Μη με αγγίζεις
 Φύγε λοιπόν και μη γυρίζεις
 Μπορεί να χάνω εγώ
 μα ούτε εσύ κερδίζεις
 φύγε λοιπόν
 και μη γυρίζεις³¹⁶

lo que te he dado
 porque dejaste
 que se acabara el amor
 por tu falsedad
 y por tu alma vacía
 vergüenza
 Vergüenza
 porque tienes el valor
 de mirarme a los ojos
 tú que hiciste el amor
 pedazos
 en una cruz tú me clavaste
 recuérdalo
 Vergüenza
 No me toques
 Vete y no vuelvas
 Puede que yo pierda
 pero tú tampoco ganas
 vete entonces
 y no vuelvas

Tabla 27. *Renuntiatio amoris en la letra de Ντροπή σου*

Situación previa del enamorado	σ' ένα σταυρό εσύ με κάρφωσες, θυμήσου
Renuncia formal al amor	Τι με κοιτάζεις, φύγε λοιπόν και μη διστάζεις. Αυτά που νιώθω εγώ, εσύ δε λογαριάζεις, φύγε λοιπόν και μη διστάζεις. Φύγε λοιπόν και μη γυρίζεις
Razones de la renuncia	Ντροπή σου, που δεν κατάλαβες ποτέ τι σου έχω δώσει που άφησες έτσι μιαν αγάπη να τελειώσει, για την ψευτιά και για την άδεια τη ζωή σου, ντροπή σου. Έκανες τον έρωτα κομμάτια. Σ' ένα σταυρό εσύ με κάρφωσες, θυμήσου
Desdichas futuras del antiguo amado	μπορεί να χάνω εγώ μα ούτε εσύ κερδίζεις

En el siguiente tema el yo poético del artista dice dar el paso definitivo y romper una relación que solo le causaba dolor (“κοντά σου μόνο συμφορές και βάσανα με βρήκαν”) al

316 En *Καιρός να πάμε παρακάτω* (1998). Letra de Natalia Yermanú.

tiempo que manifiesta su resolución de encontrar un nuevo amor (“να πετάξω σ’ άλλη αγκαλιά”).

Έχω ανοίξει τα φτερά μου

Δικαιολογίες μη μου λες,
τα όνειρα δε βγήκαν
κοντά σου μόνο συμφορές
και βάσανα με βρήκαν
Από την άδεια μου καρδιά
τι άλλο περιμένεις;
Είναι αργά, πολύ αργά,
δε το καταλαβαίνεις;
Έχω ανοίξει τα φτερά μου
να πετάξω σ’ άλλη αγκαλιά
Να χαθούν από μπροστά
μου όλα τα παλιά.
Πάψε να χαρείς,
ό,τι και να πεις
τίποτα δεν πρόκειται
ν’ αλλάξει.
Άκουσα πολλά,
όμως τελικά, λόγια μόνο,
τίποτα στην πράξη!
Από τα χείλη σου να βγει
δε θέλω άλλη λέξη
Ο, τι μας κράταγε μαζί
δεν μπόρεσε ν’ αντέξει
Τι περιμένεις τώρα
πια την τελευταία ώρα;
Είναι αργά, πολύ αργά
να σταματήσω τώρα.
Έχω ανοίξει τα φτερά μου
να πετάξω σ’ άλλη αγκαλιά
Να χαθούν από μπροστά
μου όλα τα παλιά
Πάψε να χαρείς
ό,τι και να πεις
τίποτα δεν πρόκειται ν’ αλλάξει.
Άκουσα πολλά, όμως τελικά,
λόγια μόνο, τίποτα στην πράξη!
Έχω ανοίξει τα φτερά μου
να πετάξω μακριά...³¹⁷

He abierto mis alas

No me vengas con excusas
los sueños no salieron
junto a ti solo encontré
desgracias y tormentos
De mi corazón vació
¿qué más quieres?
Es tarde, muy tarde
¿no lo entiendes?
He abierto mis alas
para volar a otro abrazo
para dejar atrás
el pasado.
Para, por favor
digas lo que digas
no se trata
de que cambie nada.
Escuché mucho
sin embargo, solo palabras
En la práctica nada
De tus labios no quiero
que salga una palabra
Lo que nos mantenía unidos
no pudo aguantar
¿Qué esperas ahora
a última hora?
Es tarde, muy tarde
para parar ahora.
He abierto mis alas
para volar a otros brazos
Para dejar atrás el pasado

Para, por favor
digas lo que digas
no se trata de que cambie nada.
Escuché mucho
¡solo palabras!
He abierto las alas para volar lejos

³¹⁷ En *Μια νύχτα μόνο* (2000). Letra de Nicos Grichis.

Tabla 28. *Renuntiatio amoris en la letra de Έχω ανοίξει τα φτερά μου*

Renuncia formal al amor	Έχω ανοίξει τα φτερά μου να πετάξω σ' άλλη αγκαλιά. Να χαθούν από μπροστά μου όλα τα παλιά .
Resolución de encontrar otro amor	Έχω ανοίξει τα φτερά μου να πετάξω σ' άλλη αγκαλιά
Razones para la renuncia	Κοντά σου μόνο συμφορές και βάσανα με βρήκαν. Ο, τι μας κράταγε μαζί δεν μπόρεσε ν' αντέξει
Intentos de la amada por recuperar su amor	Από τα χείλη σου να βγει δε θέλω άλλη λέξη. Πάψε να χαρείς, ό,τι και να πεις τίποτα δεν πρόκειται ν' αλλάξει. Άκουσα πολλά, όμως τελικά, λόγια μόνο, τίποτα στην πράξη!

Το παρελθόν

Παρ' το όπως θες, δες το όπως θες
 Δε με αγγίζεις πια
 Ψέματα λες, ψεύτικα κλαίς
 κι έσβησες τη φωτιά
 Παρελθόν κι εσύ σαν κάθε ψέμα
 Παρελθόν κι εσύ πριν απ' το τέρμα
 όρκοι δανεικοί και χάδια ξένα
 κρίμα...
 Παρελθόν κι εσύ σαν κάθε ψέμα
 παρελθόν κι εσύ πριν απ' το τέρμα
 έρωτας φτηνός σαν ένα κέρμα
 κρίμα, ήσουν ψέμα...
 Γύρνα και δες πόσες χαρές
 μου στέρησες εσύ
 το γκρίζο χθες, κι οι ενοχές
 δε φτιάχνουν μια ζωή
 Παρελθόν κι εσύ σαν κάθε ψέμα
 παρελθόν κι εσύ πριν απ' το τέρμα
 όρκοι δανεικοί και χάδια ξένα
 κρίμα...
 Παρελθόν κι εσύ σαν κάθε ψέμα
 παρελθόν κι εσύ πριν απ' το τέρμα
 έρωτας φτηνός σαν ένα κέρμα

El pasado

Tómallo como quieras, míralo como quieras
 No me importas ya
 Dices mentiras, lloras falsamente
 y apagaste el fuego
 Tú eres el pasado como cada mentira
 Tú eres el pasado antes del final
 promesas huecas y caricias ajenas
 lástima...
 Tú eres el pasado como cada mentira
 tú eres el pasado antes del final
 un amor barato como una moneda
 lástima que eras una mentira...
 Vuelve y devuélveme las alegrías
 de las que me privaste
 el gris ayer y las culpas
 no construyen una vida
 Tú eres el pasado como cada mentira
 tú eres el pasado desde antes del final
 juramentos baratos y caricias ajenas
 lástima...
 Tú eres el pasado como cada mentira
 tú eres el pasado desde antes del final
 un amor barato como una moneda

κρίμα, ήσουν ψέμα...³¹⁸

lástima que eras una mentira

Tabla 29. *Renuntiatio amoris en la letra de To παρελθόν*

Renuncia al amor	Παρ' το όπως θες, δες το όπως θες/δε με αγγίζεις πια
Razones para la renuncia	ψέματα λες, ψεύτικα κλαις/κι έσβησες τη φωτιά. Το γκρίζο χθες, κι οι ενοχές/δε φτιάχνουν μια ζωή

La siguiente canción constituye la respuesta del yo poético del artista a su antigua amante que intenta reanudar su relación.

Να μη ρωτάς

Λίγο σοβαρά
να άκουγες τί λέω
έστω μια φορά
Αυτά που μας κρατάνε
ακόμα μακριά
από όσα μας ενώνουν
είναι πιό πολλά
εδώ μη ψάχνεις αγκαλιά!
Να μην ρωτάς να μη σε νοιάζει
αν ακόμα με πειράζει
εδώ τα πάντα έχεις διαλύσει
μ'ένα αντίο σ'ένα λεπτό
Να μη ρωτάς να μη μαθαίνεις
αφού δεν καταλαβαίνεις
όποιος έχει αγαπήσει
ξέρει μονάχα τι περνά
Άλλες ενοχές
σε μένα δεν φορτώνεις
ότι και να λές
αφού σε μια βραδιά
αλλάξαμε ζωές
κι ούτε που πρόλαβα
να πω δυο συλλαβές
τώρα από μένανε τι θές
Να μην ρωτάς να μη σε νοιάζει
αν ακόμα με πειράζει
εδώ τα πάντα έχεις διαλύσει
μ'ένα αντίο σ'ένα λεπτό
Να μη ρωτάς να μη μαθαίνεις
αφού δεν καταλαβαίνεις

No preguntes

Quiero que, aunque solo sea
por una vez, me prestes atención
Es más lo que nos separa
que lo que nos une
¡No busques más mis abrazos!

No te molestes en preguntar
cómo me encuentro
aquí todo lo destruiste
en un minuto con un “adiós”
No preguntes, no quieras saber
porque eres incapaz de comprender
Solamente quien ha estado enamorado
sabe por lo que estoy pasando
No intentes cargarme con más culpas
da igual lo que digas
porque en una noche
cambiamos de vida
y ni siquiera tuve tiempo
de decir ni media palabra
¿qué quieres ahora de mí?

No te molestes en preguntar
cómo me encuentro
aquí todo lo destruiste
en un minuto con un “adiós”
No preguntes, no quieras saber
porque eres incapaz de comprender

³¹⁸ En *Κλειστά τα στόματα* (2011). Letra de Ιίίας Filipu.

Όποιος έχει αγαπήσει
 ξέρει μονάχα τι περνώ
 Μέσα μου πονάω
 μέσα μου δακρύζω
 όμως δεν τ'αφήνω να φανεί
 Και κομμάτια σπάω
 όταν σ' αντικρίζω
 μα έχω βάλει μπρος
 γι'άλλη ζωή
 Να μην ρωτάς να μη σε νοιάζει
 αν ακόμα με πειράζει
 εδώ τα πάντα έχεις διαλύσει
 μ'ένα αντί σ'ένα λεπτό
 Να μη ρωτάς να μη μαθαίνεις
 αφού δεν καταλαβαίνεις
 Όποιος έχει αγαπήσει
 ξέρει μονάχα τι περνώ ³¹⁹

Solamente quien ha estado enamorado
 sabe por lo que estoy pasando
 Por dentro estoy sufriendo
 por dentro estoy llorando
 pero no dejo que se me note
 Y me rompo en pedazos
 cuando me cruzo contigo
 pero tengo que superarlo
 para cambiar de vida
 No te molestes en preguntar
 cómo me encuentro
 aquí todo lo destruiste
 en un minuto con un “adiós”
 No preguntes, no quieras saber
 porque eres incapaz de comprender
 Solamente quien ha estado enamorado
 sabe por lo que estoy pasando

Tabla 30. *Renuntiatio amoris en la letra de Να μη ρωτάς*

Expresión de la renuncia	Λίγο σοβαρά/να άκουγες τι λέω/ έστω μια φορά/αυτά που μας κρατάνε ακόμα μακριά/απ' όσα μας ενώνουν/ είναι πιο πολλά/εδώ μη ψάχνεις αγκαλιά
Estado anímico del protagonista	Μέσα μου πονάω/ μέσα μου δακρύζω

En líneas generales, estas canciones presentan los mismos elementos que la *renuntiatio amoris* clásica: los primarios (el amante que formula la renuncia, la amada, la expresión formal de dicha renuncia) y, a menudo, también los secundarios (estado anímico actual del enamorado, razones que justifican su decisión...). Cabe también señalar que el estado anímico del amante no es siempre el mismo, pues, dentro de este grupo las composiciones se dividen en dos categorías claramente diferenciadas entre sí: un primer grupo en el que el actor de la *renuntiatio* manifiesta su alegría o indiferencia ante la ruptura “Δε με αγγίζεις πιά” reza un verso de *To παρελθόν* (cuyo mismo título parece simbolizar el desapego del protagonista) como si ésta fuese para él una liberación (*Έχω ανοίξει τα φτερά μου* y *Μη ζητάς συγγνώμη* serían otros

³¹⁹ Σαν άνεμος (2005). Letra de Zeofanus.

ejemplos); y un segundo grupo en el que la renuncia a ese amor, aunque necesaria, puede llegar a causar un hondo pesar al amante (*Ντροπή σου*). En ese sentido, por lo tanto, existen dos actitudes contrapuestas ante el final de la relación amorosa. A menudo, se reprocha a la amada el haber provocado la ruptura por su egoísmo, crueldad o falsedad. *Ντροπή σου* (v. supra) constituye básicamente una sarta de recriminaciones a la amada que, en opinión de su antiguo enamorado, tiene motivos para sentir vergüenza de cómo se ha comportado con él: “Ντροπή σου, που δεν κατάλαβες ποτέ τι σου `χω δώσει/ που άφησες έτσι μιαν αγάπη να τελειώσει/για την ψευτιά και για την άδεια τη ζωή σου, ντροπή σου”.

Y aunque no se ajuste por completo a la estructura característica de este tópico, es lícito que hagamos referencia a la composición titulada *Δε θέλω να μ,αγαπήσεις* (*No quiero que me ames*) en cuya letra el protagonista expresa su rechazo al amor romántico:

Δε θέλω να μ,αγαπήσεις

Δε θέλω να μ' αγαπήσεις
 δεσ' το ζητώ
 μονάχα να μου
 χαρίσεις το βράδυ αυτό
 Δε θέλω να μ' ερωτευτείς
 και τίποτα να νοιώσεις
 γιατί θα με πληγώσεις
 και συ θα πληγωθείς
 Κάνε μου απόψε
 συντροφιά και μη ρωτάς που πάμε
 ένας ξένος θά 'μαι το πρωί
 αφού η καρδιά μου δεν αντέχει
 πιο πολλά να υποσχεθεί
 Κάνε μου απόψε συντροφιά
 και ξέχνα τ' όνομά μου
 σβήσε το άρωμά μου απ' το κορμί
 και ό,τι εμένανε θυμίζει
 θα χαθεί με την αυγή
 Δε θέλω να μ' αγαπήσεις
 και να μπλεχτείς
 και όρκους για να με πείσεις
 να μη μου πεις
 Δε θέλω να μ' ερωτευτείς
 και τίποτα να νοιώσεις
 Γιατί θα με προδώσεις
 και συ θα προδοθείς
 Κάνε μου απόψε συντροφιά

No quiero que me ames

No quiero que me ames
 no te lo pido
 solo quiero
 que me regales esta noche
 No quiero que te enamores
 ni que sientas nada
 porque me harías daño
 y yo te haría daño a tí
 Hazme compañía esta noche
 y no preguntes a dónde vamos
 por la mañana seré un extraño
 porque mi corazón ya no aguanta
 tener que hacer promesas
 Hazme compañía esta noche
 y olvida mi nombre
 borra mi aroma de tu cuerpo
 y cuanto recuerde a mí
 se perderá al alba
 No quiero que me ames
 no quiero que te impliques
 ni que hagas juramentos
 para convencerme
 No quiero que te enamores
 ni que sientas nada
 porque me traicionarías
 y yo te traicionaría a ti
 Hazme compañía esta noche

και μη ρωτάς που πάμε	y no preguntes a dónde vamos
ένας ξένος θά 'μαι το πρωί	por la mañana seré un extraño
αφού η καρδιά μου δεν αντέχει	porque mi corazón ya no aguanta
πιο πολλά να υποσχεθεί	sufrir más
Κάνε μου απόψε συντροφιά	Hazme compañía esta noche
και ξέχνα τ' όνομά μου	y olvida mi nombre
σβήσε το άρωμά μου απ' το κορμί	borra mi aroma de tí
και ό,τι εμένανε θυμίζει	y lo que recuerde a mí
θα χαθεί μετ ην αυγή ³²⁰	se irá con el alba

En este caso, pues, el protagonista ha sufrido tanto por amor que ya no quiere saber nada de él. Esta composición nos recuerda a *Είναι ευτυχής ο άνθρωπος* porque en ambos casos el yo poético expresa su renuncia al amor, aunque en la canción de rebético dicha renuncia se expresa en términos genéricos, mientras que en los versos de *Δε θέλω να μαγαπήσεις* el protagonista se dirige específicamente a su amante.

- *Servitium amoris*:

Otro tópico presente en la discografía de Remos es el *servitium amoris* o esclavitud de amor. Aquí el vínculo amoroso supone una relación de amo-esclavo en la que el enamorado admite sin tapujos haber asumido el papel de esclavo, aceptando al ser amado como su dueño. Ello supone para el amante aceptar todo lo que la esclavitud conlleva: pérdida de la libertad, anulación de la propia personalidad, la obligación de obedecer al amo y seguirlo adonde vaya, etc. Martín Rodríguez (2010) define así este tópico:

El *servitium amoris* o “esclavitud de amor” era una metáfora en virtud de la cual el enamorado se equiparaba con un esclavo, y la persona amada con su dueño. De la misma manera que en la vida real el dueño tenía poder supremo sobre su siervo, el esclavo de amor reconoce libremente su condición de esclavo, se muestra dispuesto a cumplir las órdenes que su ama le dicte y a soportar cualquier tipo de maltrato o de castigo que se le antoje aplicarle (pp. 154-155).

Murgatroyd (1981) por su parte, opina lo siguiente sobre el origen del tópico:

Figure in which the lover, or very occasionally, the mistress, is depicted in the rôle of a slave, occurs throughout Greek and Latin love poetry (with particular frequency in Roman elegy) but is also found in tragedy, comedy, satire and even prose (...) The most precise that it seems possible to be in explaining the origin of the loves slavery is to say that one need suppose nothing more complex than the realization of the similarities in attitude and behaviour of the slave and the lover. [Figura en la que el amante, o muy ocasionalmente, la amante, se representa en el papel de un esclavo, aparece en la poesía de amor griega y latina (con particular frecuencia en la elegía romana), pero también se encuentra en la tragedia, la comedia, la sátira e incluso la prosa. (...) La explicación más razonable para el origen del *servitium amoris* es que se inspira en las similitudes en actitud y comportamiento entre el esclavo y el amante] (p.589)

³²⁰ En *Σαν Άνεμος* (2005). Letra de Yorgos Zeofanus.

Algunos estudiosos han señalado “varios elementos característicos del *servitium*, como el *foedus amoris*, *vincula amoris* o la *renuntiatio libertatis*” (v. Estévez Sola, 2014).

El origen de este *topos* puede estar en la mitología griega ya que, según algunas interpretaciones del mito, el dios Apolo había aceptado servir como criado a Admeto porque estaba enamorado de él³²¹. Sin embargo, aunque encontramos precedentes en la literatura griega (Plat. (*Simp*); Dioscórides (*A.P.* XII. 169), el tópico adquirió pleno desarrollo en la literatura latina, sobre todo en la poesía elegíaca lo cual no es de extrañar, dado el contexto en el que surgió ese tipo de poesía.

Los poetas elegíacos romanos estaban muy influenciados por los poetas neotéricos griegos como Calímaco y Teócrito y se apartaron de las convenciones sociales de su época. Aquellos poetas rechazaron cumplir el rol de ciudadanos romanos ejemplares dedicados a la política o la guerra para dedicarse al amor y escribir sobre sus experiencias amorosas. Por tanto, al dejar de lado los roles tradicionales que fueron asignados, se convirtieron en lo que W.R. Johnson (2009) denomina “kind of anti-Roman Roman” [una especie de romano antirromano] (p.6).

El carácter rompedor de su poesía los llevó a identificarse con la figura del *servus amoris* que renuncia a sus privilegios como ciudadano en nombre del amor y acepta a su amada como su dueña (*domina*) por la que está dispuesto a llevar a cabo sacrificios y tareas arduas o degradantes (Copley, 1947).

Este tópico se ajusta bien al carácter subversivo del género por dos motivos: por una parte presenta a la mujer en una posición de poder respecto al hombre; por otra parte el poeta, un ciudadano romano de clase alta o media-alta, acepta desempeñar el rol de un esclavo.

El *servitium amoris* aparece en la obra de Ovidio (*Am.* II, 17), Tibulo (IV, 13) y, sobre todo, Propercio (II, 23; III, 25) que fue uno de los poetas que más recurrió a este tópico, tal y como señalara Copley (1947).

En esa línea se sitúan los versos de *Κλειστά τα στόματα* (*Cerrad la boca*) en los que el enamorado declara su completa sumisión a la amada por quien está dispuesto a soportarlo todo aunque ella no le corresponda.

Κλειστά τα στόματα
Μου ἔλεγον ὅλοι: μη πας μπροστά

Cerrad la boca
Todos a mi alrededor decían:

³²¹ V. Calímaco (*Hymn.* II), Ovidio (*Ars.* II, 239).

Είναι γκρεμός και δε το βλέπεις
 Κάνε ένα βήμα πίσω
 ακόμα προλαβαίνεις
 Είναι φωτιά και
 είναι κρίμα να καείς
 Μου `λεγαν όλοι:
 δεν την αξίζει
 τόση αγάπη δε το βλέπεις
 Αυτή σε σκότωσε
 και εσύ κοντά της τρέχεις
 Μα εγώ τα έκλεισα
 τα μάτια και τ' αφτιά
 Γιατί στον έρωτα αν δεν
 καίγεσαι δεν ζεις
 Μη μου μιλάτε, μη λέτε πια
 ότι το λάθος μου δεν έμαθα
 Μη με κατηγορείτε
 πια κλειστά τα στόματα
 Κλειστά τα στόματα, έτσι θέλω
 ν' αγαπάω το λάθος άνθρωπο
 Μη μου μιλάτε, δε θέλω
 πια τις συμβουλές
 και τη συμπόνια σας
 Ούτε φωνές ούτε
 κραυγές, κλειστά τα στόματα
 Εγώ αυτό που θέλω
 πάντα θ' αγαπάω
 Και εγώ θα θέλω
 πάντα εσένα ν' αγαπώ
 Ότι κι αν πούνε εγώ
 θα κάθομαι και απόψε
 στα σκαλιά της
 Θα γίνω χώμα να περνάει
 το φόρεμά της
 και ας μη μου ρίχνει ούτε
 την άκρη απ' τη ματιά της
 Γιατί έτσι έμαθα πεθαίνοντας να ζω
 Μη μου μιλάτε, μη λέτε πια
 ότι το λάθος μου δεν έμαθα
 Μη με κατηγορείτε
 πια κλειστά τα στόματα
 κλειστά τα στόματα
 Έτσι θέλω να αγαπάω
 τον λάθος άνθρωπο
 Μη μου μιλάτε, δε θέλω
 πια τις συμβουλές
 και τη συμπόνια σας

“No sigas adelante. Ella es un abismo
 y no lo ves, vuelve atrás
 ahora que estás a tiempo,
 ella es un fuego
 y es una pena que te quemes”
 Todos me decían:
 “ella no merece tanto amor
 ¿es que no lo ves?
 Ella te ha matado
 y tú corres a sus pies”
 Pero yo cerré
 ojos y oídos
 Porque si el amor no quema
 no lo vives
 No me habléis no digáis
 que no aprendí de mis errores
 No me hagáis reproches
 ¡cerrad la boca!
 Cerrad la boca, así es como elijo amar
 a la persona equivocada
 No me habléis no quiero
 ya vuestros consejos
 ni vuestra compasión
 No quiero ni voces ni gritos
 cerrad la boca
 Yo siempre amaré
 lo que quiero amar
 Y siempre querré
 amarte a ti
 Digan lo que digan
 esta noche me volveré a sentar
 a su puerta
 Me volveré tierra
 para que me roce su vestido
 aunque ni siquiera me mire
 por el rabillo del ojo
 Porque así aprendí a vivir muriendo
 No me habléis no digáis
 que no aprendí de mis errores
 No me hagáis reproches
 ¡cerrad la boca!
 ¡cerrad la boca!
 Así es como elijo amar
 a la persona equivocada
 No me habléis no quiero
 ya vuestros consejos
 ni vuestra compasión

Ούτε φωνές ούτε
Κραυγές, κλειστά τα στόματα
Εγώ αυτό που θέλω
πάντα θ' αγαπάω
Και εγώ θα θέλω
πάντα εσένα ν' αγαπώ³²²

No quiero ni voces ni gritos
cerrad la boca
Yo siempre amaré
lo que quiero amar
Y siempre querré
amarte a ti

Al igual que los elegíacos latinos, el enamorado de la canción se muestra dispuesto a renunciar a su libertad por amor y realizar de buena gana cualquier sacrificio o tarea que su amada le imponga, por onerosa que sea. Se trata en ambos casos de una servidumbre no solo voluntaria sino asumida con satisfacción. Además, al final de la canción encontramos una alusión a otro tópico clásico, el del *exclusus amator* (“Ότι κι αν πούνε εγώ/θα κάθομαι και απόψε στα σκαλιά της/Θα γίνω χόμα να περνάει το φόρεμά της/και ας μη μου ρίχνει/ Και ας μη μου ρίχνει ούτε την άκρη/απ’ τη ματιά της/Γιατί έτσι έμαθα/πεθαίνοντας να ζω”) ya que las vigiliias ante la puerta de la amada son una de las muestras de devoción del *servus amoris* (Canter, 1920).

Además, en la oración “θα γίνω χόμα να περνάει το φόρεμα της” resuenan ecos del poema de Anacreonte donde éste manifiesta su deseo de ser pisado por los pies de su enamorada: “Καὶ σάνδαλον γενοίμην... Μόνον ποσιν πατεῖν με”³²³(*Od.XX*, v.15).

De otro lado, la letra de *Καρδιά μου μην ανυσηχείς* (*Cariño, no te preocupes*) desarrolla uno de los elementos característicos de este tópico: la *renuntiatio libertatis*.

Καρδιά μου μην ανυσηχείς

Ακόμα κι αν σβήσει ο ήλιος
και χαθούν οι πλανήτες
ακόμα κι αν κρύες
κι ατέλειωτες γίνουν οι νύχτες
θα σ' αγαπάω
μακριά σου ούτε λεπτό,
να ζήσω δεν μπορώ
θα σ' αγαπάω
εγώ θα σ'αγαπάω
Καρδιά μου μην ανυσηχείς,
δεν θα χωρίσουμε εμείς
Ακόμα κι αν πρέπει να παραδώσω
όλες μου τις ελευθερίες
ακόμα κι αν μου πουν να αλλάξω

Cariño, no te preocupes

Incluso si se extingue el sol
y desaparecen los planetas
incluso si mis noches se vuelven
frías e interminables
te amaré
lejos de ti ni un minuto
puedo vivir
te amaré
yo te amaré
Cariño, no te preocupes
tú y yo no nos separaremos
Incluso si tengo que renunciar
a todas mis libertades
y tengo que cambiar

³²² En *Κλειστά τα στόματα* (2011). Letra de Nicos Moraitis.

³²³ Y me convertiría en sandalia solo para que me pisen sus pies.

ιδέες και θεωρίες	de ideas y teorías
Θα σ' αγαπάω	Te amaré
Εγώ θα αγαπάω	Yo te amaré
Μακριά σου ούτε λεπτό,	lejos de ti ni un minuto
να ζήσω δεν μπορώ	puedo vivir
Καρδιά μου μην ανησυχείς,	Cariño, no te preocupes
δεν θα χωρίσουμε εμείς	tú y yo no nos separaremos
Ακόμα κι αν βρεθούμε μακριά	Incluso si nos encontramos alejados
ο ένας απ' τον άλλον σε χώρες ξένες	el uno del otro en diferentes países
ακόμα κι αν μας κρύψουν στο χάρτη	incluso si nos esconden en el mapa
σε άλλες συντεταγμένες	en diferentes coordenadas
θα σ' αγαπάω, εγώ θα σ' αγαπάω	Te amaré, yo te amaré
Καρδιά μου μην ανησυχείς,	Cariño, no te preocupes
δεν θα χωρίσουμε εμείς	tú y yo no nos separaremos
θα σ' αγαπάω, εγώ θα σ' αγαπάω	Te amaré, yo te amaré
Καρδιά μου μην ανησυχείς,	Cariño, no te preocupes
δεν θα χωρίσουμε εμείς ³²⁴	tú y yo no nos separaremos

Si bien esta composición tiene un tono mucho más alegre que la anterior, ambas canciones, sin embargo, giran en torno al mismo concepto: para gozar del amor es necesario renunciar a la libertad individual y está bien que así sea.

En líneas generales, el tópico se desarrolla de una manera similar a cómo se desarrollaba en la poesía romana, si bien no hallamos ningún ejemplo en el que el amado al que el yo poético declara su devoción sea una persona de su mismo sexo, cosa que sí encontramos en la poesía de algunos autores clásicos como Tibulo (I.4, I.8, I.9).

- *Vulnus amoris*:

También en las composiciones interpretadas por Remos el amor aparece a menudo asociado a conceptos como dolor, herida o enfermedad. Si nos fijamos en el léxico empleado en las canciones encontramos constantemente términos como: *κομμάτια*, *πόνος*, *πονώ*, *ματώνω*, *πληγή* ο *τραύμα* (pedazos, dolor, sentir dolor, sangrar, herida). Hallamos referencias a armas o instrumentos cortantes asociados al tópico (cuchillos, garfios...) que, en nuestra opinión, podrían ser trasunto de las flechas del Eros clásico.

El *vulnus amoris* ocupa un lugar destacado en las siguientes composiciones:

- *Δίκοπο φιλί*

³²⁴ En *Καρδιά μου μην ανησυχείς* (2002). Letra de Yorgos Zeofanus.

- Σπασμένα κομμάτια της καρδιάς
- Όλα χάθηκαν
- Εκατό φορές κομμάτια
- Νύχτες μοναξιάς

Δίκοπο φιλί

Λένε μια φωτιά σαν σβήσει
στάχτες μοναχά θ' αφήσει
κι όπου θέλει ο αέρας τις κορπάει
Μα η καρδιά μου δε γνωρίζει
όσα η λογική ορίζει
ξέρει μόνο πόσο σ' αγαπάει
Δίκοπο φιλί μου και καημέ
της ζωής μου αναστεναγμέ
μην ακούς τι λένε
μάτια που δεν κλαίνε
Δίκοπο φιλί μου και καημέ
της ζωής μου αναστεναγμέ
δυο φορές κι αν ζούσα
εσένα θ' αγαπούσα
Λένε μια πληγή σαν κλείσει
το σημάδι της θ' αφήσει
χαραγμένο πάνω στην καρδιά σου
Κι όταν η φωτιά σ' αγγίζει
η πληγή θα ξανανοίξει
κόκκινα να βάψει τα όνειράσου
Δίκοπο φιλί μου και καημέ
της ζωής μου αναστεναγμέ
δυο φορές κι αν ζούσα
εσένα θ' αγαπούσα³²⁵

Beso de doble filo

Dicen que cuando se apaga un fuego
solamente quedan cenizas
que el viento esparce
Pero mi corazón no entiende
de lógica
y solo sabe que te ama
Beso de doble filo
y suspiro de mi vida
no escuches lo que dicen
los ojos que no lloran
Beso de doble filo
y suspiro de mi vida
si viviera dos vidas
las dos veces te amaría a ti
Dicen que cuando se cierra una herida
deja una cicatriz
sobre tu corazón
Y cuando la toque el fuego
la herida se abrirá de nuevo
y teñirá de rojo tus sueños
Beso de doble filo
y suspiro de mi vida
si viviera dos veces
las dos veces te amaría a ti

En este caso el tópicus del *vulnus amoris* aparece asociado al del *ignis amoris* (“κι όταν η φωτιά σ' αγγίζει η πληγή θα ξανανοίξει”) como ocurría, a veces, también en la poesía clásica (v. Mel. XII, 48, por ejemplo).

Σπασμένα κομμάτια της καρδιάς

Γυάλινη εσύ κι όπως
πέρναγες την πόρτα
κι όπως έφευγες
στα φώτα έσπασε η ζωή
Κι όπως τα γυαλιά

Los pedazos rotos de mi corazón

Estabas hecha de cristal
y cuando pasabas por la puerta
y cuando te ibas
la vida se rompió en luces
Y cuando los cristales

³²⁵ En *Πάλι απ την αρχή* (1999). Letra de Nicos Papadópulos.

πέφτανε στο πάτωμά μου
 μνήμες κι όνειρα
 δικά μου κρύσταλλα αδειανά
 Τα σπασμένα μας
 κομμάτια της καρδιάς
 τα ξανακολλάω
 Κοίταξέμε πως μπορώ
 απ' το ελάχιστο
 που άφησες για μας
 Πάλι σ' αγαπάω
 Πόσο αχ πόσο σ' αγαπώ!
 Δεν κολλάει πια
 όταν σπάσει λες το γυαλί
 Δεν κολλάει πια ουτ'
 ο γκρεμός ούτε η φυγή
 Μα όποιος αγαπά
 δεν έχει άλλη επιλογή
 Τα συντρίμια σου
 εγώ τα ενώνω για ζωή
 Τα σπασμένα
 μας κομμάτια της καρδιάς
 τα ξανακολλάω
 Κοίτα με μπορώ
 απ' το ελάχιστο
 που άφησες για μας
 Πάλι σ' αγαπάω
 Και μαζί σου ζω
 Πόσο σ' αγαπάω
 Γυάλινη εσύ τόσο
 ξένη από μένα
 Ούτε άφησες το βλέμμα
 ένα αντίο να πει
 κι έμεινα εκεί
 στο σπασμένο
 μας τον κόσμο
 να μαζεύω λύπες
 Μόνο κάτι να σωθεί
 Δεν κολλάει πια
 όταν σπάσει λες το γυαλί
 Δεν κολλάει πια ουτ'
 ο γκρεμός ούτε η φυγή
 Μα όποιος αγαπά
 δεν έχει άλλη επιλογή
 Τα συντρίμια σου
 εγώ τα ενώνω για ζωή
 Τα σπασμένα
 μας κομμάτια της καρδιάς

caían a mi paso
 recuerdos y sueños
 eran mis cristales vacíos
 Los pedazos rotos de mi corazón

los vuelvo a juntar
 Mira cómo puedo
 juntar lo poco que dejaste
 para nosotros
 De nuevo te amo
 ¡Cuánto te amo!
 Dices que cuando un cristal se rompe
 ya no se puede pegar
 No se pegan ya
 el abismo ni la fuga
 Pero aquel que ama
 no tiene otra opción
 Tus escombros
 yo los uno por vida
 Los pedazos rotos
 de nuestro corazón
 los vuelvo a juntar
 Mira cómo puedo juntar
 de lo poco que dejaste para nosotros

De nuevo te amo
 Y junto a ti vivo
 ¡Cuánto te amo!
 Tú estabas hecha de cristal
 y eras tan extraña para mi
 Ni siquiera te volviste
 a decir adiós
 y yo me quedé allí
 en nuestro mundo roto

para recoger penas
 Solo para salvar algo
 Dices que cuando un cristal se rompe
 ya no se puede pegar
 No se pegan ya
 el abismo ni la fuga
 Pero aquel que ama
 no tiene otra opción
 Tus escombros
 yo los uno por vida
 Los pedazos rotos de nuestro corazón

τα ξανακολλάω
Κοίτα με μπορώ
απ' το ελάχιστο
που άφησες για μας
Πάλι σ' αγαπάω
Και μαζί σου ζω
μόνο κάτι να σωθεί³²⁶

los vuelvo a juntar
Mira cómo puedo juntar
de lo poco que dejaste para nosotros

De nuevo te amo
Y junto a ti vivo
solo para salvar algo

Όλα χάθηκαν

Σε κοίταξα,
και χάθηκα,
στο μαύρο των ματιών σου
Σε άγγιξα και ένιωσα,
το κρύο των χεριών σου
Και τότε γύρισες αλλού,
το πρόσωπό σου
Τι να έφταιξε;
Και όλα αλλάξαν, πες μου;
Και άπο νικητής,
Μετράω τώρα τις πληγές μου
Όλα χάθηκαν σου λέω,
και τα όνειρά μας κλαίω,
που σαν πέταλα μαδάνε ένα ένα
Όλα χάθηκαν, τελειώσαν,
και τα χείλη μου στεγνώσαν,
Αφού τώρα δε φιάνε πια εσένα
Σε έψαξα μέσα στο φως,
Σε βρήκα στο σκοτάδι,
Σε κράτησα και στην καρδιά,
Και στο λαιμό σημάδι
Πόσο θ' αντέξω,
Στο δικό σου χάδι;
Τι να έφταιξε;
Και όλα αλλάξαν πες μου;
Και άπο νικητής,
Μετράω τώρα τις πληγές μου³²⁷

Todo se perdió

Te miré
y me perdí
en el negro de tus ojos
Te toqué y sentí
el frío de tus manos
Entonces me volviste
la cara
¿De qué fue la culpa
de que todo cambiara, dime?
Y ahora estoy
contando mis heridas
Todo se perdió te digo
y lloro por nuestros sueños
que caen uno a uno como pétalos
Todo se acabó
y mis labios suspiran
Porque ya no te besan
Te busqué en medio de la luz
y te encontré en la oscuridad
Te guardé en mi corazón
Y el cuello una señal
¿Cuánto tiempo aguantaré
tu caricia?
¿De qué fue la culpa
de que todo cambiara, dime?
Y ahora estoy contando
mis heridas

En la letra de *Εκατό φορές κομμάτια* (*Cien veces pedazos*) se alude tanto al *vulnus* como al *ignis amoris*.

Εκατό φορές κομμάτια

Εγώ αγάπη μου, δεν έζησα πολλά,
αγάπες, χωρισμούς και βράδια τσακισμένα
Δεν έχω δώσει την καρδιά μου,

Cien veces pedazos

Yo, cariño, no he vivido
muchos amores ni desamores
No he dado mi corazón

³²⁶ En *Σπασμένα κομμάτια της καρδιάς* (2016). Letra de Nicos Moraitis.

³²⁷ En *Μια ανπνοή* (2003). Letra de Yorgos Zeofanus.

σε εκατό κορμιά
 όμως την έδωσα εκατό φορές σε σένα,
 όμως την έδωσα εκατό φορές σε σένα.
 Εκατό φορές κομμάτια
 έγινα για σένα μια βραδιά
 Εκατό φορές τα μάτια,
 είπαν φεύγω μα δεν έφυγα ούτε μια
 Εκατό φορές τα χείλη,
 φώναξαν μα 'μείναν σιωπηλά
 Εκατό φορές συντρίμμια,
 έγινα για σένα άλλη μια φορά,
 έγινα για σένα άλλη μια φορά.
 Εγώ αγάπη μου δεν πήγα πουθενά,
 Μακριά σου ποτέ δε θέλησα να φύγω
 Αυτό το λίγο που μου δίνεις
 έχω για καρδιά,
 και καίω μέσα μου
 εκατό φορές το λίγο,
 και καίω μέσα μου
 εκατό φορές το λίγο.
 Εκατό φορές κομμάτια
 έγινα για σένα μια βραδιά
 Εκατό φορές τα μάτια,
 είπαν φεύγω μα δεν έφυγα ούτε μια
 Εκατό φορές τα χείλη,
 φώναξαν μα 'μείναν σιωπηλά
 Εκατό φορές συντρίμμια,
 έγινα για σένα άλλη μια φορά
 Εκατό φορές κομμάτια
 έγινα για σένα μια βραδιά
 Εκατό φορές τα μάτια,
 είπαν φεύγω μα δεν έφυγα ούτε μια
 Εκατό φορές τα χείλη,
 φώναξαν μα 'μείναν σιωπηλά
 Εκατό φορές συντρίμμια,
 έγινα για σένα άλλη μια φορά³²⁸

a cien cuerpos
 sin embargo, te lo di
 cien veces a ti.
 Cien veces pedazos
 me hice por ti en una tarde
 Cien veces mis ojos decían “me voy”
 pero no me iba a ninguna parte
 Cien veces los labios
 gritaron pero se quedaron en silencio
 Cien veces me hice escombros por ti
 una vez más
 una vez más.
 Yo, cariño, no me fui a ninguna parte
 Nunca quise alejarme de ti
 Lo poco que me das
 lo tengo por corazón
 y me quemo por dentro
 cien veces
 y me quemo por dentro
 cien veces.
 Cien veces pedazos
 me hice por ti en una tarde
 Cien veces mis ojos decían “me voy”
 pero no me iba a ninguna parte
 Cien veces los labios gritaron
 pero quedaron en silencio
 Cien veces escombros me hice por ti
 Una vez más
 Cien veces pedazos me hice por ti
 en una tarde
 Cien veces mis ojos dijeron “me voy”
 pero no me fui a ninguna parte
 Cien veces los labios gritaron
 pero quedaron en silencio
 Cien veces escombros me hice por ti
 una vez más

Finalmente, en los siguientes versos las palabras hirientes de la amada se asemejan a garfios que hacen sangrar el corazón del enamorado.

Νύχτες μοναξιάς
 Πέρασε τόσοσ καιρός
 και ακόμα μοιάζουν ψέμα
 Κάθε λέξη κεραυνός

Noches solitarias
 Ha pasado tanto tiempo
 y todavía parece mentira
 Cada palabra como un rayo

³²⁸ Αληθείες και ψέματα (2008). Letra de Nicos Moraitis.

και το παγερό σου βλέμμα
 Στο ταξίδι της καρδιάς
 άλλες έχουν πάρει θέση
 Κλείνω πόρτα στα παλιά
 η καρδιά να μην πονέσει
 Είναι κάτι νύχτες μοναξιάς
 που δεν ξημερώνουν
 Τα δικά σου λόγια σαν καρφιά
 μέσα μου ματώνουν³²⁹

y tu mirada gélida
 en el viaje del corazón
 otros han tomado asiento
 Cierro la puerta al ayer
 para que mi corazón no sufra
 Pero hay noches solitarias
 en las que nunca amanece
 Tus palabras me hacen sangrar
 por dentro como garfios

-Tópicos relativos al carácter de la amada:

En el corpus estudiado las canciones de desamor son más numerosas que las de amor propiamente dicho por lo que, como era de esperar, la amada en ellas descrita en ocasiones recibe reproches del enamorado. Éste a menudo la acusa de ingratitud (*Μετά από όλα αυτά*), egoísmo (*Απόδειξέτο*) y volubilidad (*Πάμε Παρακάτω*). Sin embargo, nunca se le dirigen auténticos denuostos³³⁰. En general los tópicos sobre la amada que encontramos en las canciones de Remos se dividen en dos grupos: los referentes a la variabilidad de la amada y los referentes a la codicia de esta.

Un tópico recurrente en la literatura clásica es el de la supuesta naturaleza veleidosa de la mujer. Esa idea queda resumida en el célebre verso de la *Eneida* (IV, v. 569): *Varium et mutabile semper femina*³³¹ pero viene de mucho más antiguo. Ya Semónides de Amorgos, como se ha apuntado más arriba, lo expresa al identificar a la mujer con el mar en su archiconocido yambo dedicado a las mujeres:

τὴν δ' ἐκ θαλάσσης, ἢ δὴ ἐνφρεσίννοεῖ·
 τὴν μὲν γελᾷτε καὶ γέγηθενήμερην·
 ἐπαινέσει μιν ξείνος ἐν δόμοισ' ἰδὼν·
 “οὐκ ἔστιν ἄλλη τῆσδε λωίων γυνή
 ἐν πᾶσιν ἀνθρώποισιν οὐδὲ καλλίων.”
 τὴν δ' οὐκ ἀνεκτὸς οὐδ' ἐνόφθαλμοῖσ' ἰδεῖν
 οὔτ' ἄσπονδ' ἐλθεῖν, ἀλλὰ μαίνεται τότε
 ἄπλητον ὥσπερ ἀμφιτέκνοισιν κύων
 ἀμείλιχος δὲ πᾶσιν ἀποθυμῆ
 ἐχθροῖσιν ἴσα καὶ φίλοισι γίγνεται·
 ὥσπερ θάλασσα πολλάκις μὲν ἀτρεμῆς
 ἔστη κ' ἀπὴ μων χάρμα ναύτησιν μέγα
 θέρεος ἐν ὄρῃ, πολλάκις δὲ μαίνεται

³²⁹ En *Καιρός να πάμε παρακάτω* (1998). Letra de Ilías Filipu.

³³⁰ Cf. Catulo 58.

³³¹ La mujer es siempre veleidosa.

βαρυκτύποισικύμασινφορευμένη·
ταύτημάλιστ' ἔοικετοιαύτηγυνή/ὄργήν·
φυήνγὰρἄλλοτ'ἄλλοίηνἔχει³³².

Aunque no se formula de manera explícita, ecos de ese tópico aparecen aquí y allá dispersos en el *corpus* estudiado. El ejemplo más evidente lo constituye la canción titulada *Καιρός να πάμε παρακάτω* (*Hora de seguir adelante*):

Δεν ξέρει τι θέλει, δεν ξέρει τι κάνει
αυτή η γυναίκα πάει να με τρελάνει.
Δευτέρες με θέλει, τις Τρίτες με διώχνει
αυτή η γυναίκα στο χάος με σπρώχνει.
Ἄντε καρδιά μου κι άσπρο πάτο
καιρός να πάμε παρακάτω.
Αν θέλει ας φύγει,
αν θέλει ας μείνει
δε θα πεθάνω εγώ για κείνη.
Δεν έχει πονέσει, δεν έχει αγαπήσει
αυτή η γυναίκα δεν ξέρει να ζήσει.
Δευτέρες με θέλει, τις Τρίτες με διώχνει
αυτή η γυναίκα στο χάος με σπρώχνει.
Ἄντε καρδιά μου κι άσπρο πάτο
καιρός να πάμε παρακάτω.
Αν θέλει ας φύγει,
αν θέλει ας μείνει
δε θα πεθάνω εγώ για κείνη.³³³

No sabe qué quiere, no sabe qué hacer
esta mujer va a volverme loco.
Los lunes me quiere, los martes me echa
esta mujer me empuja al caos.
Vamos, corazón, es hora
de seguir adelante.
Tanto si quiere irse
como si quiere quedarse
yo no voy a morir por ella.
No ha sufrido, no ha amado
esta mujer no sabe vivir.
Los lunes me quiere, los martes me echa
esta mujer me empuja al caos.
Vamos, corazón, es hora
de seguir adelante.
Tanto si quiere irse
como si quiere quedarse
yo no voy a morir por ella.

Por otro lado, un personaje típico de la poesía clásica (especialmente latina) es la *avara puella*: la joven más interesada en los aspectos materiales de la existencia que en el amor, que constantemente exige a su novio regalos y/o dinero. Moreno Soldevila (2011) describe así este *topos*:

El motivo de la amada codiciosa, cuya ansia de beneficios económicos despluma a su enamorado, se remonta a la comedia: allí, el personaje de la *meretrix*, normalmente siguiendo los consejos de una alcahueta o los dictados de su propia inclinación al lujo, exige a su enamorado regalos y enormes compensaciones, base sobre la que se asienta la relación (p.31)

³³² Otra es del mar y tieas/ríe contenta un día, y el extraño/que la vea en casa hará su elogio diciendo:/No se ha visto otra mujer mejor/ni más amable en todo el mundo/Y al otro, no soporta que la miren/ni que le rondan cerca; se enfurece/hosca como una perra con cachorros/y es áspera con todos y disgusta/a amigos y enemigos /Como el mar que unas veces está en calma/y propicio en verano para gozo del marinero /y otras se enfurece /y se levanta en olas resonantes/Si es al mar a quien más se parece esta mujer/en la índole inestable. (Ferraté,2000,p.147)

³³³ En el álbum homónimo de 1998. Letra de Natalia Yermanú.

Dicho personaje adquiere mayor relevancia en la poesía elegíaca latina como vemos en la obra de Ovidio (*Am.* I, 10), Tibulo (II, 4) o Propertio (II, 16). Esto resulta lógico si tenemos en cuenta las características de este tipo de poesía cuyos protagonistas se sitúan al margen de las convenciones sociales. Cabello Pino (2018) y Navarro Antolín (1991) aseveran que el enamorado es un joven romano de clase media o alta que rechaza las ocupaciones tradicionalmente consideradas propias de un ciudadano romano como la guerra o el comercio y decide dedicarse por entero al amor. En ese sentido, Cabello Pino lo resume de la siguiente manera:

El ideal romano tradicional propugnaba que el camino honesto para cualquier ciudadano de bien era dedicarse a las tres ocupaciones tradicionales de un buen romano: milicia, foro y política y, a través de ellas, conseguir sus objetivos vitales codiciados: prestigio personal y riquezas (2018,p.204)

Para la mentalidad romana el amor era totalmente incompatible con ese ideal, pues suponía una distracción que alejaba a un ciudadano de sus deberes, lo arruinaba económicamente y lo desprestigiaba. Sin embargo, los elegíacos escogen dedicar su existencia al amor y el ocio, es decir, prefieren lo sentimental (*amor*) a lo material (*res*).

Por su parte, la amada se sitúa también al margen de esas convenciones sociales ya que a menudo era una liberta o una cortesana.

Tal y como señalara James (2001) la elegía romana trata sobre relaciones amorosas entre hombres de la élite y mujeres de clase social más baja que dependían económicamente de sus enamorados. Este tipo de relación sirve al poeta para ilustrar el conflicto *amor/res*. Cabello Pino (2018, p.190) introduce el tópico de la amada codiciosa dentro de lo que él llama el “triángulo amoroso elegíaco”, formado por el poeta pobre enamorado (*pauper amator*), la amada codiciosa (*avaralla puella*) y el pretendiente rico (*dives amator*), que ofrece regalos (*munera*) a la *avara puella*.

Aunque no es precisamente de los tópicos grecolatinos más frecuentes en su discografía, una de las canciones de Remos se desarrolla en torno a él. En *Κομμένα πια τα δανεικά* (*No más dinero prestado*) el enamorado afirma “μόνο η καρδιά μετράει πραγματικά, μόνο η καρδιά” y manifiesta su desdén por las riquezas y por la ostentación de estas:

Κομμένα πια τα δανεικά
Κομμένα πια τα δανεικά,
αν θες να ζήσεις ζήσε

No más dinero prestado
No más dinero prestado
si quieres vivir

με τα αληθινά
 Να με αγαπήσεις με ότι έχεις πια,
 Μόνο η καρδιά μετράει πραγματικά
 μόνο η καρδιά
 Νόμιζες ότι μπορείς,
 να φορτώσεις τη ζωή
 μια ζωή με ότι βρεις
 σπίτια, αμάξια, λεφτά
 Ήταν όλα από καπνό
 Χαθήκαν φως μου αυτά
 που μας λέγανε καιρό
 μαζί το σ' αγαπώ
 Κομμένα πια τα δανεικά,
 αν θες να ζήσεις ζήσε
 με τα αληθινά
 Να με αγαπήσεις με ότι έχεις πια,
 Μόνο η καρδιά
 μετράει πραγματικά
 μόνο η καρδιά
 Νόμιζες πως το κενό θα κλείσει αν
 το γεμίσεις με κάτι ακριβό
 Μόνο ένα στρώμα ζητάει το σώμα
 Αυτό είν' το θέμα να πας στον ουρανό
 όταν σε φιλώ
 Κομμένα πια τα δανεικά,
 αν θες να ζήσεις ζήσε
 με τα αληθινά
 Να με αγαπήσεις με ότι έχεις πια,
 Μόνο η καρδιά μετράει πραγματικά
 μόνο η καρδιά 334

vive con lo verdadero
 Ámame con lo que hay
 Solo el corazón importa de verdad
 solo el corazón
 Pensaste que podías
 montarte una vida
 con lo que encontraras
 casa, coches, dinero...
 Pero era todo humo
 Todo eso se perdió, cariño
 todo lo que nos decían desde hacía tiempo
 se perdió junto al “te quiero”
 Se acabó el dinero prestado
 si quieres vivir
 vive con lo que de verdad importa
 Ámame con lo que hay
 Solo el corazón
 importa de verdad
 solo el corazón
 Pensabas que podías llenar el vacío
 con algo caro
 El cuerpo solo necesita un colchón
 Esa es la cuestión: llevarte al cielo
 con un beso
 Se acabó el dinero prestado
 si quieres vivir
 vive con lo que de verdad importa
 Ámame con lo que hay
 Solo el corazón importa de verdad
 solo el corazón

El enamorado alude sucintamente a una serie de bienes materiales anhelados por la amada que sirven para ilustrar su codicia. Se trata de casas, coches y dinero (*σπίτια, αμάξια, λεφτά*). Ello recuerda a las enumeraciones de *munera* que reclamaban las amantes de los poetas latinos elegíacos (véanse, por ejemplo, Prop. III.13.5-8 o Tib. II, 3, 49-58). Así pues, estamos ante el mismo tipo de mujer frívola y materialista que describían estos últimos. El personaje al que se dirige el enamorado tiene una actitud análoga a la de *la avara puella* romana, mientras que su enamorado expresa unos gustos y una mentalidad similares a los de los elegíacos latinos, quienes anteponían el amor al lujo y propugnaban un estilo de vida sencillo, al igual que el

³³⁴ En *Κλειστά τα στόματα* (2011). Letra de Nicos Moraitis. Se trata de una versión de una canción titulada *Même pas fatigué* (2009) de DJ Koré y Magic System.

amante de la canción que, despreciando “coches, casas y dinero”, parece conformarse con muy poco (“μόνο ένα στρώμα ζητάει το σώμα”).

Si bien el enamorado de la literatura clásica solía ser un poeta y el personaje de la *avara puella* probablemente se basaba en cortesanas (aunque su identidad en la vida real ha sido objeto de debate) de los amantes de Remos solo es posible saber que adoptan las mismas actitudes que aquellos respecto al dinero: él considera amor y peculio como elementos antagónicos entre sí eligiendo el primero como valor supremo, mientras que ella antepone los bienes materiales a los sentimientos. No encontramos tampoco ninguna mención al *dives amator*, el temido rival acaudalado que constituye otro de los personajes asociados al tópico.

Estos versos podrían considerarse también un ejemplo de *recusatio*, ya que el protagonista manifiesta su rechazo a ciertas formas de pensar ajenas (en este caso la mentalidad materialista de su novia) y se reafirma en sus valores. Esta canción nos recuerda también a uno de los temas de rebético en los que aparece la *recusatio*, *Το χρήμα δεν το λογαριάζω*, ya que en ambos casos el protagonista prefiere el amor al dinero.

En la discografía de Remos no hallamos referencias directas al mundo antiguo pero sí muchos tópicos de origen grecolatino. Varios de esos tópicos tienen que ver con el carácter de la amada cuyo retrato a menudo se asemeja al que encontramos en la poesía grecolatina (*avara puella, varium et mutabile semper femina*). En el segundo caso (el tópico de la mujer variable) encontramos uno de los primeros ejemplos de su uso en la poesía de Simónides de Amorgos que compara a la mujer de carácter inestable con el mar, una comparación que nos recuerda al *navigium amoris*, otro *topos* clásico empleado en varias canciones de Andonis Remos (*Απόδειξετο, Μη φύγεις, Φταίμαι και οι δυο*). En total hemos analizado doscientos veinte temas interpretados por este artista y hemos encontrado tópicos clásicos en un 20% de ellos.

Mientras que en el repertorio de Elefzería Arvanitaki el material de origen clásico se presentaba de diferentes maneras, en el caso de Andonis Remos, los elementos de procedencia grecolatina aparecen en forma de tópicos amorosos. Quizás por ello encontramos más tópicos grecolatinos en su repertorio (hemos detectado quince tópicos amorosos grecolatinos en las canciones de Remos y doce en las de Arvanitaki).

Los tópicos más socorridos en el repertorio de Elefzería Arvanitaki son el *ignis amoris*, la *renuntiatio* y el *vulnus amoris*. En las canciones interpretadas por Andonis Remos destacan la *renuntiatio* y el *ignis amoris*. Ambos cantantes incluyen en su repertorio el tópico del *navigium amoris* que no encontramos en nuestro *corpus* de canciones rebéticas. En cambio,

otro de los tópicos presentes tanto en el repertorio de Arvanitaki como en el de Remos, el *exclusus amator*, sí que era muy común en el rebético como ya se ha señalado anteriormente.

4. HEAVY METAL HELENO

4.1. Historia del *heavy metal* en Grecia

Conscientes de la dificultad que conlleva su definición, como ocurre también con otros géneros musicales, es posible describir el *heavy metal* del siguiente modo:

Heavy metal is an originally British music form that began to develop in the late 1960s. The bands most associated with its origins are Led Zeppelin and especially Black Sabbath, both of which formed in the last couple of years of the 1960s. Other bands also came into existence in Britain at the same time, including Cream (1966), Deep Purple (1968), and Judas Priest (1969, although they did not release an album until 1974). All these bands contributed to electric-guitar driven, blues based blueprint for metal, but because Led Zeppelin released what many consider their most metal album, Led Zeppelin II, in 1969 and Black Sabbath released its first two albums Black Sabbath and Paranoid in 1970, this two year period is often considered the beginning of metal. These groups set the template for much of what was to follow, including an interest in the fantastic, the occult, myth and history [El *heavy metal* es una forma de música originalmente británica que comenzó a desarrollarse a fines de la década de 1960. Las bandas más asociadas con sus orígenes son Led Zeppelin y especialmente Black Sabbath, ambas formadas en los últimos años de la década de 1960. Otras bandas también surgieron en Gran Bretaña al mismo tiempo, incluidas Cream (1966), Deep Purple (1968) y Judas Priest (1969, aunque no lanzaron un álbum hasta 1974. Todas estas bandas contribuyeron al modelo del *metal* basado en el *blues* y la guitarra eléctrica, pero debido a que Led Zeppelin lanzó lo que muchos consideran su álbum más metal, Led Zeppelin II, en 1969 y Black Sabbath lanzó sus dos primeros álbumes Black Sabbath y Paranoid en 1970, este período de dos años a menudo se considera el comienzo del género. Esos grupos sentaron las bases para gran parte de lo que vendría después, incluido el interés por lo fantástico, lo oculto, el mito y la historia] (Fletcher y Umurhan, 2019, p. 18).

Por su parte, Weinstein (2000) sostiene que, aunque no puede dar una definición exacta de *heavy metal*, existe una serie de características que ayudan a distinguir el género. Asimismo, dichas características se dividen en tres planos: la dimensión sónica, la dimensión visual y la dimensión verbal:

-Dimensión sónica: en este plano el *metal* se caracteriza por una música poderosa a un volumen muy alto. Ese sonido estridente se logra sobre todo mediante el uso de unas guitarras eléctricas distorsionadas que constituyen la principal señal de identidad del género. Además de las guitarras eléctricas los instrumentos más usados son la batería y el bajo. Uno de los recursos musicales más característicos del *metal* son los riffs de guitarra que Casado Pérez (2016) define así: “El “riff” es una sucesión de notas, más o menos melódicas, que se repiten en la canción y sirve como acompañamiento” (p.25). También son muy importantes las voces de los cantantes. Dependiendo del estilo las voces tienden a ser o bien muy agudas o bien muy graves.

-Dimensión visual: tal y como nos dice Weinstein, las bandas de *heavy metal* suelen darle mucha importancia a la estética y muchas de ellas usan logos característicos. Además, los artistas suelen hacer gala de una imagen muy particular que, aunque varía según la época, tiene ciertos elementos característicos como el pelo largo, los tatuajes y el predominio del color

negro y las prendas de cuero en su indumentaria. En el plano visual destacan también las portadas de los discos, que suelen ser muy llamativas.

-Dimensión verbal: en este plano se incluyen los nombres de las diferentes bandas, así como los títulos y las letras de las canciones. En este plano se centrará nuestro análisis.

En cuanto al nombre del género, Walser (1993) apunta que la denominación “heavy metal” se empleaba desde hacía siglos en inglés, sobre todo para hacer referencia a compuestos químicos y sustancias venenosas. El mismo autor señala que la expresión aparece por primera vez en la letra de una canción en el himno motero de Steppenwolf titulado *Born to be wild* que formaba parte de la banda sonora de la película *Easy rider* (1968). Weinstein (2014), asevera que el término “heavy metal” no se empleó para etiquetar un género musical hasta principio de los años setenta del siglo pasado, por lo que: “Joining “heavy” and “metal,” of course, did not come out of nowhere. It already had currency in other contexts at the time, and those were picked up by some, including the critics, in the rock world” [Unir “heavy” y “metal”, por supuesto, no salió de la nada. Ya tenía vigencia en otros contextos en ese momento, y esos fueron recogidos por algunos (incluyendo a los críticos) en el mundo del rock] (p.47).

Se considera que el primer disco de *heavy metal* de la historia lo publicó Black Sabbath el 13 de febrero de 1970 (Christe, 2005; O’Neill 2018).

Black Sabbath fue una banda británica fundada en 1968 en Birmingham por Tony Iommi (guitarrista), Bill Ward (baterista), Geezer Butler (bajista) y Ozzy Osbourne (cantante). El hecho de que los integrantes de la banda procedieran de una ciudad industrial y de que varios de ellos hubieran trabajado como obreros de la industria metalúrgica parece haber influido de manera decisiva en su producción musical:

The name “heavy metal” comes from the metallic sound of the distorted electric guitar that defines metal, but also alludes to its geographical origins. Black Sabbath came from the industrial town of Birmingham, and they—and others—have often connected the nature of their music with the gritty, blue-collar nature of post-War England (...) In America, this kind of connection between metal and heavy industry was also apparent in Detroit, which produced hard rock/early metal bands such as Alice Cooper, Grand Funk Railroad, the MC5, and The Stooges. As metal spread in its early years, it maintained its blue-collar, industrial roots [El nombre “heavy metal” proviene del sonido metálico de la guitarra eléctrica distorsionada que define al metal, pero también alude a sus orígenes geográficos. Black Sabbath vino de la ciudad industrial de Birmingham, y ellos, y otros, a menudo han relacionado la naturaleza de su música con la naturaleza arenosa y obrera de la Inglaterra de la posguerra (...) En Estados Unidos, este tipo de conexión entre el metal y la industria pesada también fue evidente en Detroit, que produjo bandas de hard rock / metal temprano como Alice Cooper, Grand Funk Railroad, MC5 y The Stooges. A medida que el *metal* se extendió en sus primeros años, mantuvo sus raíces industriales de clase obrera] (Fletcher y Umurhan, 2019, pp. 6-7).

En efecto, el sonido característico del *metal* recuerda al de una fundición.

Además de recibir estas influencias del ambiente en el que surgió, el *heavy metal* hunde sus raíces musicales en géneros como el *blues* y el *rock*. Se considera que el género alcanzó la madurez a mediados de los años setenta con la llamada “nueva ola del *heavy metal* británico” (conocida por sus siglas en inglés: NWOBHM) en la que destacaron agrupaciones como Judas Priest, Iron Maiden o Motörhead³³⁵.

Por otro lado, este género musical tuvo unos inicios polémicos, ya que amplios sectores de la sociedad relacionaban este tipo de música con el vicio y, al igual de lo que ocurriera anteriormente en Grecia con el rebético, fue condenado por los sectores ideológicos tanto de izquierda como de derecha. Los progresistas pensaban que este tipo de música desviaba la atención de la juventud de causas más nobles³³⁶ mientras los conservadores argumentaban que las canciones de *metal* incitaban a la violencia y el consumo de drogas.

En Estados Unidos la oposición al *metal* llegó a provocar un auténtico pánico moral en la década de los ochenta similar al pánico moral que llevó a la censura del rebético durante la dictadura de Metaxás. En ese contexto, en 1985 se creó el PMRC (*Parents Music Resource Center*) una organización fundada por las esposas de varios políticos estadounidenses (entre ellas Tipper Gore, casada con el futuro vicepresidente Al Gore) que pedía la censura de estas canciones porque, según sus miembros, corrompían a la juventud³³⁷ (Christe, 2005; Walser, 1993).

A pesar de sus detractores, la música metálica fue ganando seguidores en los países anglosajones y, más adelante, en el resto del mundo. A medida que el *metal* ganaba popularidad iban apareciendo diversos subgéneros: *black metal*, *power metal*, *speed metal*, *thrash metal* etc.

En Grecia la historia del *metal* empieza en los años ochenta del siglo pasado cuando el país se estaba recuperando de la dictadura de los coroneles y el PASOK (Movimiento Socialista Panhelénico) estaba en el gobierno (Papacostas y Simópulos, 2008). Fue la década en la que

³³⁵ Puede decirse que esa nueva ola del *heavy metal* británico va de 1975 a 1985 (aproximadamente).

³³⁶ Ese análisis es bastante similar al que en su día hizo parte de la izquierda griega sobre el rebético (Zaimakis, 2009).

³³⁷ Walser rebate los ataques conservadores al *metal* con los siguientes argumentos: por una parte recuerda que, a lo largo de la historia de la música, las drogas y la violencia han formado parte de la vida de muchos artistas (incluidos varios representantes de la llamada “música clásica”); por otra parte, aunque reconoce que algunos de los problemas a los que críticos como Tipper Gore aludían efectivamente existen, dice que la manera de solucionarlos es abordar las condiciones sociales que los causan en lugar de usar al *heavy metal* como chivo expiatorio, ya que la problemática que aparece en algunas de esas canciones solo refleja realidades que existían previamente en la sociedad (1993, pp. 142-144).

Grecia entró en la Unión Europea lo que supuso un aumento de la influencia occidental en todos los ámbitos, incluido el artístico.

En un principio muchos jóvenes, en su mayoría de clase obrera, se sintieron atraídos hacia el metal por el mensaje antiestablishment de bandas como Black Sabbath o Venom y por lo que Weinstein (2000) llama la “dimensión visual” del *heavy metal* (las llamativas portadas de los discos, la ropa estrafalaria de los artistas...) más que por la música propiamente dicha.

Tal y como había ocurrido en otros países, la sociedad griega tardó en ver con buenos ojos este tipo de música, a lo cual contribuyó el hecho de que, en Grecia, el fenómeno del *heavy metal* estuviera inicialmente relacionado con el hooliganismo. A pesar de todo, los *fans* griegos se tomaban muy en serio su afición hasta el punto de hacer todo tipo de sacrificios para adquirir los discos de sus artistas favoritos o asistir a conciertos.

El hecho de que los metaleros se caracterizaran, entre otras cosas, por su anticonformismo ha llevado a algunos metaleros griegos a establecer un paralelismo entre la figura del *metalero* y la del *rebeta* (Ο Ελευθεριακός, 2018, 1:23:10). En efecto, hay ciertas similitudes entre estas dos figuras emblemáticas de la contracultura de sus respectivas épocas. Tanto el *rebeta* como el *metalero* eran marginados por la sociedad, ambos tenían una forma de vestir característica que los diferenciaba del resto de la población y ambos despreciaban las convenciones sociales. A este respecto no deja de ser elocuente la descripción que Christie (2005) hace de los miembros de Black Sabbath: “Eran profetas surgidos de lo más bajo de la sociedad inglesa, del estrado de los desempleados, personas sospechosas de escasa catadura moral e insignificante valor social” (p.17). Además, tanto *rebetes* como metaleros crearon no solo su propio estilo musical sino su propia subcultura. Sin embargo, mientras que encontramos *metaleros* en casi todos los países del mundo, el personaje del *rebeta* se circunscribe a Grecia.

La mala fama inicial del género no impidió que llegara a adquirir bastante popularidad en Grecia hasta el punto de que, hoy en día, Grecia es uno de los países europeos donde hay más bandas de *metal* per cápita³³⁸ y la afición por este tipo de música se ha mantenido constante a lo largo de los años.

³³⁸ Algo que pudimos comprobar gracias a la página web *encyclopaedia metallum* donde las bandas de *metal* aparecen listadas por país. Analizando los países europeos comprobamos que Finlandia, Islandia, Suecia, Noruega, Liechtenstein y Grecia son (por este orden) los países de Europa donde más grupos hay en proporción al total de la población siendo América y Europa los continentes donde el género tiene más repercusión.

El que está considerado como el primer álbum de metal griego (titulado *Northcomin'*) lo publicó Northwind en 1982³³⁹. Desde entonces han ido apareciendo otras bandas como Kawir, Memorain, Rotting Christ, Varathron etc. De los subgéneros que existen dentro de la música metálica el *black metal* es, quizás, el que más éxito ha tenido en Grecia y el que más repercusión internacional ha logrado siendo Rotting Christ la banda más conocida.

Rotting Christ es una banda de *black metal* ateniense formada por los hermanos Sakis Tolis y Zemis Tolis en 1987 a la que más tarde se incorporaron otros componentes. El grupo ha trabajado para Storm Studios, uno de los principales canales de difusión del *black metal* en Grecia. A lo largo de su carrera, la banda ha actuado en numerosos países extranjeros, entre ellos España³⁴⁰ y ha causado polémica dentro³⁴¹ y fuera³⁴² de Grecia.

Tal y como ya han señalado varios autores³⁴³, el *metal* es uno de los géneros musicales que más se inspira en la historia y mitología del mundo antiguo³⁴⁴.

En plano formal la influencia grecolatina se manifiesta en el uso de lenguas clásicas (griego antiguo y, sobre todo, latín) en nombres de bandas, títulos de canciones y la letra de algunas composiciones. Los grupos más proclives a incluir textos clásicos o palabras en latín en su producción suelen ser los italianos, pero encontramos ejemplos de varios países. Sin embargo, no todos los términos latinos proceden de la literatura o máximas clásicas, ya que a veces se recurre al latín por su conexión con la liturgia católica o el con el ocultismo, o porque el latín se considera una lengua arcana y prestigiosa. En Grecia bandas como Bacchia Neraida, Kawir o Kosmogonia han cantado en griego antiguo³⁴⁵.

En el plano del contenido, la influencia clásica se manifiesta normalmente en la temática de muchas canciones, pues la historia y la mitología grecolatinas han servido de inspiración a los artistas del género desde época temprana (Led Zeppelin publicó una canción titulada *Achilles Last Stand* en su álbum *Presence* de 1976). Desde entonces han sido numerosas las bandas que han dedicado álbumes y canciones al pasado grecolatino, especialmente en el contexto de Occidente. Incluso fuera de Occidente encontramos casos

³³⁹ Aunque ya había otros grupos de *heavy metal* como Heaven&Hell (que nunca llegaron a publicar discos) o Crush (que no sacaron su primer disco hasta 1993).

³⁴⁰ Anuncian una gira de Rotting Christ en España en marzo (2022).

³⁴¹ Πάτρα: Ακυρώθηκε συναυλία των “Rotting Christ” -Καταγγέλλουν την Μητρόπολη (2019).

³⁴² Kahn-Harris (2006, p.28).

³⁴³ Fletcher (2015), Vaquerizo (2020).

³⁴⁴ El interés de los artistas se dirige no solo a Grecia y Roma sino también a otras civilizaciones antiguas como Mesopotamia o el Egipto faraónico (Lindner y Wieland, 2018).

³⁴⁵ Cf. Cecchini *et al.* (2021) y Gómez Vaquerizo (2019).

como el de la banda tunecina Cartagena, que en 2018 publicó el álbum *Roma delenda est*, cuyo título habla por sí solo. La fascinación de los artistas de este género musical por la antigüedad clásica se debe a su gusto por la masculinidad, el escapismo, el empoderamiento y el nacionalismo, elementos tradicionalmente asociados al mundo grecorromano en la cultura popular³⁴⁶.

Para nuestro estudio recurrimos a la página web *Encyclopaedia metallum*. A partir de palabras clave como “greek mythology” y “greek history”, se identificaron bandas de diferentes países y, dentro de las griegas, ochenta bandas de las mil doscientas que aparecían listadas (es decir, el 7% de las bandas griegas listadas).

Los conjuntos griegos listados que han recurrido a la temática clásica son las siguientes: Achelous, Acheron's Chaos, Aherusia, Aimoptysi, Alpha Centauri, Ancestral Rhymes, Ancient Shrine, Anxiety, Archaeos, Arpyian Horde, Astarte, Athlos, Athos, Αχέροντας, Αχερόντια, άτροπος, Bacchia neraida, Βάκχειος, Bannerwar, Battleroar, Bestial Entity, Carthage, Celtefog, Chaostar, Chaotic Symetry, Clairvoyant, Crystal Tears, Daimon, Darkehl, Der Stürmer, Diabolical Principles, Dithyramvos, Dizziness, Dol Amroth, Draugluin, Drutentus, Elanor, Ensarcosis Demonica, Ethos Heroicon, Fade Away, Fortress Under Siege, Hercules, Incest in Heaven, Insidead, Kawir, Khirki, Kosmogonia, Lord Impaler, Lucky Funeral, Macabre Omen, Macedon Harriers, Meneapneontes, Morbid Fog, Mythal, Nadir, Νεκροδαίμων, Nergal, Nightfall, Northwind, Nyxborn, Odin's Court, On Thorns I lay, ΠΑΝ, RagenHeart, Raw in Sect, Rotting Crist, Sacred Blood, Sarissa, Scorcher, Silent Birth, Silent Dominion, Skotos, Snowblind, Spitfire, Tex, The Elysian Fields, Unholy Archangel, Uranus, Wrathblade, Zemial, Χάος, y ΧΕΣ.

Los subgéneros a los que se vinculan dichos grupos son: *Black metal* (Aherusia, Ancestral Rhymes, Ancient Shrine, Archaeos, Astarte, Αχέροντας, Bacchia Neraida, Βάκχειος, Bannerwar, Celtefog, Daimon, Darkehl, Der Stürmer, Diabolical Principles, Dithyramvos, Dizziness, Drutentus, Elanor, Elysian Fields, Ensarcosis Demonica, Ethos Heroicon, Incest in Heaven, Kawir, Lord Impaler, Macabre Omen, Meneapneontes, Morbid fog, Nadir, Νεκροδαίμων, Nergal, Rotting Christ, Silent Dominion, Svet, Throne of splendour, Tymbos, Unholy Archangel, Uranus, Χάος, Zemial, ΧΕΣ); *darkwave* (Chaostar); *death metal* (Aimoptysi, Acheron's chaos, Bestial entity, Carthage, Kosmogonia, Nightfall, Odin's court,

³⁴⁶ V. González Vaquerizo (2019).

On thorns I lay, Raw in sect); *doom metal* (Fade away); *epic/power metal* (Anxiety, Arpyian horde, Clairvoyant, Crystal tears, Fortress under siege, Marauder, Mythal, RagenHeart, Sacred Blood, Scorcher Tex, Spitfire, Wrathblade); *folk metal* (Athlos); *gothic metal* (Nadir, Silent birth); *heavy metal* (Achellous, Αχερόντια άτροπος, Battleroar, Hercules, Insidead, Khirki, Northwind, Snowblind), *progressive metal* (Alpha centauri, Nyxborn , ΠIAN), *speed metal* (Macedon harriers) y *stoner metal* (Lucky funeral).

Como puede apreciarse, la temática clásica es especialmente relevante en el subgénero denominado *black metal*, ya que el 51% de los grupos citados pertenece a dicho subgénero. Esto puede explicarse en parte por la conexión entre el *black metal* y el neopaganismo (v. infra). Después del *black metal*, el estilo que más se inspira en el mundo grecolatino es el *power metal* (15% de las bandas) que es uno de los subgéneros del *metal* que más se han interesado por la historia (v.infra).

Finalmente, decidimos analizar la obra de tres bandas: Northwind, Kawir y Sacred Blood. Escogimos Northwind porque se trata de uno de los primeros grupos de *metal* en Grecia, Kawir porque la mayor parte de su producción está en griego y Sacred Blood porque uno de sus trabajos se basa en una obra de la literatura clásica.

4.2. Northwind: pioneros del metal griego

Northwind (también conocida como North Wind y como Lizard) es una banda de *heavy metal* griego, fundado en Tesalónica por Zeódoros Dulamis (vocalista) y Costas Papadópulos-Papadimitríu (guitarrista, compositor y letrista) que empezó su andadura en 1981³⁴⁷. Sus principales influencias son Deep Purple y otras bandas de los setenta (Papacostas y Simópulos, 2008).

De sus tres discos *Northcomin* (1982), *Mythology* (1987) y *History* (2020), los dos últimos desarrollan una temática clásica³⁴⁸.

Dulamis, el vocalista, ha manifestado públicamente su interés por la antigua Grecia:

We all thought that “History” was the best way to tell everyone that we are back and of course it is the continuance of our previous album “Mythology” but I also have to say that Kostas, and I as well, are both huge fans of the Greek History and this is another reason why we were so excited with this comeback and the new album (...) I’m not so sure. Trust me if we had the will to learn from our ancestors, many things would be different. People here in Greece don’t care that much to learn the history of their own country and at the same time the

³⁴⁷ Más tarde se sumaron Panos Chakíroglu (guitarrista), Zanasis Chimudis (baterista), Dimoszenis Dovas (vocalista), Costas Nicolaidis (bajista) y Panos Jx-F (tecladista).

³⁴⁸ Se han excluido del análisis las maquetas. Según la RAE una maqueta es una: “grabación de prueba de uno o más temas musicales”.

whole world praises the ancient Greek civilization. It's really sad. I hope this new album will motivate a few more people to get their history books out of their cabinets and give 'em one more chance [Pensamos que *History* era la mejor forma de anunciar que estábamos de vuelta y, por supuesto, es una continuación de nuestro álbum *Mythology* pero he de decir que tanto Costas como yo somos muy aficionados a la historia griega y esa es otra razón por la que estamos tan ilusionados con nuestro regreso y el nuevo disco (...) No sé, créeme, si hubiéramos aprendido de nuestros ancestros muchas cosas serían diferentes. La gente aquí en Grecia no se preocupa de aprender la historia de su propio país y, al mismo tiempo, el mundo entero alaba la civilización griega. Es realmente triste. Espero que este álbum motive a la gente a sacar de la estantería los libros de historia] (Dulamis,2020).

***Mythology* (1987)**

Se trata del primer trabajo de Northwind de temática clásica. Este álbum recoge referencias a la guerra de Troya y a varios personajes de la mitología clásica, como Orión, Prometeo o Medea, entre otros.

La primera canción incluida en *Mythology* se halla dedicada a Sísifo, que, según los antiguos griegos, había sido el más astuto de los hombres. Este personaje había atraído sobre sí la ira de los dioses (los motivos por lo que atrajo dicha ira varían según los autores³⁴⁹) que enviaron a la muerte (Tánato) a buscarlo. Sin embargo, antes de morir, Sísifo le pidió a su mujer que no celebrara ningún rito funerario en su honor. Una vez en el otro mundo, Sísifo rogó a Hades que le permitiera volver a la tierra para castigar a su viuda antes de regresar rápidamente. No obstante, una vez en la tierra, Sísifo no cumplió su palabra. Como castigo, cuando se produjo su muerte definitiva fue condenado a empujar eternamente una enorme roca que se deslizaba desde lo alto de una montaña.

En la Antigüedad la historia de Sísifo se usaba para ilustrar los peligros de la *hubris*. El tema insiste en el sufrimiento eterno (“There’s no first or last in line”) de este humano que se atrevió a burlar a Tánato.

Stop Sisyphus, stop

Stop Sisyphus, stop
I see your heart is full of pain
Stop Sisyphus, stop
You look around and see a chain
Push, push to the top
but still you have to push again
Push, push not free to stop
It ain't gonna cease your pain
Stop...

Para, Sísifo, para

Para, Sísifo, para
Veo que tu corazón
está lleno de dolor
Miras alrededor y ves una cadena
Empuja, empuja hasta arriba
pero aun tienes que volver a empujar
No eres libre de parar
Eso no cesará tu dolor
Para

³⁴⁹ V. Pseudo- Apolodoro (*Bibl.* I, 9, 3)

Rock, rock the rock is back
 and you'll have to push forever
 No need to curse your luck
 cause you can't pull yourself together
 Stop...
 You've been dying for so long
 Time to stop this misery
 Time to look around and see
 Don't believe in mystery
 know that the sun awaits for you
 and the rock will last much longer
 Know it really ain't all through
 wants you to be a little stronger
 Go, go, go
 Stop...
 Push, yeah, we always do
 till the sun refuses to shine
 till we meet our frozen dark
 There's no first or last in line

La roca vuelve de nuevo
 y tienes que empujarla para siempre
 No hace falta que maldigas tu suerte
 porque no puedes empujarte a tí mismo
 Para
 Has estado muriendo por tanto tiempo
 Es el momento de poner fin a tu miseria
 Tiempo de mirar alrededor
 No creas en el misterio
 has de saber que el sol te aguarda
 y la roca durará mucho más
 Eso no es todo
 hace falta que seas más fuerte
 Vamos, vamos, vamos
 Para
 Empuja como siempre hacemos
 hasta que el sol se niegue a brillar
 hasta que llegue la fría oscuridad
 No hay principio ni final

El siguiente tema está dedicado a la cruel venganza de Medea, quien fue traicionada por aquel a quien ayudó ciegamente:

Medea

Jason betrayed Medea
 in a king's way
 He would marry a queen
 Medea was asked to go away
 Pain shows all over her skin
 She was good when
 she betrayed her father
 and had the nation
 on his knees
 She was good when
 she killed her brother
 To take a place among
 the kings of Greece
 Now Medea's bad,
 Medea's old
 Bad and old lady
 Medea's bad, Medea's old
 Jason wants a young bride
 Didn't wonder if she could
 The pain of birth
 is now forgotten
 The knife cut tender throats
 The bride suffered a death so rotten

Medea

Jasón traicionó a Medea
 de un modo regio
 Él se casaría con una reina
 y le dijo a Meda que se alejara
 El dolor le asoma al rostro
 Ella era lo bastante buena
 cuando traicionó a su padre
 y tenía al pueblo de rodillas
 Ella era lo bastante buena
 cuando mató a su hermano
 Ahora que Jasón quiere
 ocupar un lugar entre los reyes
 Ahora Medea es mala,
 ahora Medea es vieja
 Vieja y mala
 Medea es mala, Medea es vieja
 Jasón quiere una nueva novia
 No fue de sorprender
 que ella pudiera hacerlo
 Se le olvidó el dolor del parto
 Con un cuchillo corta las tiernas gargantas
 y la novia sufre una muerte atroz

The poet kept all notes
 The sun will give her shadow no shape
 Insane eyes will meet
 no laughing boys
 No one will ever disturb
 her mad escape
 Pain and hatred are no toys
 She will hear her children
 cry for life
 She'll always wonder
 if she's right
 Logic for her
 Is now out of sight
 Jason's led out of his mind
 Revenge is so sweet
 Forgets what she did
 She wants Jason
 on his knees
 Just for a day
 It's no more yesterday
 Medea
 You know what I mean
 Medea
 Face the pain you caused
 Medea
 The pain is all yours

El poeta guardó los detalles
 El sol no le dará sombra
 Unos ojos enloquecidos
 mirarán a unos niños que ya no sonríen
 y nadie impedirá que escape

 El dolor y el odio no son juguetes
 Ella oye a sus hijos
 llorar por su vida
 Siempre se preguntará
 si hizo lo correcto
 Pero ha perdido
 la razón
 Jasón la trastornó
 y la venganza es tan dulce
 Se olvida de lo que hizo
 Ella quiere a Jasón de rodillas
 por un día

 Hoy no es ayer,
 Medea
 Sabes a lo que me refiero,
 Medea
 Afronta el dolor que has causado,
 Medea
 El dolor es todo tuyo

Medea, como es sabido, había ayudado a Jasón a conseguir el vello de oro, usando sus hechizos para dormir al dragón que lo custodiaba y había participado en el asesinato de su hermano Apsirto para ayudar a Jasón. Sin embargo, cuando Medea ya no le es útil, esta se presenta ante los ojos de Jasón y de todos como “mala” y “vieja”. La letra de la canción se refiere a esa traición con ironía pues Jasón -que está obsesionado con llegar a ser rey- traiciona a su mujer de un modo “regio”.

Pero el dolor y el odio no son juguetes (“Pain and hatred are no toys”) y la repudiada Medea se venga de su esposo matando a sus propios hijos y a la prometida de aquel (“The knife cut tender throats/The bride suffered a death so rotten”). El tema termina con un sintético y a la vez demoleedor mensaje: “The pain is all yours”.

Otro de los personajes míticos que protagonizan este álbum es Prometeo:

Prometheus, the man

Between all good and bad
stands Prometheus the Man
No weapon in his hand
on a hill
looking at the Sun
Fire in his soul and mind
he represents the whole
mankind
He's fully satisfied
when he saw a smile
near by the fire
The light broke the dark
Gods always lie
He makes no hero to inspire
Prometheus
give us a chance to survive
Prometheus
give to the world all its might
The pride is almost gone
Gods twelve or just the one
You're there but you won't run
Prometheus is you and me
You may not believe in me
but the truth will shine for thee
Prometheus
give us a chance to survive
Prometheus
give to the world all its might
Eagle now you're a slave
eat all his liver again
You know that he's no brave
C'mon your first of the heroes
break that ball and Chain

Prometeo, el hombre

Entre el bien y el mal
se encuentra Prometeo
Desarmado en lo alto
de una colina
mirando al sol
El fuego arde en su alma y su mente
él representa a toda la humanidad

Prometeo está satisfecho
y de repente ve a alguien
sonreír cerca del fuego
La luz irrumpe en la oscuridad
Los dioses siempre mienten
Él no es un héroe para inspirar
Prometeo, danos una oportunidad
de sobrevivir
Prometeo, danos todo el poder
del mundo
El orgullo casi ha desaparecido
Los dioses son doce, o quizás solo uno
Tú estás ahí pero no escaparás
Prometeo somos tú y yo
Tú puedes no creer en mi
pero la verdad brillará para ti
Prometeo, danos una oportunidad
de sobrevivir
Prometeo, danos todo el poder
del mundo
Águila, tú solo eres una esclava
cómete de nuevo ese hígado
Tú sabes que no es valiente
Por Dios, tú que eres el primer héroe
rompe esa cadena

Prometeo es considerado el gran benefactor de los humanos, a quienes dio el fuego y por ello recibió un terrible castigo³⁵⁰: cada día un águila enviada por Zeus le devoraba el hígado. Finalmente, Prometeo fue liberado por Heracles.

Prometeo aquí es enaltecido mientras que el águila se convierte en mera esclava. Todos somos Prometeo (“Prometheus is you and me”), en tanto que héroe que rompe las cadenas (“C'mon your first of the heroes/brake that ball and chain”), y que es capaz de desafiar el poder

³⁵⁰ Según algunas versiones del mito Prometeo incluso creó a la humanidad (Apollod. I, 7).

de los dioses y afrontar el castigo impuesto. Esta figura mitológica es clave en tanto que puede que simbolice el espíritu de libertad frente al poder opresor. Simbólicamente es muy relevante sobre todo a partir del s.XIX, pues representa el ansia de libertad y conocimiento del ser humano (“he represents the whole mankind” reza la letra de la canción).

Históricamente, la figura de Prometeo ha sido asociada a la de Lucifer, como se plantea en *Lucifer y Prometeo*³⁵¹ (1952) de Werblowsky, por lo que no es de extrañar su aparición el álbum ya que Lucifer y Satanás son personajes recurrentes en el *metal*³⁵². Esa ambigüedad se deja ver en el siguiente verso: “Gods twelve or just the one”. La asociación entre estos dos personajes tiene también una raíz etimológica ya que Prometeo es quien proporciona a la humanidad el fuego mientras que Lucifer -nombre por el que Satanás era conocido antes de su caída en desgracia según algunas tradiciones- significa en latín “el portador de la luz”.³⁵³

De otro lado, la letra de *Eagles (Águilas)* trata sobre una leyenda según la cual Zeus hizo volar dos águilas desde puntos opuestos para hallar el centro del mundo y las águilas se encontraron en Delfos (Paus. X, 16,3).

Eagles (Now They Fly)

Fly, eagle, fly
Eagles, now they fly
Fulfill the order
Fly to the center of the world
Now, if you don't find it
don't dare come back
God is anxious to learn
cause you're not
the kings you know
Fly, eagle, fly
Eagles, now they fly
When you get there
spread the news to the world
You're His messengers
He don't care if you were

Águilas (Ahora vuelan)

Vuela, águila, vuela
Ahora las águilas vuelan
Cumple con la orden
Vuela hacia el centro del mundo
Y si no lo encuentras
ni se te ocurra volver
Dios está ansioso por saber
porque tú no eres
los reyes que conoces
Vuela, águila, vuela
Ahora las águilas vuelan
Cuando llegues allí
difunde la noticia
Vosotras sois las mensajeras
de Zeus y a él le da igual

³⁵¹ Título original: *Lucifer and Prometheus*.

³⁵² Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el diablo ha sido relacionado con el mundo de la música mucho antes de la existencia del *metal* como género musical. Ya en el siglo XIX corría el rumor de que el célebre violinista Paganini había hecho un pacto con el diablo, al que debía su extraordinario talento, y lo mismo se diría posteriormente del músico de *blues* Robert Johnson (Everett y Narváez, 2004). Sobre la asociación entre el mundo de la música y lo sobrenatural v. Baddeley (2015), Dyrendal (2009), Granholm (2019), Olson (2008).

³⁵³ Como recuerda Gavin Baddeley (2015): Many traditions state that, before His fall from grace, Satan was known as Lucifer: derived from the Latin ‘light-bringer’. This associates Satan with Prometheus, a Greco-Roman Titan (another race of semi-divine giants born from the cross-breeding of gods and mortals) who was the light-bringer in classical mythology (p.15).

symbols of freedom
 Go now, you're no more free
 wings open
 A stream of air
 they thought they were
 The earth below
 It seems so small
 The mission lies
 heavy on their souls
 You better fly
 and reach the highest heights
 with hearts and bones
 devoted to his might
 Fly, eagle, fly
 Eagles, now they fly
 God, we've found the place
 to build your temple
 Yes, we've been good servants
 Your priest has now a house
 to spread your lies
 But don't you be so sure
 Wings open
 a stream of air
 they thought they were
 The earth below
 It seems so small
 The mission lies
 heavy on their souls
 You better fly
 and reach the highest heights
 with hearts and bones
 Devoted to his might
 Fly, eagle, fly
 Eagles, now they fly
 There will be a time
 you'll be thrown away
 cause Gods are only man
 They're the rulers of the world
 They'll beat time and you
 Will be just a myth to say
 wings open
 A stream of air
 They thought they were
 The earth below
 It seems so small
 The mission lies
 heavy on their souls

si eráis símbolos de libertad
 Marchad, pues ya no sois libres
 con las alas abiertas
 Ellas pensaron que eran
 una corriente de aire
 ¡la tierra abajo parece
 tan pequeña!
 La misión yace
 en sus almas
 Mejor vuela
 lo más alto posible
 con corazones y huesos
 devotos a su designio
 Vuela, águila, vuela
 Ahora las águilas vuelan
 Dios, ya encontramos un lugar
 donde construir tu templo
 Hemos sido buenas sirvientas
 Ahora tu sacerdote tiene una casa
 desde la que propagar mentiras
 Pero no estés tan seguro...
 Con las alas abiertas
 Ellas pensaron que eran
 una corriente de aire
 ¡La tierra abajo parece
 tan pequeña!
 La misión yace
 en sus almas
 Mejor vuela
 lo más alto posible
 con corazones y huesos
 Devotos a su designio
 Vuela, águila, vuela
 Ahora las águilas vuelan
 Llegará el día
 en que serás olvidado
 porque los dioses
 son creación del hombre
 El tiempo pasará
 y tú serás solo un mito
 con las alas abiertas
 Ellas pensaron que eran
 una corriente de aire
 ¡La tierra abajo parece
 tan pequeña!
 La misión yace
 en sus almas

You better fly
 And reach the highest heights
 with hearts and bones
 devoted to his might
 Fly, eagle, fly
 Eagles, now they fly

Mejor vuela
 lo más alto posible
 con corazones y huesos
 devotos a su designio
 Vuela, águila, vuel
 Ahora las águilas vuelan

El interés se dirige también al ciclo troyano, bien a la historia en general o a alguno de sus protagonistas.

Troy

Kings of Greece
 Sailed to Troy
 Their aim is to kill
 Kill and destroy
 Ten years of blood
 Ten years of flame
 Since history begun
 It's all the same
 The stolen girl
 Is said to be the reason
 Ten long long years
 What's done is known
 But in the guilt
 We find our own
 No, it's not a dream
 Since the ancient years
 The same old fears
 No, it's not a dream
 Killing a nation appears
 So bright
 Now I am asking you
 What can be done?
 What will you do
 In such a bloody time?
 Will you again turn your eyes
 To a king severe and wise?
 For their differences
 War is the solution
 But we know the way
 It's called revolution
 Don't push us too hard
 You killers
 We won't stand a war
 Or your deadly dealers
 No, it's not a dream
 Since the ancient years

Troya

Los reyes griegos
 embarcaron hacia Troya
 con la intención de matar
 de matar y destruir
 diez años de sangre
 diez años de fuego
 desde el inicio de la historia
 siempre ha sido igual
 se dice que la razón
 fue la joven raptada
 diez largos años
 sabemos lo que se hizo
 pero en los culpables
 encontramos a los nuestros
 No, no es un sueño
 desde la Antigüedad
 los mismos viejos temores
 No, no es un sueño
 Acabar con una nación
 parece tan brillante
 Ahora te pregunto
 ¿Qué puede hacerse?
 ¿Qué harías tú en una época
 tan sanguinaria?
 ¿Volverías tu mirada
 A un rey sabio y severo?
 Para sus diferencias
 la guerra es la solución
 Pero nosotros conocemos
 el camino: se llama revolución
 No nos presiones demasiado,
 asesinos
 No aguantaremos una guerra
 o vuestros acuerdos mortales
 No, no es un sueño
 desde la Antigüedad

The same old fears
 No, it's not a dream
 Killing a nation appears
 So bright

los mismos viejos temores
 No, no es un sueño
 acabar con una nación
 parece tan brillante

Como una reflexión sobre las guerras, la famosa contienda ilustra la pervivencia de los mismos temores (“The same old fears”) a lo largo de la historia de la humanidad, y nos sugiere la necesidad de una revolución para romper ese ciclo de violencia y destrucción. La letra de esta canción nos recuerda a la de *War Pigs*, el himno antibélico de Black Sabbath incluido en su álbum *Paranoid* (1970)³⁵⁴. De otro lado, vemos aquí un marcado contraste con el tono ligero con el que el ciclo troyano se trata en el rebético (por ejemplo, en los versos de *Ο Πάρις* de Mufluselis).

Dentro del ciclo troyano, Aquiles es un personaje recurrente en las canciones de *metal* ya que refrenda los valores de coraje y masculinidad tan próximos al género:

Beginning from the Seventies, war, death and destruction become frequent themes in the musical genre that is (broadly speaking) called heavy metal. So, it is certainly significant that the heavy metal genre is particularly interested in the character of Achilles. As a demigod, undefeatable, glamorous and terrible in his flashing weapons, which terrify the Trojans *even* from a great distance (Iliad 22.25-32); as a man, extreme in generosity, loyalty and friendship, but also in cruelty and wrath, Achilles appears to be close to the imagery of metal, or at least of the part of it that is called epic metal and, even if mostly inspired by Norse mythology, sometimes pays attention also to Greek myth [A partir de los años setenta, la guerra, la muerte y la destrucción se convierten en temas frecuentes en el género musical que se denomina (a grandes rasgos) *heavy metal*. Por lo tanto, es ciertamente significativo que el género del *heavy metal* esté particularmente interesado en el personaje de Aquiles. Como semidiós, invencible, glamoroso y terrible en sus armas resplandecientes, que aterrorizan a los troyanos incluso desde una gran distancia (*Iliada* 22.25-32); como hombre, extremo en generosidad, lealtad y amistad, pero también en crueldad e ira, Aquiles parece estar cerca de la imaginería del *metal*, o al menos, del llamado *metal* épico que, aunque en su mayor parte inspirado por la mitología nórdica, a veces presta atención también al mito griego] (Cavallini, 2009, p.116).

El héroe aqueo protagoniza, entre otros temas: *Achilles, Agony and Ecstasy in Eight Parts (The Triumph of Steel, 1992)* de Manowar cuya letra parafrasea algunos pasajes de la *Iliada*, *Achilles' Revenge (Rising out of the ashes, 2002)* de Warlord, *Achilles (Casting the stones, 2004)* de Jag Panzer y *Achilles wrath (Time's Crime, 2008)* de Clairvoyant.

Aquiles, rey de Ftía (Tesalia) partió a Troya junto a otros héroes griegos para restaurar el honor de Menelao pero, tras una disputa con Agamenón (hermano de Menelao y líder de la expedición), se retiró de la lucha y solo volvió a la batalla para vengar a su amigo Patroclo que muere a manos del príncipe troyano Héctor. Aquiles se enfrenta a Héctor y lo mata, hecho que

³⁵⁴ Rottenboneslyrics (2021).

supone el fin del poema homérico. Nada se dice en la *Iliada* sobre cómo acaba Aquiles pero, por obras posteriores como las *Fábulas* de Higino (107), sabemos que Aquiles muere durante la guerra de Troya por una flecha que le lanza Paris.

Achilles last stand

You didn't see
the writing on the wall
Perfect hero
today's the day
The first time of all
this is the day that you die
Oh, this is the day
Last stand
First fall
Are you ready
to give it all
Last stand
First fall
Tell me you're ready
to leave it all
His body weary
but the mind is strong
The mighty hero
leaves a look at the sun
His thoughts grow dim
A groan is breaking the silence
Oh, this is the day
Last stand
First fall
Are you ready
to give it all
Last stand
First fall
Tell me you're ready
to leave it all
The war is over
but the memory lives on
Hundreds of thousands still crying
just like the old days
the heroes must die
their end is just the beginning
Oh, this is the day
for the soldiers must be a
Last stand
First fall
Tell me you're ready

La última batalla de Aquiles

Tú no viste lo que estaba escrito
en el muro
Héroe perfecto
hoy es el día
La primera vez
hoy es el día que vas a morir
Hoy es el día
de tu última batalla
Primera caída
¿Estás preparado
para darlo todo?
Última batalla
y primera caída
Dime que estás preparado
para dejarlo todo
Su cuerpo está agotado
pero su mente es fuerte
El poderoso héroe
mira al sol
Sus pensamientos se oscurecen
Un quejido rompe el silencio
Este es el día
de tu última batalla
y la primera caída
¿Estás preparado
para darlo todo?
Última batalla
Primera caída
Dime que estás preparado
para dejarlo todo
La guerra se ha acabado
pero su memoria continúa
Cientos de miles todavía lloran
como antiguamente
los héroes deben morir
su final es solo el principio
Oh, este es el día
para los soldados debe haber
una última batalla
una primera caída
dime que estás preparado

To give it all

para darlo todo

Otros personajes, como Orión y Yole, toman presencia igualmente en el álbum. La canción titulada *Bad Orion (Malvado Orión)* está dedicada a Orión, hijo de Posidón, dotado de gran belleza y fuerza. La canción escogida nos lleva a la versión más difundida del mito³⁵⁵: al tratar éste de violar a la propia Artemis, la diosa le envió un escorpión, que le picó en el talón. Tras la lucha, descrita en la canción, el animal fue recompensado y por ello transformado en constelación, y lo mismo le ocurrió a Orión. Por eso, la constelación de Orión huye eternamente de la de Escorpión.

Bad Orion

Orion was the fighter
 the bringer of disaster
 the Killer with the mace of steel
 a horror with a human face
 Terrible existence
 Taking a life was no disgrace
 There's no place to hide,
 this monster's gonna stop
 another stream of life
 and there's no place to hide
 Steal the night
 Give a fight
 See the light
 Stop running out of sight
 Scorpio was the punisher
 sent down to suffer
 to kill the huge monster, the evil
 Revenge in the ugly eye
 a longing to kill
 to take his soul up in the sky
 and there's no place to hide
 Orion's getting for the fight
 Is getting ready
 for the firing line
 His blood is running fast
 hot weapons burning
 in his hands
 Scorpio is trembling
 his heart is shaken

Malvado Orión

Orión era el luchador,
 el que traía el desastre
 el asesino con la maza de acero
 un horror con faz de hombre,
 Una existencia terrible
 Tomar una vida no era una vergüenza
 No hay lugar en el que esconderse,
 el monstruo va a parar
 otra corriente de vida
 y no hay lugar donde esconderse
 Roba la noche
 Lucha y ve la luz

Deja de esconderte
 Escorpio era el castigador
 enviado a sufrir
 para matar al monstruo
 Venganza hay en su feo ojo
 y un ansia de matar,
 de subir al cielo con su alma
 y no hay donde esconderse
 Orión se prepara para la lucha
 Se prepara en la línea de fuego

Se le acelera la sangre
 y las armas le queman
 las manos
 Escorpio está temblando
 su corazón se agita

³⁵⁵ Grimal (2000, p.393).

He's ready to fall
 Scorpio turns around
 Strikes Orion twice
 upon his giant leg
 He falls and stands up again
 A sword is falling heavy on a back
 Scorpio is trembling
 His heart is shaken
 He's ready to fall
 Orion was the winner
 The victor and the sinner
 Scorpio's now up in the sky
 He's lost and won
 And there's no place to hide
 This monster's gonna stop
 Another stream of life
 And there's no place to hide
 Steal the night
 Give a fight
 See the Light
 Stop running out of sight

Se prepara para caer
 Escorpio se da la vuelta
 y golpea a Orión dos veces
 en su gigante pierna
 este cae y se vuelve a levantar
 una espada se clava en un cuerpo
 Escorpio está temblando
 y su corazón se agita
 está a punto de caer
 Orión fue el vencedor
 el victorioso pecador
 Escorpio ahora está en el cielo
 ha perdido y a la vez ganado
 y no hay lugar para esconderse
 el monstruo va a parar
 otra corriente de vida
 y no hay lugar para esconderse
 roba la noche
 empieza una lucha
 y ve la luz
 deja de esconderte

La letra de *Iole* (*Yole*) se inspira en la relación entre la heroína homónima y el famoso Heracles. Yole era hija del rey de Ecalia (Eubea), Éurito, quien había organizado un concurso de tiro al arco para encontrarle marido. Heracles se presentó al concurso y lo ganó pero Éurito se negó a concederle la mano de Yole temiendo que Heracles volviera a enloquecer y a atacar a su familia, como ya había hecho anteriormente. Heracles se vengó matando a Éurito y raptando a la joven. Cuando la esposa de Heracles, Deyanira, se enteró de lo ocurrido se puso celosa y le envió a su marido la túnica impregnada con un supuesto filtro amoroso que causaría su muerte.

Curiosamente, en esta interpretación del mito Yole aparece como una mujer fatal (“she was the flower of evil”) que acarrea la perdición de Heracles a pesar de su papel pasivo en la historia original. Vemos también como se recurre al tópico del *ignis amoris* para describir el deseo de Heracles por Yole (“lightened up his fire”).

Iole
 She was the flower of evil
 a burning flame
 in a young man's pride
 The root of desire
 The flux of love

Yole
 Ella era la flor del mal
 una llama ardiendo
 en el orgullo de un joven
 La raíz del deseo
 y la corriente del amor

between his legs
 made him cry
 made him blind
 Lightened up his fire
 Her old man was trapped
 He didn't realize
 fire in his eyes
 He thought he could be
 the winner of the game
 Lost if he tries

entre sus piernas
 lo hicieron gritar
 y lo cegaron
 Se prendió su fuego
 y su anciano se vio atrapado
 Él no se dio cuenta
 del fuego en sus ojos
 Él pensó que podía ser
 el ganador del juego
 Perdido si lo intenta

History (2020)

Sin duda, el tono bélico y heroico es el imperante en este álbum: batallas y héroes griegos protagonizan los siguientes temas: *The wooden walls*, *King Alexander the Third*, *Soldiers pay*, *First shot*, *Marathon march*, *Pyrrhos The Eagle*, *Aristodemus the hero* y *Cry free die free*. Los artistas tienen el mérito de haberse interesado por episodios históricos poco comunes en el *metal* como la guerra del Peloponeso (431 a. C.-404 a. C.) y la Expedición de los Diez Mil (401 a. C.- 399 a. C.).

El álbum incluye también cuatro canciones dedicadas a las famosas guerras médicas (una serie de conflictos en la que los griegos se enfrentaron al poderoso Imperio Persa), a saber: *The wooden walls*, *Marathon March*, *Aristodemus the hero*, *Cry free, die free*. De ellas la segunda (*Marathon march*) se sitúa en la primera guerra médica (492-490 a.C) y las otras tres en la segunda (480-478 a.C). Dado que varios de los temas que vamos a analizar se inspiran en las guerras médicas explicaremos brevemente el origen y desarrollo de dichas hostilidades.

En el siglo VI a.C. los persas se anexionaron varias ciudades jonias en Asia Menor que pasaron a formar parte de la satrapía de Lidia cuya capital se hallaba en Sardes³⁵⁶. En 499 a.C. los jonios se rebelaron contra Persia y arrasaron Sardes con ayuda de dos ciudades griegas: Atenas y Eretria. La revuelta fue finalmente aplastada, pero Darío I decidió vengarse de los griegos dando así inicio a la primera guerra médica. La expedición finalizó con la victoria griega en Maratón (490 a.C.) pero no supuso un fracaso absoluto para los persas, ya que éstos lograron conquistar las Cícladas, forzar a Macedonia a rendirles tributo y arrasar Eretria por completo. Griegos y persas volverían a enfrentarse poco después en la llamada segunda guerra

³⁵⁶ Las satrapías eran las diferentes provincias en las que se dividía el Imperio Persa.

médica (480-478). El enfrentamiento se saldó con una gran derrota para el Imperio Persa que puso fin a sus ambiciones en Grecia.

El siguiente tema se inspira en la batalla de Salamina (480 a.C). El título, *wooden walls*, constituye un guiño, pues parte de la anécdota según la cual los atenienses habían consultado al oráculo de Delfos sobre la batalla y aquél les había respondido que solo un muro de madera podría derrotar a los persas, refiriéndose a la armada ateniense (Hdt. VII, 141,3)³⁵⁷.

The wooden walls

He wants to, to be the king,
king of the world
His only goal is to beat the Greeks
(and) destroy the wooden walls
Victory-victory
He is a victim of victory
The wind is blowing
His arrogance is drowning
Victory-victory , a glorius victory
The Greeks have won, his navy is gone

He wants to rule
He wants to rule the world
He wants to rule the world
He wants to be, he wants to be the king
He wants to be the king
He wants to be the one and only king
Disaster comes he feels the end
Ships on the run
You are a living wreck, you better go
Retreat and save your soul
Polycretus won, Themistocles won
Victory-victory
He is a victim of victory
The wind is blowing
His arrogance is drowing
Victory-victory, a glorious victory
The Greeks have won, his navy is gone
He wants to rule
He wants to rule the world
He wants to rule the world
He wants to be, he wants to be the king
He wants to be the king

Los muros de madera

Él quiere ser el rey,
el rey del mundo
Su objetivo es derrotar a los griegos
y destruir los muros de madera
Victoria, victoria
Él es una víctima de la victoria
El viento está soplando
y su arrogancia se está hundiendo
Victoria, victoria, una gloriosa vitoria
Los griegos han ganado, su armada se ha
ido
Él quiere gobernar
Él quiere dominar el mundo
Dominar el mundo
Quiere ser el rey
el único rey

El desastre se acerca y siente el final
Barcos en huida
Eres un desastre viviente, mejor vete
Retírate y salva tu alma
Policreto ganó, Temístocles ganó
Victoria, victoria
Es una víctima de la victoria
El viento está soplando
y su arrogancia se está hundiendo
Victoria, victoria, una gloriosa victoria
Los griegos han ganado, su armada se ha ido
Él quiere gobernar
Él quiere dominar el mundo
Dominar el mundo
Quiere ser el rey
el único rey

³⁵⁷ En el folleto que acompaña el disco se incluye la siguiente explicación al pie del tema: "The plans of Persians against Greece "sank" in Salamis...and the arrogance of their king 480 B.C."

He wants to be the one and only king.
 Victory-victory, a glorious victory
 Amenias won-Themistocles won
 Victory-victory, a glorios victory

Él quiere ser el único rey
 victoria, victoria, una gloriosa victoria
 Aminias ganó, Temístocles ganó
 victoria, victoria, una gloriosa victoria

Obviamente, el rey derrotado que ambicionaba adueñarse del mundo al que se hace alusión en varias ocasiones (“he wants to rule the world”) es Jerjes, el hijo de Darío.

Marathon march (Maratón) celebra la victoria griega en Maratón (490 a.C). La batalla, como su nombre indica, tuvo lugar en la ciudad de Maratón, que se encontraba a poca distancia de Atenas. Tras varios días de cruenta lucha los comandantes griegos Calímaco y Milcíades derrotaron al ejército persa liderado por Datis y Artafernes dando así fin a la primera guerra médica.

Marathon march

C'mon eternity,
 C'mon eternity and praise
 Praise for heroes
 that the sun had never seen
 Ten thousand maniacs in charge
 Hear their cries
 The famous citizens at large
 Who is that hero?
 Grabs the ships with his teeth
 Who is that hero?
 Kneeling down he cries we won
 C'mon heroes, c'mon men
 Elelef-elelef
 C'mon children, children of Greece
 Win, win, win
 A second marching
 A second marching
 through the mounts
 To reach the city,
 to reach the morning sun
 Restless wariros,
 thristy mouths, wooden feet
 Sparkling sweat on shields
 Get the rubbish off the shore
 Who is that hero?
 Grabs the ships with his teeth
 Who is that hero?
 Kneeling down he cries we won
 We won, we won

Maratón

Vamos, eternidad
 Vamos, elogios
 Elogios para los héroes
 que el sol nunca ha visto
 Diez mil maníacos a cargo
 Escucha sus gritos
 Los ciudadanos famosos en fuga
 ¿Quién es ese héroe?
 Se agarra a los barcos con los dientes
 ¿Quién es ese héroe?
 Arrodillándose grita que ganamos
 Vamos héroes, vamos hombres
 Ay, ay
 Vamos, hijos de Grecia
 Victoria, victoria, victoria
 Una segunda carrera
 Una segunda carrera
 a través de las montañas
 para llegar a la ciudad
 para llegar al amanecer
 Guerreros incansables
 bocas sedientas, pies de madera
 sudando sobre sus escudos
 Quita la basura de la orilla
 ¿Quién es ese héroe?
 Se agarra a los barcos con los dientes
 ¿Quién es ese héroe?
 Arrodillándose grita que ganamos
 ganamos, ganamos, ganamos

C'mon heroes, c'mon men	Vamos héroes, vamos hombres
Elelef-elelef	ay, ay
C'mon children, children of Greece	Vamos, hijos de Grecia
Win, win, win	victoria, victoria, victoria

La primera pregunta retórica (“who is that hero?”) hace referencia a Cinégiro, un general ateniense sobre el cual se decía que, mientras las fuerzas griegas perseguían a los persas en retirada, se agarró al casco de un barco enemigo y los persas le cortaron las manos. Entonces Cinégiro se agarró al barco con los dientes (“grabs the ships with his teeth”)³⁵⁸. La siguiente pregunta retórica sobre el héroe que clama victoria (“kneeling down he cries we won”) alude al soldado Filípides que, según la leyenda, murió de fatiga tras haber corrido cuarenta kilómetros desde Maratón hasta Atenas para anunciar la victoria griega (Luc. *Laps*.3).³⁵⁹

Otra batalla conocida entre griegos y persas fue la batalla de las Termópilas. Dos son los temas que se refieren a dicha contienda: *Cry free, die free* y *Aristodemus the hero*. En el primero de ellos, hallamos una posible alusión a la película *300* de Zack Snyder (“we chose to dine in hell”) si bien también podría tratarse de una referencia a Plutarco (*Apoph*. 225).

Cry free, die free	Grita libre, muere libre
We walk in the shadows	Caminamos en las sombras
We live in the night	vivimos de noche
A destiny without daylight	Un destino sin luz
We try to still the night	Intentamos calmar la noche
Shoulder to shoulder	Hombro con hombro
We had our battles in shades	Luchamos en la oscuridad
Fullfilled the words	y cumplimos las órdenes
and orders	
We chose to dine in hell	Elegimos cenar en el infierno
CRY FREE. DIE FREE	GRITA LIBRE, MUERE LIBRE
We live in the shadows	Vivimos en la sombra
Because we can't fight no more	porque ya no podemos luchar más
Proud to die for freedom	Orgullosos de morir por la libertad
Proud to die in war	Orgullosos de morir en el campo de batalla
CRY FREE, DIE FREE	GRITA LIBRE, MUERE LIBRE

Se trata de un grito a la libertad, que surgiría de boca de los griegos que tuvieron que batallar contra los persas en una situación desesperada sabiendo que no tenían apenas posibilidades de salir con vida.

³⁵⁸ Peck (1898).

³⁵⁹ Existen otras versiones de la leyenda pero ésta es la más extendida en la cultura popular y la que eventualmente daría lugar a la carrera de larga distancia denominada “maratón”.

De otro lado, *Aristodemus the hero* (*Aristodemo, el héroe*) está dedicada al espartano Aristodemo que sobrevivió a la batalla de las Termópilas. Sus compatriotas lo consideraron por ello un cobarde y lo trataron como un paria cuando regresó a Esparta. Posteriormente Aristodemo participó en la batalla de Platea donde se destacó por su valor, pero ello no le sirvió para limpiar su nombre.

En este caso, los autores de la canción deciden *romper una lanza* por Aristodemo, como se refleja en una nota al final de la letra de la canción en el libreto que acompaña al disco, y que reza así: “A coward or a hero? We believe he was a first class hero. Themorpylae (480 B.C). Platea (479 B.C)” [¿Un cobarde o un héroe? Nosotros pensamos que fue un héroe de primera. Termópilas (480 a.C) y Platea (479 a.C)]

Aristodemus the hero

Do you feel blamed?
Do you feel the same?
Do you feel guilty?
Do you feel the pain?
No fire to warm you
Remains of a meal
Reproach and dishonor
you suffered a year
Nobody wants you
Nobody cares
You're branded a coward
Bleeding
you do get your share
Unfriendliness,
loneliness chilling your heart
Confusion and madness
distorting your mind
Demotion, depression
Cries in the dark
No living, no loving
you better die
Now you are in the battlefield
armed to the teeth
Rush against the enemies
Fight and bleed
Now shake off the blame
Get back your fame,
wash off the stigma
with one year of prayers
Nobody cares

Aristodemo el héroe

¿Sientes que te echan la culpa?
¿Sientes lo mismo?
¿Te sientes culpable?
¿Sientes el dolor?
No hay fuego para ti
ni comida
Has sufrido reproches y deshonor
durante un año
Nadie te quiere
y a nadie le importas
Eres considerado un cobarde
Sangrando te llevas tu parte

La enemistad y la soledad
te congelan el corazón
La confusión y la locura
trastornan tu mente
Degradación y depresión
llantos en la oscuridad
Sin vida ni amor
mejor es morir
Ahora estás en el campo de batalla
armado hasta los dientes
Te apresuras contra los enemigos
Lucha y sangra
Ahora sacúdete la culpa
Recupera tu buen nombre,
quítate el estigma
con un año de plegarias
A nadie le importa

You're branded a coward
Bleeding
You do get your share

Unnatural madness
is burning your mind
Intrepid and furious
ready to die
Screaming and shouting
Crying alalay
Unfriendliness
Loneliness chilling your heart
Confusion and madness
Distorting your mind
Demotion, depression
Cries in the dark
No living, no loving
you better die

Eres considerado un cobarde
Sangrando te llevas tu parte

Una locura antinatural
te quema la mente
Intrépido y furioso,
listo para morir
Gritando y dando alaridos

La enemistad y la soledad
te congelan el corazón
la confusión y la locura
trastornan tu mente
Degradación y depresión
Llantos en la oscuridad
Sin vida ni amor
mejor es morir

Por su parte, *Soldiers' Pay* (*La paga de los soldados*) está dedicada a la expedición de los diez mil, una campaña protagonizada por mercenarios griegos reclutados por el príncipe persa Ciro el Joven que pretendía destronar a su hermano Artajerjes II. Como es bien sabido, dicha expedición inspiró la *Anábasis* de Jenofonte.

Ciro no solo fracasó en su intento de hacerse con el poder sino que encontró la muerte en la batalla por lo que los mercenarios griegos se vieron atrapados en un territorio hostil y su aventura se convirtió en una lucha por la supervivencia.

El título de la canción probablemente alude a la primera novela de William Faulkner, que se titulaba igual, aunque no estaba ambientada en época clásica.

Soldiers pay

War makers, you are the money shakers
You hide your wrath
behind your masks
Greed and power, is you desires
You are stealing hearts
to feed your souls
The time has come
to give their fight
The king is gone but³⁶⁰
they don't leave the battle
They never give up

La paga de los soldados

Mercenarios codiciosos
Vosotros escondéis vuestra ira
tras vuestras máscaras
Dinero y poder es lo que deseáis
Robáis corazones para
alimentar vuestras almas
Ha llegado el momento
de presentar batalla
El rey se ha ido
pero ellos no dejan la batalla
Ellos nunca se rinden

³⁶⁰ Referencia a Ciro el Joven.

- Fire in their hearts
 This is their soldiers pay
 Fooled by order,
 you are left to wander
 You didn't read behind the lines
 Freedom chasers,
 lost in these wastelands
 You are strangers in a strange land
 There is nothing left
 but the way back home
 Your leaders are gone
 The enemy surrounds you,
 Now you are alone
 fight for your lives
 This is the soldiers pay
 Through the mountains
 and through the woods
 Through the ice and through the storm
 You have got to survive
 searching for the sea
 This is the soldiers pay

y hay fuego en sus corazones
 Ésta es la paga de los soldados
 Engañados por orden
 os veis obligados a vagar
 No supistéis daros cuenta
 Buscadores de libertad
 perdidos en esas tierras baldías
 Extraños en una tierra extraña
 No queda más opción
 que volver a casa
 Vuestros líderes se han ido
 y el enemigo os rodea
 Ahora que estáis solos
 luchad por vuestras vidas
 Esta es la paga de los soldados
 A través de las montañas
 y de los bosques
 A través del hielo y la tormenta
 Has conseguido sobrevivir
 buscando por el mar
 Esta es la paga de los soldados

Como puede verse, la letra de la canción hace hincapié en la codicia de los mercenarios (“war makers, you are the money shakers”). Se trata, al fin y al cabo, de soldados de fortuna, lo que supone un contrapunto al heroísmo y patriotismo de los guerreros que participaron en las guerras médicas. Sin embargo, la única “paga” que los soldados griegos reciben aquí es luchar por sus vidas en tierra extraña. Encontramos también una alusión al célebre pasaje del relato de Jenofonte donde los mercenarios griegos gritan de alegría al divisar el mar por primera vez en mucho tiempo³⁶¹ (“You have got to survive/searching for the sea³⁶²”).

Los versos que reproducimos a continuación se inspiran ya no en el conflicto greco-persa, sino en la guerra del Peloponeso (431 a. C.-404 a. C.), durante la cual se enfrentaron la Liga de Delos (liderada por Atenas) y la Liga del Peloponeso (encabezada por Esparta). El conflicto se saldó con la victoria espartana³⁶³.

³⁶¹ La alegría de los mercenarios al encontrarse con el Mar Negro se debía a que sabían que en la otra orilla había colonias griegas a las que pretendían llegar en barco desde allí.

³⁶² *Anab.* IV, 7, 21-27.

³⁶³ La guerra del Peloponeso constituye seguramente el conflicto bélico más importante que se libró dentro del mundo griego, tanto por sus dimensiones, ya que implicó a la mayor parte del mundo griego en uno u otro bando, como por la violencia exhibida por ambos contendientes que alcanzó en muchos momentos cotas difícilmente superables. El conflicto se extendió a lo largo de casi 30 años, del 431 al 404 a.C., si bien hubo un tratado de paz tras los primeros diez años de guerra que no fue respetado en sus términos y abocó de nuevo

First shot

Who's gonna give the first shot?
 Who's gonna walk in no man's land?
 Who's gonna give give the first shot?
 You got to get out
 You're dead if you can't
 Wars in the name of glory
 Who is the bravest?
 Who is the first?
 Where is our nation's wisdom?
 nación?
 Is this a gift or the nation's curse?
 Fire-burn the land
 Fire-burn it down
 Fire
 Who's gonna give the first shot?
 Who's gonna give a glorious try?
 Who's gonna be the hero?
 Who's gonna tell the reason why?
 Fire-burn the land
 Fire-burn it down
 Fire
 Enemies in the distance
 Enemies without any cause
 Fear of killings and madness
 Destroying the land
 The peace is in pause
 Heroic, Homeric struggles
 Who is the right, who is the wrong?
 Notable courage and bravery
 Who is the right, who is the wrong?
 Fire-burn the land
 Fire-burn it down
 Fire
 Who's gonna give the first shot?
 Who's gonna walk in no man's land?
 Who's gonna give give the first shot?
 You got ta get out
 You're dead if you can't
 Who is gonna be the hero?
 Who's gonna give a glorious try?
 Who's gonna give the first shot?
 You gotta get out, you gotta get out

El primer disparo

¿Quién va a disparar primero?
 ¿Quién va a meterse en tierra de nadie?
 ¿Quién va a disparar primero?
 Tienes que salir
 estás muerto si no lo consigues
 Guerras en el nombre de la gloria
 ¿Quién es el más valiente?
 ¿Quién será el primero?
 ¿Dónde está la sabiduría de nuestra
 nación?
 ¿Es un regalo o una maldición?
 Quema la tierra
 Quémala
 ¿Quién va a disparar primero?
 ¿Quién va a hacer un glorioso intento?
 ¿Quién va a ser el héroe?
 ¿Quién va a decir la razón?
 Quema la tierra
 Quémala
 Enemigos en la distancia
 enemigos sin motivo
 Miedos de asesinatos y locura
 destruyendo el país
 La paz está en pausa
 Luchas heroicas, homéricas
 ¿Quién tiene la razón?
 Notable coraje
 ¿Quién tiene razón?
 Quema la tierra
 Quémala
 ¿Quién va a disparar primero?
 ¿Quién va a meterse en tierra de nadie?
 ¿Quién va a disparar primero?
 Tienes que salir
 estás muerto si no lo consigues
 ¿Quién va a ser el héroe?
 ¿Quién va a hacer un glorioso intento?
 ¿Quién va a disparar primero?
 Tienes que salir

a la reanudación completa de las hostilidades y al desastre final de Atenas, que hubo de capitular frente a sus enemigos (Gómez Espelosín, 2001, p. 193).

En este ámbito bélico, aunque perteneciente a un contexto histórico diferente, no podría faltar el gran Alejandro Magno, rey de Macedonia:

King Alexander the third
 Destiny walks by the heroes
 marching against the hordes
 Thessalian horses
 bows from Crete
 Rocks and stones from Rhodes
 Your father was dreaming to do it
 Now the duty is yours
 Destroy the enemies,
 kill their dreams
 Free the lands and shores
 Fight, you need a strike
 The glory is waiting
 for you, Alexander
 Fight, you need a strike
 The east is yours, Alexander
 Your teacher gave
 you the knowledge
 A new era rises for all
 from Egypt to India,
 leading your forces
 This is your nature's call
 Fight, you need a strike
 The glory is waiting for you,
 Alexander
 Fight, you need a strike
 The east is yours, Alexander
 Fight, power and might
 The glory is waiting for you,
 Alexander
 Fight, swallow kings pride
 The east is yours, Alexander

Alejandro III
 El destino camina junto a los héroes
 marchando contras las hordas
 Caballos de Tesalia
 y arcos de Creta
 Rocas y piedras de Rodas
 Tu padre soñaba con hacerlo
 Ahora el deber es tuyo
 Destruye a los enemigos,
 mata sus sueños
 Libera las tierras y playas
 Lucha, necesitas un golpe
 La gloria está esperando
 por ti, Alejandro
 Lucha, necesitas un golpe
 El este es tuyo, Alejandro
 Tu maestro te dio
 el conocimiento³⁶⁴
 Una nueva era empieza para todos
 desde Egipto hasta la India
 liderando a tus fuerzas
 Esta es la llamada de tu naturaleza
 Lucha, necesitas un golpe
 La gloria está esperando por ti,
 Alejandro
 Lucha necesitas, un golpe
 El este es tuyo, Alejandro
 Lucha, poder y voluntad
 La gloria está esperando por ti,
 Alejandro
 Lucha, y trágate el orgullo de los reyes
 El este es tuyo, Alejandro

Como vemos, los músicos se dirigen al rey macedonio y lo animan a cumplir sus ansias de conquista (“the east is yours, Alexander”).

Por otro lado, protagoniza la canción *Pyrrhos the Eagle* (*Pirro el águila*) el rey Pirro (319-272 a.C.), que se enfrentó a los romanos durante las guerras pírricas (280-275 a.C.)³⁶⁵. El

³⁶⁴ Alusión a Aristóteles, que fue profesor de Alejandro cuando todavía era príncipe.

³⁶⁵ Sobre Pirro véase Sekunda (2019).

título hace referencia al sobrenombre por el que Pirro era conocido en su época: el águila (Plut. *Pyrrh.*X.1).

Pyrrhos the Eagle

The rise of a new world
a kingdom to come
An ambitious soldier
marching to Rome
The last of the Great kings
The last great commander
Pyrrhos the eagle
of the Epirus land
Raised as an exile
away from his home
A hostage in Egypt
in the kings' court
Betrayed and dishonored
with a heart made of stone
The time has come for him
to regain his throne
Now he is on
He is the one against them all
Nobody can face his sword
Eagle's heart flying high
This is the end, desolation
Destruction and falling
This is the end of a time
First in the frontline
he fights face to face
Eyes like fire
He is leading the race
Defeating the Romans
he gives a hope
A victory gained
at too great a cost
Now he's on
He is the one- against them all
Nobody can face his sword
Destiny calls a inglorious death
Eagle's heart, flying high
This is the end
this is the end of a time

Pirro el águila

Él inicio de un nuevo mundo,
un reino por venir
Un soldado ambicioso
marchando hacia Roma
El último de los grandes reyes
El último gran estratega
Pirro, el águila
de la tierra de Epiro
Criado en el exilio
lejos de su casa
Un rehén en Egipto
en la corte del rey
Traicionado y deshonrado
con un corazón de piedra
Ha llegado el momento
de recuperar el trono
Ahora él va a por todos ellos

Nadie puede enfrentarse a su espada
Un corazón de águila volando alto
Es el fin, desolación
destrucción y caída
Es el final de una era
El primero en la batalla
lucha cara a cara
Sus ojos son como el fuego
y lidera la batalla
Derrotando a los romanos
da esperanza
Una victoria ganada
a un precio demasiado alto
ahora él va a por todos ellos

Nadie puede enfrentarse a su espada
El destino llama a una muerte sin gloria
Un corazón de águila volando alto
Es el final de una era

El letrista muestra admiración por la figura de Pirro (“the last great commander, Pyrrhos the eagle”) y a continuación alude a diferentes momentos de la vida de aquél. Perteneciente a

una familia de la élite lejanamente emparentada con Alejandro Magno, Pirro ascendió al trono de Epiro³⁶⁶ cuando contaba tan solo doce años. Participó en numerosos conflictos a lo largo de su existencia. Cuando tenía diecisiete años luchó en la batalla de Ipsos (301 a.C) en el bando perdedor lo que le valió un destierro a Egipto en calidad de rehén, suceso al que aluden los siguientes versos: “a hostage in Egypt in the kings’ court”. Pirro supo ganarse el favor del rey Ptolomeo I de Egipto que lo ayudó a recuperar el trono de Epiro. Posteriormente se enfrentó a los romanos, a los que derrotó en varias ocasiones, pero con tanta dificultad que su experiencia dio origen a la expresión “victoria pírrica”. En efecto, se contaba que, tras la batalla de Ásculo (279 a. C.), el rey comentó: “Si ganamos otra batalla como ésta a los romanos estamos perdidos³⁶⁷”. Pirro murió de una manera rocambolesca en 272 a.C. durante el asedio de Argos. Un triste final para un gran guerrero como él (“destiny calls a inglorious death”).

A pesar de su extraño fin, en la Antigüedad Pirro fue considerado uno de los generales más brillantes, hasta el punto de que el célebre Aníbal Barca lo consideraba el segundo mejor estratega de la historia³⁶⁸.

Creemos que Northwind probablemente quiso rendir homenaje a Pirro con esta canción por considerarlo uno de los últimos héroes griegos ya que los romanos conquistarían Grecia no mucho después de su fallecimiento. En esa línea se sitúan los siguientes versos: “this is the end/is the end of a time”.

El siguiente tema narra las muertes de cinco personajes famosos de la antigua Grecia, a saber: Diágoras, Sócrates, Empédocles, Demóstenes y Arquímedes.

Los dos primeros personajes Diágoras (465 a. C. - 410 a. C.) y Sócrates (470 a. C. - 399 a. C.) fueron acusados en vida de blasfemia. Sócrates, como sabemos, fue ejecutado. Diágoras era un poeta y sofista ateo que fue exiliado de Atenas por insultar a los dioses.

Según la leyenda Empédocles (V a.C) se suicidó saltando al cráter del Etna. Demóstenes (384 a. C.-322 a. C.) se suicidó también mientras que Arquímedes (287 a.C.-212 a.C) fue asesinado por un soldado romano.

My dying day
Die-die Diagoras die
The crowd cries,
let yourself and die

El día de mi muerte
¡Muérete Diágoras!
Grita la muchedumbre
¡Anda y muérete!

³⁶⁶ Reino que ocupaba partes de las actuales Grecia y Albania.

³⁶⁷ Plut. *Pyrrh.* XXI.9.

³⁶⁸ Bengston (1986, p. 294).

Die- die Socrates die	Muere, Sócrates
You hace to drink the conium	tienes que beberte el conio
Drink in and die	bebe y muere
My destiantion, my destination	Mi destino final
this is my dying day	este es el día de mi muerte
Die- die Empedocles die	Muere Empédocles, muere
Jump into the fire of eternity	salta al fuego de la eternidad
Die-die Demosthenes di	Muere Demóstenes
The same is all yours	Lo mismo para todos nosotros
Kill yourself and die	Mátate
My destiantion, my destination	Mi destino final, mi destino final
this is my dying day	este es el día de mi muerte
Die-die Archimedes, die	Muere Arquímedes, muere
Don't disturb my circles	No interrumpas mis círculos
I'm the next to die	Yo soy el próximo en morir
My destiantion, my destination	Mi destino final, mi destino final
this is my dying day	este es el día de mi muerte

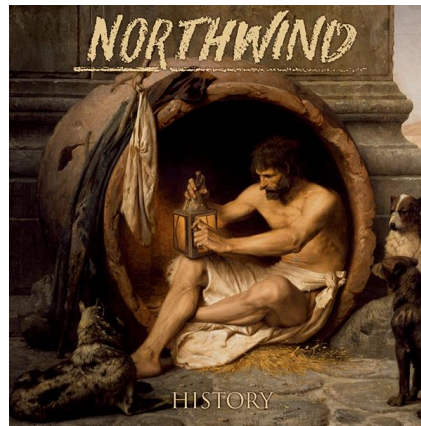
Los versos dedicados a Diágoras reflejan el odio del pueblo contra este intelectual al que consideraban blasfemo, mientras que los versos puestos en boca de Arquímedes (“don’t disturb my circles”) reproducen las últimas palabras del matemático que se dirigía a su asesino y que han pasado a la posteridad en latín (“Noli turbare circulos meos”).

Al filósofo Diógenes de Sinope (412-323 a.C) se dedica la última canción del álbum. Además, la carátula reproduce una pintura de Jean-Léon Gérôme titulada *Diógenes*³⁶⁹, que representa al filósofo cínico dentro de un barril, portando una lámpara. Al lado del barril se sitúan varios canes (il. 8).

Diógenes fue desterrado de su ciudad natal tras ser condenado por falsificar moneda y se instaló en Atenas donde se haría famoso como uno de los representantes de la escuela cínica, fundada por Antístenes. Sobre Diógenes se contaban muchas anécdotas. La mayoría de las que nos han llegado las recogió Diógenes Laercio en su obra *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*.

³⁶⁹ Título original: *Diogenes*.

Ilustración 8. Portada de *History* (2020) basada en la obra *Diógenes* de Jean-Léon Gérôme (1860)



El título de la canción *The dog* hace referencia al apodo por el que Diógenes era conocido, “el perro” (κύων), apodo que dio nombre a la escuela filosófica a la que él pertenecía: la escuela cínica.

The dog

Get outta my sight
 get outta my sight
 You may be a king
 But I need the sunlight
 Where is my lamp?
 Where is the truth?
 When the sun shines blue
 A brick in my hands
 A rock on my back
 I follow the queue
 I don't know what to do
 Deep in my jar, I got
 my own point of view
 when the truth shines blue
 What if I promise you better days?
 You'll always be a fool in the haze
 the world remains so mean and cruel
 When the dog smiles blue
 My servant is gone,
 he couldnt stand me
 If he doesn't need me
 Then I don't need him
 I am the dog and
 I'm seeking the truth
 When the dog smiles blue

El perro

Aléjate de mi vista
 aléjate de mi vista
 Puede que seas un rey
 pero yo necesito la luz del sol
 ¿Dónde está mi lámpara?
 ¿Dónde está la verdad?
 Cuando el sol brilla azul
 Un ladrillo en mis manos
 una roca a la espalda
 sigo la fila
 y no se qué hacer
 metido en mi tinaja
 tengo mi propio punto de vista
 cuando la verdad brilla azul
 ¿Qué tal si te prometo día mejores?
 Tú siempre serás un necio
 el mundo sigue siendo cruel
 Cuando el perro sonríe triste
 Mi sirviente se ha ido
 no me soportaba
 si él no me necesita a mí
 yo tampoco lo necesito a él
 Yo soy el perro
 y estoy buscando la verdad
 cuando el perro sonríe triste

Los primeros versos de la canción hacen referencia a un supuesto encuentro entre el filósofo y Alejandro Magno. Según cuenta Plutarco, cuando Alejandro se hallaba en Corinto se enteró de que Diógenes estaba también allí y quiso conocerlo. Al verlo, Diógenes no se mostró muy impresionado y cuando el rey macedonio le preguntó qué deseaba le contestó: “que te apartes porque me estás quitando el sol”. Esa respuesta, lejos de ofenderlo, llenó de admiración a Alejandro, que dijo que de no haber sido él mismo le habría gustado ser Diógenes³⁷⁰. La canción alude también a otras anécdotas protagonizadas por el filósofo: se contaba que éste se paseaba con una lámpara a plena luz del día buscando “un hombre honrado”³⁷¹ (“Where is my lamp?” reza la letra) y también que cuando su esclavo Manes se escapó y la gente le preguntaba por qué no iba a buscarlo respondió: “si Manes no me necesita, yo tampoco lo necesito a él”³⁷² (“My servant is gone/he couldnt stand me / If he doesn´t need me/ Then I don´t need him”).

Como se ha podido demostrar, Northwind ha dedicado dos trabajos al mundo clásico: el primero a la mitología y el segundo a la historia. En ambos casos el único hilo conductor es la temática mitológica/histórica concentrándose en personajes emblemáticos de la historia, como Alejandro Magno, o bien en personajes míticos, sean héroes tales como Aquiles o el rebelde Prometeo, o antihéroes tales como Medea y Sísifo.

4.3. Kawir: entre himnos y mitos

Kawir es una banda de *black metal*, un subgénero extremo de la música metálica que Dayal Patterson (2013) define así:

Today the term “black metal” is frequently used to describe extreme metal with certain musical characteristics: high paced percussion, high pitched “screamed” vocals, fast tremolo picking on the guitars, an emphasis on atmosphere and feeling and an unholy aesthetic. Indeed, this is the definition many black metal musicians seem most comfortable with and it’s one used (if only for the sake of clarity) at times in this book [Hoy en día, el término “black metal” se usa con frecuencia para describir el *metal* extremo con ciertas características musicales: percusión de alto ritmo, voces de tono alto, trémolo rápido en las guitarras, énfasis en la atmósfera y el sentimiento y una estética profana. De hecho, esta es la definición con la que muchos músicos de *black metal* se sienten más cómodos y es la que se usa (aunque solo sea por claridad) en este libro] (p.160).

Por su parte Apergis (2019) nos dice lo siguiente sobre el *black metal*:

Black metal (“BM” hereafter) represents one of the most extreme, manifold, and well-studied forms of heavy metal music and subculture. Originally a term used to describe pioneering thrash/speed metal bands of the 1980s who made extensive use of Satanic and anti-Christian themes, BM emerged as a distinct and self-conscious movement in the first years of the 1990s in Norway, where the infamous deeds of a now mythologized circle of

³⁷⁰ Vit. Alex.14.

³⁷¹ Diog.Laert. VI, 41.

³⁷² Diog. Laert. VI, 55.

musicians made it known to a wide audience as the epitome of blasphemy; murders, grave desecrations, and, above all, a terrorizing series of church burnings by members of the scene [El black metal ("BM" en adelante) representa una de las formas más extremas, variadas y mejor estudiadas de la música y la subcultura del *heavy metal*. Originalmente un término usado para describir a las bandas pioneras de thrash/speed metal de la década de 1980 que hicieron un uso extensivo de temas satánicos y anticristianos, el BM surgió como un movimiento distinto y consciente de sí mismo en los primeros años de la década de 1990 en Noruega, donde las infames hazañas de un círculo de músicos ahora mitificado lo dieron a conocer a una amplia audiencia como el epitome de la blasfemia, asesinatos, profanaciones de tumbas y, sobre todo, una aterradora serie de quemaduras de iglesias perpetrada por miembros de la escena] (p.78).

Aunque algunos autores como Apergis (v. supra) sostienen que este estilo surgió en Noruega en los años noventa del siglo pasado, otros consideran que el *black* nace la década anterior con bandas como Venom³⁷³, si bien algunas características tradicionalmente asociadas a este subgénero, como la fascinación por lo oculto, aparecen ya en las primeras bandas de *heavy metal*³⁷⁴.

Lo que Weinstein llama la dimensión visual de la música metálica cobra aquí especial relevancia ya que el *black metal* se caracteriza por una estética muy particular: en las portadas de los discos encontramos ilustraciones macabras o misteriosas y predominan el blanco y el negro. Ese gusto por el contraste entre blanco y negro se refleja también el *corpsepaint* un maquillaje que muchos artistas de este subgénero se aplican para proyectar una imagen amenazadora. Se cree que King Diamond, el vocalista de Mercyful fate, fue quien introdujo este elemento en el subgénero.

El desarrollo del *black metal* puede dividirse en dos períodos: un primer período que va de 1980 a 1990 durante el cual destacaron bandas como Venom, Bathory o Mercyful fate y un segundo período a partir de 1990 dominado por grupos como Mayhem o Marduk.

Popularmente el *black* ha sido relacionado con el fascismo, el satanismo y la violencia. Dicha asociación no es del todo gratuita ya que, efectivamente, existen corrientes abiertamente fascistas y también satánicas dentro de este subgénero y varios individuos relacionados con la escena del *black metal* han estado implicados en actos violentos³⁷⁵.

Sin embargo, como señala Granholm (2011), la influencia religiosa más importante en el *black* ha sido la pagana³⁷⁶. La relación entre este tipo de música y el neopaganismo comenzó

³⁷³ De hecho, la denominación de este subgénero proviene de un álbum de Venom titulado *Black metal* (1982).

³⁷⁴ Black Sabbath, considerada por muchos estudiosos del género como la primera banda de *heavy metal*, usó imaginería relacionada con la magia en las portadas de algunos de sus discos y algunos integrantes de la banda mostraron interés por el ocultismo (Patterson, 2013).

³⁷⁵ Sobre el satanismo y la violencia en el *black metal* v. Ayala Plazarte (2021), Introvigne (2017), Javiarás (2017), Otterbeck et al. (2018), Phillipov (2022), Thorgersen y Von Wachenfeldt (2020) o Vrzal (2017).

³⁷⁶ Para otra perspectiva sobre el tema cf. Faxneld (2015).

durante la segunda ola del *black metal* (años noventa del siglo pasado) y es especialmente relevante en los países nórdicos donde encontramos varias bandas cuyos integrantes practican la religión denominada Ásatrú, también conocida como odismo (Einherjer, Enslaved, Kampfar). En otros lugares encontramos diferentes bandas de *black metal* neopaganas como Archandrja (Polonia), Aztec Terrorism (México), Belenos (Francia), Bersek (España), Melechesh (Israel/Palestina) o Ugluk (Italia). En Grecia el ejemplo más notorio es el de Kawir cuyos miembros practican la religión tradicional griega.

Kawir se fundó en 1993 en Atenas. Sus componentes³⁷⁷ son miembros activos del Concejo Superior Nacional de los Helenos (*Υπατο Συμβούλιο των Ελλήνων Εθνικών*), una organización establecida en Grecia en 1997 para defender y restaurar la tradición politeísta griega en la sociedad griega actual³⁷⁸. Además, Therthonax fundó en 2007 KABEIPOΣ, un grupo que participa en ceremonias religiosas neopaganas celebradas en lugares arqueológicos.

Kawir goza de bastante fama dentro del panorama de la música metálica y ha actuado en casi veinte países diferentes. A diferencia de lo que ocurre con otras muchas bandas griegas, casi todas las canciones de Kawir están en griego³⁷⁹.

El nombre de esta banda ateniense hace referencia a los Cabiros (*κάβειροι*). Según Grimal (2000):

Divinidades misteriosas cuyo santuario principal se hallaba en Samotracia, pero que eran adoradas en todas partes, incluso en Egipto (...) Divinidades de misterios, los Cabiros no podían ser nombrados impunemente; se les nombraba generalmente los Grandes Dioses (p.76).

No está claro el origen exacto del culto a los Cabiros (se cree que eran deidades de origen frigio o tracio) ni su número (según las fuentes variaba de dos a siete) y no aparecen en muchos mitos, aunque se decía que habían asistido al nacimiento de Zeus. En Samotracia se celebraba en su honor un culto misterioso.

Como señalábamos anteriormente, Kawir ha puesto música a numerosos textos antiguos, por ejemplo, en su álbum de 2005 *Arai* las letras proceden de los llamados papiros

³⁷⁷ La banda ha contado con muchos miembros diferentes. Actualmente sus componentes son: Therthonax (cantante y guitarrista), Porphyron (vocalista), Echeteos (bajista), Hyperion (batería) y Alex Z (guitarrista). Therthonax es, además, quien escribe las canciones originales de Kawir.

³⁷⁸ Sobre el neopaganismo en Grecia véase Fotiou (2014).

³⁷⁹ Ciertamente, un número considerable de bandas griegas canta en inglés (fenómeno que, por otra parte, no se limita a Grecia ya que son muchos los grupos de *metal* de países fuera del mundo angloparlante que usan esa lengua). Según nuestro análisis aproximadamente el 65% de los grupos griegos listados en *Encyclopaedia Metallum* canta en inglés.

mágicos griegos, una colección de oraciones y encantamientos recopilada durante el Egipto grecorromano, si bien la mayoría de los textos clásicos que han cantado son himnos (cuarenta y tres).

Podemos citar la siguiente definición de himno:

Ian Marteen Bremer's (1981:193) influential definition of the hymn as a "sung prayer" reflects plainly the importance of music –in some form of singing, rhythmical recitation, or instrumental accompaniment- for ancient Greek hymnography and worship. That said, apart from a few exceptional cases, the original musical notation of Greek hymns is completely unknown (...) Thus the term "hymn" does not correspond to an specific genre, but designates a broad category, a genus, diversily subclasified by ancient and modern scholars. One should bear in mind that, in addition to the original functions of the hymns -about which there seems not to be no definitice consensus among Classicists- the way those texts have been read and re-imagined more than two thousand years alter their composition might be substantially different and equally or even more important regarding their reception in contemporary art. However, virtually all types of Greek hymns follow the same tripartite écheme: epiklesis (invocation), eulogia (praise), euche (prayer)[La influyente definición de Ian Marteen Bremer (1981:193) del himno como una "oración cantada" refleja claramente la importancia de la música –en alguna forma de canto, recitación rítmica o acompañamiento instrumental- para la himnografía y el culto griego antiguo. Dicho esto, salvo algunos casos excepcionales, la notación musical original de los himnos griegos es completamente desconocida (...) Así, el término "himno" no corresponde a un género específico, sino que designa una amplia categoría, un género, diversamente subclasificado por los antiguos y estudiosos modernos. Hay que tener en cuenta que, además de las funciones originales de los himnos -sobre las que no parece haber un consenso definitivo entre los classicistas-, la forma en que esos textos han sido leídos y reimaginados más de dos mil años después de haber cambiado su composición podría ser sustancialmente diferentes e igual o incluso más importantes en cuanto a su recepción en el arte contemporáneo. Sin embargo, prácticamente todos los tipos de himnos griegos siguen el mismo écheme tripartito: invocación, alabanza y oración] (Apergis, 2019,p. 100).

De esos himnos interpretados por Kawir un 79% (treinta y cuatro) forman parte de los *Himnos Órficos*, una colección de himnos griegos redactados en el siglo II d.C por una comunidad de órficos radicada en Asia Menor.

Se trata de ochenta y siete poemas anónimos escritos en hexámetros compuestos en época del alto imperio romano en honor a diferentes divinidades griegas como Apolo, Hécate, Pan, Zeus etc.

No encontramos mención a estos himnos en la literatura clásica. La primera referencia a los himnos órficos la hallamos en un comentario de Juan Galeno a la *Teogonía* de Hesíodo y el primer manuscrito del que se tiene constancia llegó a Venecia en 1423. La *editio princeps* se imprimió en Florencia en 1500.

Según señalan Athanassakis y Wolkow (2013), el término "órfico" puede dar lugar a equívoco, pero sabemos que en la Antigüedad existió una corriente religiosa inspirada en el personaje de Orfeo.

Como todas las religiones, el orfismo tenía una serie de creencias y de principios. El dios más importante era Dionisio que, según los órficos, había sido asesinado por los Titanes siendo aún niño. Cuando Zeus lo descubrió, resucitó a Dionisio y fulminó a los Titanes, cuyas

cenizas, al mezclarse con la tierra, dieron origen a la especie humana. Ésta, por tanto, nace marcada por la culpa de aquel crimen (algo similar al pecado original que puede encontrarse en la doctrina cristiana). Los órficos creían también en la reencarnación y tenían una visión negativa del mundo material que nos recuerda a ciertos movimientos gnósticos como el catarismo.

Orfeo desempeñó un papel importante en este movimiento religioso debido a que era uno de los pocos mortales que supuestamente habían visitado el otro mundo y habían regresado. Su experiencia inspiró los llamados misterios órficos. Los textos incluidos en estos *Himnos órficos* se recitaban durante aquellos misterios.

Aparte de los himnos órficos encontramos otros himnos antiguos en la discografía de Kawir, a saber: cinco himnos homéricos (los *Himnos homéricos* son una colección de treinta y tres himnos anónimos atribuida a Homero), dos himnos de Proclo (un autor del siglo V d.C.), un himno del poeta helenístico Calímaco y un himno de Mesomedes (un poeta cretense del siglo II d.C). Cabe señalar también que, además de poner música a himnos antiguos, Kawir ha compuesto algunos himnos originales que presentan la estructura tripartita característica de los himnos clásicos.³⁸⁰

Kawir también ha compuesto sus propias canciones, sin abandonar la temática clásica. Para el presente estudio hemos decidido centrarnos en los dos álbumes más recientes de Kawir: *Εξίλασμός* (2017) y *Αδράστεια* (2019)³⁸¹. Se escogieron estos dos trabajos porque son los dos únicos álbumes del grupo en los que todas las canciones están en griego y son originales.

***Εξίλασμός* (2017)**

El primero de estos los trabajos de Kawir analizados es *Εξίλασμός* (que podría traducirse como purificación o expiación). Kawir explica lo que quería transmitir con este proyecto en el propio disco:

³⁸⁰ Kawir no ha sido el único grupo de black metal que se ha interesado por los himnos griegos, tal y como expone Apergis (2019, p.90). Fuera de la escena del *metal* Δαιμονία Νύμφη -un conjunto que interpreta música inspirada en la Grecia clásica empleando los mismos instrumentos que se usaban en la época como la lira, los crótalos o la pandura- ha incluido textos de los *Himnos Órficos* en su repertorio.

³⁸¹ Mientras finalizábamos el presente trabajo supimos que Kawir ha sacado dos nuevos discos en 2022: el EP *Γιγαντομαχία* y un recopilatorio bajo el título *Νυχτός τελετήσιν*.

This album is a concept about the tragic dynasties of the House of Labdakides (Oedipus tyrannus) and the House of Atreus. Both dynasties nearly exterminated themselves and all these violent and inhuman acts brought the wrath of Zeus and the curses were laid upon the whole bloodline. Exilasmós in ancient hellenic language means calming down the Gods' wrath, so it perfectly describes the tragic events featured in the album [Éste es un álbum conceptual sobre las dinastías de los Labdácidas (Edipo Rey) (Edipo Rey) y de los Atridas. Ambas dinastías casi se aniquilaron a sí mismas y todos aquellos actos violentos e inhumanos atrajeron la ira de Zeus y convirtieron sus linajes en malditos. *Exilasmós* en griego antiguo significa "calmar la ira de los dioses" así que describe perfectamente los trágicos acontecimientos descritos en el álbum]

De las dos dinastías mencionadas, la que ocupa un lugar más destacado en el disco es la de los Atridas³⁸². Como es bien sabido, el fundador de este linaje fue Atreo, hijo de Pélope quien a su vez era hijo de Tántalo. De Pélope se contaba que cuando era niño su propio padre lo había asesinado, descuartizado y cocinado y había presentado su carne a los dioses. Éstos se dieron cuenta de la trampa y rechazaron la carne con una excepción: la diosa Deméter (que no se percató del engaño y se comió un hombro de la víctima). Los dioses además de castigar a Tántalo por su horrendo crimen devolvieron la vida a su hijo pero, como Deméter se lo había comido, le faltaba un hombro que Hefesto reemplazó por uno artificial de marfil. Este episodio es el que sirvió de inspiración para la tercera canción del disco, titulada *Τάνταλος*.

Tras su resurrección, Pélope se casaría con Hipodomía, con quien tuvo varios hijos, entre los que se contaban los gemelos Atreo y Tiestes. Estos protagonizan el tema *Θυέστεια δείπνα* (*El festín de Tiestes*), donde se describe la terrible venganza que Atreo se cobró contra su hermano gemelo (quien había seducido a su esposa y le había robado su tesoro más preciado). La última canción del disco está dedicada a Orestes, que se convirtió en matricida para vengar el homicidio de su padre Agamenón. Los versos finales de este tema dan título al disco, cuya portada adapta la pintura de William-Adolphe Bouguereau *El remordimiento de Orestes*³⁸³, poniendo énfasis en la parte central de la obra, oscureciendo los colores (para ofrecer, si cabe, un aspecto más tétrico) y añadiendo lo que parece un CD tras la figura central, el atormentado Orestes; tras él, tres Erinias o Furias de aspecto amenazador le increpan mientras una de ellas sostiene el cuerpo de Clitemnestra, a la que el joven acaba de asesinar (il.9).

³⁸² No es la primera vez que una banda de *metal* se siente atraída por esta familia mítica. *Virgin Steele* le dedicó dos de sus trabajos *The house of Atreus: Act I* (1999) y *The house of Atreus: Act II* (2000).

³⁸³ Título original: *Les remords d'Oreste poursuivi par les Furies*.

Creemos que la adición mencionada de esta forma circular que recuerda a un CD no es casual, ya que en la superficie del propio CD se reproduce la célebre *máscara de Agamenón* - un objeto arqueológico hallado en la acrópolis de Micenas en 1876-, que durante mucho tiempo se creyó que había pertenecido al mítico rey (il.11). Es decir, Kawir sugiere que la figura paterna (Agamenón) supone una carga para Orestes y lo ilustra representándolo como un objeto a sus espaldas.

Ilustración 9. *El remordimiento de Orestes perseguido por las Furias de Bouguereau (1862)*



Ilustración 10. *Portada de Εξιλασμός (2017)*



Ilustración 11. *Reproducción de la Máscara de Agamenón en el CD*



La primera canción de este trabajo se inspira en la figura de Licaón, el infame rey arcadio considerado el primer licántropo de la historia, castigado por los dioses por ofrecerles en sacrificio víctimas humanas. La pieza arranca con una introducción en la que se escuchan aullidos de lobos y acto seguido se narra la historia de Licaón.

Λυκάων

Ο δυσσεβής, ο ανίερος, ο άναγνος
ο αισχρομήτης αυτός που πότισε με αίμα
τρωτό τοκου υιού,
του Διός τον ιερό βωμό.
Μαύρισαν του βωμού, οι κοίνες
Οι αετοί φτερούγισαν
μακριά μην πέσει η ματιά τους
στο ανοσιούργημα
Λυκάωνα δυσσεβή,
Λυκάωνα ανίερε,
Λυκάωνα άναγνε,
Λυκάωνα ανόσιε,
Με τις πρώτες σταγόνες του αίματος
του αγνού σε λύκο μεταμορφώθη
Κι αλύχτισεστα σπλάχνα
της μεγάλης νύχτας ο Λυκάωνας
Έθυσετο βρέφος, κι έσπεισεν
Επί του βωμού το αίμα”
Γεύμα ανάμεικτο πρόσφερε,
Το γέννημα το ανόσιο της Αρκαδίας
Οποιος τη σάρκα γεύτηκε

Licaón

Licaón; el impío, el sacrílego,
el impuro, aquel que, sanguinario,
bañó el altar de Zeus con la sangre
de su primogénito.
Se ennegreció el altar
Las águilas volaron lejos
para no ver la desagradable escena.

Licaón el impío
Licaón el sacrílego
Licaón el impuro
Licaón el abominable
Con las primeras gotas
de sangre del cordero
Licaón se transformó en lobo
y se fundió en las entrañas
de la noche
Ofrendó al bebé y cayó
la sangre en el altar
Un aroma mezclado trajo
la abominable criatura de Arcadia

λύκος έγινε
 χωρίς αγέλη
 μόνος στα δάση
 και τις ερημιές, θύματα ζητώντας.
 κι αν σε εννιά χρόνια δεν γευτεί
 ανθρώπου σάρκα άνθρωπος
 υψώνεται και πάλι.
 Λυκάωνα δυσσεβή,
 Λυκάωνα ανίερε,
 Λυκάωνα άναγνε,
 Λυκάωνα ανόσιε,
 Του Διός το κεραυνό
 προκάλεσε κι έκαψε
 την γενιά του
 Την κατάρα του σέρνει
 αιώνια στον Άδη! ¡Oh, Nictimo!
 Νύκτιμε Λυκο θεέ

Quien probó las entrañas
 se convirtió en lobo
 sin manada solo en los bosques
 y los desiertos buscando víctimas
 y si en nueve años no prueba
 la carne humana
 vuelve a ser humano
 Licaón el impío
 Licaón el sacrílego
 Licaón el impuro
 Licaón el abominable
 Atrajo sobre sí el rayo de Zeus
 y quemó su descendencia
 y arrastra eternamente
 su condena
 en el Hades
 ¡Oh, Nictimo!

Kawir describe como Licaón sacrifica a su propio hijo Nictimo (“Ο δυσσεβής, ο ανίερος, ο άναγνος/ο αισχρομήτης αυτός που πότισε με αίμα τρωτό τοκου υιού/του Διός τον ιερό βωμό”). Horrizado por aquel acto, Zeus transformó a Licaón en lobo; sin embargo, según algunas variantes del relato³⁸⁴, si Licaón no probaba la carne humana en nueve años podría recobrar la forma humana (“Κι αν σε εννιά χρόνια δεν γευτεί/ανθρώπου σάρκα/άνθρωπος υψώνεται και πάλι”).

De las dos dinastías malditas que menciona Kawir una es la de los Atridas, cuyo mito ya se ha explicado (v. supra), y la otra la de los Labdácidas, a la cual pertenecía Edipo. Lábdaco, rey de Tebas y fundador del linaje, se negaba a rendir culto a Dionisio por lo que fue castigado por los dioses con una maldición que les afectaría a él y a sus descendientes entre los que se contaba su nieto Edipo (Apollod. *Bibl.* III, 5, 5).

Οιδίπους

Αγέννητος φέρνει την κατάρα
 της ζωής
 Πατροκτόνος, αιμομίκτης,
 πατέρας και αδελφός
 Ο αγέννητος καταραμένος
 στο τρίστρατο πήρε
 του Λαίου τη ψυχή
 κι ανόσιο έκανε γάμο
 Νυμφευθεί την μητέρα του

Edipo

El nonato trae la maldición
 de la vida
 Parricida, endogámico
 padre y hermano
 El maldito nonato
 en el cruce de caminos
 se llevó el alma de Layo
 y llevó a cabo nupcias impías
 Se casó con su madre

³⁸⁴ Grimal (2000, p.320)

Δεν θα υπάρξει λιμάνι
 και βουνό που να μην αντηχεί
 τους θρήνους σου
 όταν συλλάβεις
 σε τί γάμο μπήκες
 Δεν υπάρχει θνητός
 που η ζωή θα τον συνθλίψει
 πίο άγρια από σένα
 Κατάρα έπεσεσ τη γη της Θήβας
 Καρπός στην γη
 να μη φυτρώνει
 γυναίκες να μη ντεκνοποιούν
 Ο Τειρεσίας που όλα τα γνωρίζει
 την πικρή αλήθεια
 ξεστόμισε αντί
 για λόγια, φίδια, αράχνες
 και μαύρο χόμα
 ξέρναγετο στόμα του.
 Θυσία τα μάτια του έγιναν
 τον Ήλιο πια να μην μολύνουν

Η άθλια γεννήτρα
 με το διπλό κακό
 που γέννησε άντρα
 απ' τον άντρα
 της παιδιά απ' το παιδί της
 ζωή τον βρόγχο διάλεξε
 Ο μαυροχρισμένος γιος
 Του Λαίου ο θεομίσητος
 Οιδόποδας

No habrá puerto ni montaña
 donde no resuenen tus lamentos
 cuando te des cuenta
 de qué clase de matrimonio
 contrajiste
 No existe mortal
 al que la vida haya golpeado
 con más dureza que a ti
 Cayó una maldición en la tierra de Tebas
 y no da fruto la tierra
 ni las mujeres dan a luz

Tiresias que todo lo sabe
 murmuró la amarga verdad
 y en vez de palabras: serpientes,
 arañas y negra tierra
 salían de su boca

Los ojos de Edipo
 fueron sacrificados
 para no contaminar el sol
 La infeliz madre
 que engendró hijos
 con el hijo de su marido
 prefirió la horca
 a la vida

El oscuro hijo de Layo
 el odiado por los dioses,
 Edipo

Kawir ha seguido de cerca la versión sofoclea, pues en *Edipo rey*-tragedia de Sófocles que se estrenó en 429 a.C.- la verdad sale a la luz cuando se desata una epidemia en la ciudad de Tebas. En estas circunstancias, Edipo envía mensajeros al oráculo de Delfos para saber la causa de esta desgracia y el oráculo le contesta que la epidemia no cesará hasta que hayan castigado al asesino de Layo. Edipo, entonces, convoca al adivino Tiresias y le ordena que le diga quién mató a Layo. Tiresias, al principio, se muestra reacio a responder, pero finalmente le cuenta la verdad (“Ο Τειρεσίας που όλα τα γνωρίζει την πικρή αλήθεια ξεστομισε”). Al ser consciente de que había matado a su padre y había cometido incesto con su madre, Edipo se autolesiona arrancándose los ojos y abandona Tebas para siempre (“Θυσία τα μάτια του έγιναν”). Por su parte, Yocasta (la madre de Edipo) decide suicidarse (“Η άθλια γεννήτρα/ με

το διπλό κακό/ που γέννησε άντρα απ' τον άντρα της/ παιδιά απ' το παιδί της /ζωή τον βρόγχο διάλεξε”).

Como héroe trágico, merecedor por tanto de la empática mirada del espectador, dentro de la experiencia paidéutica y catártica de la tragedia griega, Kawir considera al protagonista una víctima de su sino: “Δεν υπάρχει θνητός που η ζωή θα τον συνθλίψει /πιό άγρια από σένα”.

El siguiente tema se basa en la leyenda de Tántalo.

Τάνταλος

Των Θεών ο σύνδειπνος
ο μιάρός, ο γιός της Ύβρης
ο πάμπλουτος των Θεών
τραπέζι σύλησε ασεβέστατα
Ο κλέφτης της αμβροσίας
και του νεκτάρος
Τάνταλος ο άσεβης
Τάνταλος ο άπηληστος
Τάνταλος ο μιάρός
Τάνταλος ο άνομος.
στο όρος Σίπυλο
συμπόσιο παρέθεσε
προς τους Ολύμπιους Θεούς
την παντογνωσία του Διός
θέλησε να δοκιμάσει
Τον Γιό του Πέλοπα
κομμάτιασε και έβασε,
τα κομμάτια του
σε δείπνο να προσφέρει
Στου Άδη τη μαύρη λάσπη
σέρνεται αιώνια
Ο γιός του Δία
Και της Πλούτως
δώρο της ανομίας
του δόθηκε μαρτύριο αιώνιο
τη Δίψα και την Πείνα
αιώνιους να έχει.
Στα Τάρταρα φίλο
το Έρεβος έχει
Ο Τάνταλος ο μιάρός
δεμένος πιά
σε δέντρο που γεύτηκε
τον κεραυνό

Tántalo

Tántalo, el convidado de los dioses
el impío, el hijo de la soberbia
el rico, robó malvadamente
de la mesa de los dioses
El ladrón de la ambrosía
y del néctar:
Tántalo el blasfemo
Tántalo el codicioso
Tántalo el profano
Tántalo el criminal
en el monte Sípilo
preparó un banquete
para los dioses olimpios
porque quería probar
la omnisciencia de Zeus
A su hijo Pélope
despedazó y ofreció
sus restos como cena

En el negro cieno del Hades
se arrastra eternamente
el hijo de Zeus y de Pluto

A causa de su codicia
sufre un martirio perpetuo:
pasar sed y hambre
eternamente
En el Tártaro
tiene por amigo al Érebo
Tántalo el impío
está atado a un árbol
donde saboreó
el rayo

Esta canción nos cuenta la historia de Tántalo, uno de los habitantes más célebres del Tártaro (la parte más profunda del Hades a donde iban a parar los peores criminales, según las

creencias griegas). Tántalo era un rey lidio que vivía en el monte Sípilo³⁸⁵ (“στο όρος Σίπυλο”) y gozaba de la amistad de los dioses pero abusó de su confianza. Kawir explica cuáles fueron sus crímenes: robar el néctar y la ambrosía de los dioses y ofrecer en sacrificio a su propio hijo. Los últimos versos de la canción aluden al castigo de Tántalo en el otro mundo: pasar hambre y sed eternamente (“Δώρο της ανομίας/ του δόθηκε μαρτύριο αιώνιο/τη Δίψα και την Πείνα/ αιώνιους να έχει”)

A continuación, se describe la macabra venganza de Atreo contra su hermano gemelo Tiestes, el cual había seducido a su cuñada y la había convencido para que lo ayudara a robar el cordero de oro que Atreo poseía (“του δόλιου Θυέστη το δέρας/το χρυσό σίδηρο/σκοτεινό την ψυχή”). Tras enterarse de lo ocurrido, Atreo se vengó matando y descuartizando a sus sobrinos. Luego invitó a Tiestes a comer y le sirvió la carne de sus hijos. Cuando Tiestes se enteró de lo que Atreo había hecho lo maldijo por su abominable crimen. Se trata de la maldición de los Atridas, un clan maldito (“βαριές κατάρες ξεστόμισε για όλο/ το γένος των Ατρείδων/κατάρα στους Ατρείδες”).

Θυέστια Δείπνα

Των διδύμων αδελφών
η φιλαρχία μαυρο σκοτάδι
έλαχε εξουσία
Του δόλιου Θυέστη το δέρας
το χρυσό σίδηρο
σκοτεινό την ψυχή
του στιγμάτισε
ΙΚέτης πρόσπεσε
στον Θεομίση το Ατρέα
και πήρε υπόσχεση
μετο αίμα του
δεν θα βάνει της πατρίδας
του το χόμα
Τους τρεις υιούς
του Θυέστη έσφαξε,
Τα ανίψια του διαμέλισε
και σε ανόσιο δείπνο
του προσκάλεσε
με τις ψημένες σάρκες
των παιδιών του
Κι όταν ο μαύρος
ήλιος έδυσε
ο Ατρέας πέταξε

El festín de Tiestes

El ansia de poder de los gemelos
de la noche a la mañana
tomó el control
El cordero de oro
marcó el alma
del malicioso Tiestes

Suplicante cayó ante
el odiado Atreo
y le hizo prometer
que no bañaría la tierra patria
con su sangre

A los tres hijos de Tiestes
mató
Descuartizó a sus propios sobrinos
y lo invitó a una impía cena

con la carne asada
de sus hijos
Y cuando el negro sol
se puso
Atreo arrojó sobre la mesa

³⁸⁵ Situado en la actual ciudad turca de Manisa.

στο τραπέζι
τα κεφάλια και τα σάρκα
των παιδιών του.
Παιδοφάγο σε έχρισε
Ο ίδιοςσου ο αδερφός
Αηδισμένος σηκώθηκε
από το τραπέζι
και σάρκες ξέρασε
βαριές κατάρες
ξεστόμισε για όλο
το γένος των Ατρείδων
κατάρα στους Ατρείδες

las cabezas y las entrañas de sus hijos

Y te llamó devorador de niños
Tu propio hermano
Tiestes, asqueado, se levantó
de la mesa y vomitó

y profirió pesadas maldiciones
contra todo el linaje de los Atridas

El siguiente tema narra la muerte de Agamenón a manos de Clitemnestra y Egisto. Clitemnestra decidió acabar con su marido cuando se enteró de que este había sacrificado a su hija Ifigenia a los dioses para que permitieran zarpar a la flota aquea que se dirigía a Troya. A dicho episodio aluden los siguientes versos: “ο αλύγιστος στρατηλάτης/ την κατάρα της κόρης/του δεν ξέφυγε”. Kawir reconoce que Agamenón fue justamente castigado por sus crímenes pasados (“Γιατί οι Θεοί εκείνους/ που χύνουν αίμα/ με αίμα τους ανταμείβουν”) pero aun así lo compadece por su triste final, un final inesperado para un gran guerrero como él (“Ο Αγαμέμνων που άδοξα τελείωσε/σφαγμένος σένα μπάνιο/Δύσμοιρε Αγαμέμνων”).

Αγαμέμνων

Του Ατρέα ο γιός,
ο βασιλιάς των Μυκηνών
ο αρχιστράτηγος των Πανελλήνων,
ο αλύγιστος στρατηλάτης
την κατάρα της κόρης
του δεν ξέφυγε
κι όταν της μαύρης επιστροφής
τον δρόμο πήρε
το Αιγαίο άνθισε
με συντρίμια και νεκρούς
Πικρό χειμόνα βρήκε στις ψυχές
αντίγια άνοιξη ολάνθιστη
Βαριά η οργή
κι απλέρωτη η κατάρα
Γιατί οι Θεοί εκείνους
Που χύνουν αίμα,
με αίμα τους ανταμείβουν.
Του ανθρωπο μακελλάρη

Agamenón

El hijo de Atreo,
el rey de Micenas,
el jefe de los ejércitos helenos
el inflexible guerrero
no escapó a la maldición de su hija

y cuando partió
rumbo al negro regreso
el Egeo floreció
con ruinas y cadáveres
Un amargo invierno encontró
en las almas en vez de primavera
Pesada cólera
y no cumplida maldición
Porque los dioses
a aquellos que derraman sangre
con sangre los recompensan
Escrito estaba que Clitemnestra

του αιματο ραντισμένου
 η Κλυταιμνήστρα είναι γραφτό
 να πάρει την ψυχή του,
 μαύρη λυσσασμένη
 σκύλα έγινε
 Ο Αγαμέων που άδοξα τελείωσε,
 σφαγμένος σένα μπάνιο
 που οι μαύρες στάλες του
 το χρώμα του αίματος πήραν
 από το μαχαίριτης αιματόλαγνης
 Κλυταιμήστρας.
 Δύσμοιρε Αγαμέων

tomara la vida del ensangrentado
 y se convirtió en una perra negra

Agamenón murió sin gloria
 asesinado en un baño
 donde sus negras gotas
 tomaron el color de la sangre
 por el puñal de Clitemnestra

Desventurado Agamenón

Como ya se ha señalado, la última canción del disco está dedicada a Orestes, quien asesinó a su madre Clitemnestra para vengar la muerte de su padre Agamenón. Tras ese asesinato, Orestes fue perseguido por las Erinias³⁸⁶, de ahí que hubiera de pedir perdón a los dioses en un ritual denominado *purificación*.

Sobre ese tipo de rituales Hernández de la Fuente (2015) nos dice lo siguiente:

En la antigua Grecia, el modo más usual de purificar (*kathairein*, *apolymainesthai*) ritualmente era rociarse o lavarse con agua y vestir ropas limpias: ya aparece en el primer canto de la *Ilíada* (I, 314-5) cuando el Atrida “ordenó que los hombres se purificaran (*apolymainesthai*) y ellos se purificaron y echaron al mar las impurezas (*lymata*)». Otros elementos rituales son el fuego destructor, el *iknon* o cesta para aventar el trigo, la cebolla y, paradójicamente, también la sangre: “y sacrificaron en honor de Apolo cumplidas hecatombes de toros y de cabras junto a la ribera del proceloso mar. Y la grasa ascendió al cielo enroscándose en el humo”, continúa diciendo el texto de Homero (316-7).

Había sacerdotes especializados (*kathartai*) que aparecen también en casos de epidemia o discordia civil para purificar la ciudad. El caso más representativo en la leyenda es el de Epiménides de Creta, que purifica Atenas de la discordia de Cilon. En su caso, es la sangre de unas víctimas purificadoras, unas ovejas, la que sirve para purificar la ciudad del crimen de sangre que empañaba la ciudad desde los tiempos de Megacles (...) En tercer lugar, en la intersección de ambas esferas, religiosa y jurídica, se sitúa el acto que “mancilla” por excelencia: el derramamiento de sangre humana. El acto de asesinar provoca una polución peculiar, opuesta al concepto de pureza griega, *hagnos*, que es casi una experiencia física, el agos. El asesino queda impregnado de ese tabú (*enagés* y debe limpiarse con un sacrificio especial que, en su esencia, es un rito de paso con sus fases de segregación, liminalidad y agregación, tal y como lo estudió ya Jane Harrison en sus *Prolegomena to Greek Religion*, un libro añejo pero que aún contiene reflexiones de gran profundidad sobre estos temas desde la perspectiva antropológica clásica. En este caso, el asesino se ha puesto fuera de la comunidad y su reincorporación en un nuevo nivel es un

³⁸⁶ Sobre estas divinidades Grimal (2000) nos dice lo siguiente: Las Erinias, llamadas también las Euménides-es decir, las “Bondadosas”, de un sobrenombre destinado a adularlas y, por consiguiente, a soslayar su temible cólera en caso de llamarlas con un nombre odioso — son unas divinidades violentas que los romanos identificaron con las Furias (...). Se representan como genios alados, con serpientes entremezcladas en su cabellera y llevando en la mano antorchas o látigos. Cuando se apoderan de una víctima, la enloquecen y la torturan de mil maneras. A menudo son comparadas con “perras” que persiguen a los humanos. Su mansión es la Tiniebla de los Infiernos: el Érebo. A partir de los poemas homéricos, su misión esencial es la venganza del crimen. De modo especial castigan las faltas contra la familia (p.169).

cierto acto de iniciación o reintegración cívica mediante un ritual de forma demostrativa y, por tanto, inofensiva el derramamiento de sangre (pp. 59-63).

Ορέστης

Στις φλέβες του κύλαει
αίμαι καταραμένο των Ατρείδων
Οι Μοίρες έβαψαν
της ζώης του το νήμα
της εκδίκησης το χρώμα το θαμπό
Ατιμος, διπλάση μαδεμένος
απ τους σκοτεινούς Δρυμούς
του Πετρωμένου
Αντου πατέρα του, το φόνο
ατιμώρητο αφήσει
οι Ερινύες την ζωή του
θα απαιτήσουν
ΟΡΕΣΤΗ! ΟΙ ΒΑΚΧΕΣ ΤΟΥ ΑΔΗ

ΓΙΑ ΑΙΜΑ ΔΙΨΟΥΝ
ΤΟΝ ΟΡΕΣΤΗ ΔΙΩΚΟΥΝ
ΤΗΝ ΖΩΗ ΤΟΥ ΑΠΑΙΤΟΥΝ!

Πρώτος πέφτει
Ο Αίγιστος
της Ανομίας ο δούλος
Ο πιστός
Ξέφρενα σκίζει
της μάνας του τα στήθη
Αντί για γάλα
μαύρο αίμα ξεπηδά
Όσα ποτάμια και αν σμίξουν
τα μητροκτόνα χέρια
δεν θα ξεπληθούν ποτέ
Εξιλασμό ζητά από τους θεούς

Orestes

Por sus venas corre
la sangre maldita de los Atridas
Las moiras tiñeron el hilo de su vida
con el color de la venganza

Marcado como indigno
por los oscuros designios del Destino

Si deja impune el asesinato
de su padre
las Erinias reclamarán su vida

ORESTES! LAS BACANTES
DEL HADES
TIENEN SED DE SANGRE
PERSIGUEN A ORESTES
¡Y RECLAMAN SU VIDA!
Primero cae Egisto,

el fiel esclavo del pecado

Frenéticamente apuñala
el pecho de su madre
y, en vez de leche,
brota negra sangre
Ni todos los ríos del mundo
podrían limpiar
sus manos matricidas
Purificación pide a los dioses

La letra de la canción describe el asesinato de Clitemnestra con gran dramatismo. Orestes apuñala a su madre en el pecho junto al cual lo sostuvo cuando era bebé, y en vez de leche brota sangre: “Ξέφρενα σκίζει/ Της μάνας του τα στήθη / αντί για γάλα/μαύρο αίμα ξεπηδά”. Tal es la magnitud del crimen de Orestes que ni todos los ríos del mundo podrían limpiar sus manos manchadas de sangre: “Όσα ποτάμια και αν σμίξουν/τα μητροκτόνα χέρια/Δεν θα ξεπληθούν ποτέ”. Por eso debe pedir ayuda a los dioses: “Εξιλασμό ζητά από τους θεούς”.

Aquí Orestes aparece como una víctima del destino: si no venga la muerte de su padre (Agamenón), será castigado por dejar impune ese asesinato; si la venga, las furias lo perseguirán por haber cometido un crimen aún peor (matricidio). La mala suerte que persigue a Orestes además le viene de familia, ya que es víctima de la maldición de los Atridas (“στις φλέβες του αίμαι καταραμένο των Ατρείδων”).

Αδράστεια (2019)

La fascinación de la banda por los personajes malditos y proscritos se refleja también en su trabajo más reciente *Αδράστεια*. El título de este disco es un epíteto de Némesis, la diosa griega de la justicia retributiva y de la venganza, por lo que no es de extrañar que varias de las canciones en él incluidas hagan referencia a personajes célebres por sus truculentas venganzas (las Danaides, las lemnias, Medea).

A diferencia de lo que ocurre con *Εξίλασμός*, donde todos los protagonistas son masculinos, en este disco las heroínas ocupan un lugar principal, especialmente la sanguinaria Medea, a quien se le dedican dos temas.

En un trabajo dominado por la presencia femenina la única canción dedicada a un héroe masculino es *Τυδέας*. Tideo era famoso por haber devorado los sesos de su enemigo Melanipo. Este acto de canibalismo provocó el horror de la diosa Atenea que hasta entonces había sido su protectora.

Τυδέας,

Ο καλυδώνιος υιός του Οινέα
πλημμυρισμένος από οργή
Ορμάει στην μάχη
Ο σκληρόκαρδος Τυδέας
ο τιμωρός του άδικου
Όποιος καταπατάτο δίκαιο
στον όλεθρο τους ρίχνει
Ποτέ στο παρελθόν
δεν τόλμησε η φύση
τέτοιο σθένος ψυχικό
και τόση δύναμη
να βάλει σε ένα σώμα
Τον αποτροπιασμό
της προστάτιδας του
Αθηνάς έγειρε
Όταν τα μυαλά του Μελάνιππου

Tideo

El hijo calidonio de Eneo
lleno de ira
carga en la batalla
El cruel Tideo
temeroso de lo injusto
Quien pisotea lo justo
a la destrucción los empuja
Nunca en el pasado
osó la naturaleza
poner en un mismo cuerpo
tal vigor espiritual
y tanta fuerza
Él causó el asco
de su protectora Atenea
Cuando los sesos

γευμάτισε από το κρανίο του
Κι αυτός που ενώ ψυχορραγεί
αρνείται να πεθάνει άδοξα
ο χάρος τον σαρώνει...

del cráneo de Melanipo saboreó
Y aquél, sangrando, se niega
a morir en vano
pero Jaros lo arrastra

Atalanta había hecho voto de castidad y, para evitar cualquier pretendiente, anunció que su esposo sería sólo aquel que lograra vencerla en una carrera. Atalanta derrotó y asesinó a todos los aspirantes hasta que finalmente apareció el joven Hipómenes, quien logró vencerla con ayuda de Afrodita.

Αταλάντη

Η ατρόμη τη μισάνδρα κόρη του
σχοινέα η στυγνή αταλάντη
Ακόλουθος της Άρτεμις μεγάλωσε
σε σπάργανα αρκούδας
Ω, μισάνδρα Αταλάντη
ασύντροφος μοναχή
η εχθρός του υμεναίου
Γοργοπόδαρη και φόνισσα
Όποιος σε γάμο την ζητούσε
έπρεπε σε αγώνα δρόμου να νικούσε
Βαρύ της ήττας το αντίτιμο
με αίμα ανδρών ξεδιψούσε
το δόρυ της
Η μοίρα έφερε στον δρόμο της
τον μισογύνη ιππομένη που με
της Αφροδίτης τέχνασμα
στον αγώνα
την Αταλάντη πήρε
κι έσμιζαν ανίερα και παθιασμένα
στης Ήρας το άλσος το αγνό
Η θεά οργίστηκε και σε λέοντες
ανόσιους τους μεταμόρφωσε

Atalanta

La valerosa y célibe hija de Esqueneo
la brutal Atalanta
La seguidora de Artemisa
creció en brazos de una osa
La célibe Atalanta
soltera como una monja
enemiga del himeneo
Veloz y asesina
Quien le pedía matrimonio
tenía que ganar una carrera
La pena por la derrota era dura
y con sangre de varones
bañaba su lanza
El destino puso en su camino
al caballero misógino
que con el truco de Afrodita
se llevó a Atalanta
en la competición
y profanaron el bosque de Hera

La diosa se encolerizó
y los transformó en leones

Atalanta e Hipómenes fueron finalmente castigados por los dioses por profanar un bosque consagrado a Hera, tal y como aquí se dice: “Κι έσμιζαν ανίερα και παθιασμένα/ στης Ήρας το άλσος το αγνό/Η θεά οργίστηκε και σε λέοντες/ ανόσιους τους μεταμόρφωσε”.

La siguiente canción se inspira en el mito de las Danaides (las hijas de Dánao). Dánao y Egipto eran hijos del rey de Egipto, Belo. Egipto quiso que sus sobrinas, las cincuenta hijas de Dánao, contrajeran nupcias con sus cincuenta hijos, algo a lo que Dánao se negó. Para evitar las represalias de su hermano, Dánao huyó junto a sus hijas a Grecia donde fundó la ciudad de Argos. Posteriormente Egipto intentó reconciliarse con él y Dánao fingió aceptar la propuesta

matrimonial pero, en secreto, ordenó a sus hijas que asesinaran a sus maridos la noche de bodas por lo cual las Danaides (como eran conocidas por ser las hijas de Dánao) al morir fueron condenadas a intentar llenar un barril sin fondo. La única de las hermanas que escapó al castigo divino fue Hipermnestra, porque fue la única que desobedeció a su padre.

Aquí se ofrece una visión parcial del mito, pues las Danaides fueron obligadas a casarse. Sin embargo, el autor de la canción no le da especial importancia a ese aspecto de la historia sino que parece estar más interesado en el acto del asesinato.

Δαναΐδες

Του Δαναού οι κόρες
από του επάφου την χώρα φύγαν
τον ασεβή γάμο να αποφύγουν
με τους γιους του δυσεβή Αιγύπτου
Στον βασιλιά της άπιας γης
στον πελασγό προσήλθαν να ξεφύγουν
Ματωμένος γάμος!
ΙΚέτιδες προσέπεσαν
στους τρισέβαστους
Θεούς του κάτω κόσμου
και στον σωτήρα Δία
Ο Δαναός τις κόρες του κληρώνει
και τις διέταξε να σκίσουν
τις καρδιές των συζύγων
τους στην πρώτη νύχτα του γάμου
Το σμίξιμο εξ αίματος
την ύβρη θα εγείρει
Υπόσχεση θανάτου έδωσαν
οι ματωμένες κόρες
Το σμίξιμο εξ αίματος
την ύβρη θα εγείρει
Νύχτα θανάτου να γενεί
η πρώτη νύχτα γάμου
Υπόσχεση θανάτου έδωσαν
οι ματωμένες κόρες, παρθενική έγινε
Στίλβωσαν με αίμα τα βλάσφημα
όνειρα των γιων του Αιγύπτου
Κι αφού μόλυναν
με αίμα την συγγένεια
Στον Άδη εβρέθηκαν
μετά τον θάνατο τους
Το ντετριμμένο πίθο
αιώνια να γεμίσουν
Το σμίξιμο εξ αίματος
την ύβρη θα εγείρει

Danaides

Las hijas de Dánao
huyeron de su país
para librarse de un impío matrimonio
con los hijos del despreciable Egipto
Al rey de la tierra Apia, el rey pelasgo
acudieron para escaparse
¡Bodas de sangre!
Suplicantes cayeron
a los pies de los dioses
del inframundo
y Zeus salvador
Dánao reúne a sus hijas
y les ordena apuñalar
a sus esposos en el corazón
la noche de bodas
El derramamiento de sangre
elevará el insulto
Promesa de muerte
dieron las jóvenes sanguinarias
El derramamiento de sangre
elevará el insulto
Será una noche de muerte
le noche de bodas
Promesa de muerte dieron
las jóvenes sanguinarias
Cubrieron de sangre
los blasfemos sueños de los hijos de Egipto
Ya que profanaron
con sangre el parentesco
Ante Hades se encontraron
después de su muerte
Una tinaja tendrán que llenar
eternamente
El derramamiento de sangre
elevará el insulto

Υπόσχεση θανάτου έδωσαν
 οι ματωμένες κόρες
 Το σμίξιμο εξ αίματος
 η ύβρη θα εγείρει
 Νύχτα θανάτου να γενεί
 η πρώτη νύχτα γάμου

Promesa de muerte dieron
 las jóvenes sangrientas
 El derramamiento de sangre
 elevará el insulto
 Noche de muerte será
 la noche de bodas

A las mujeres de Lemnos, que sufrieron la cólera de Afrodita, se les dedica el siguiente tema:

Λημνιάδες

Στην ανεμόεσσα Λήμνο
 της Αφροδίτης
 την λατρεία αμέλησαν
 οι κακότροπες γυναίκες
 Βαριά έπεσε πάνωτους η θεϊκή οργή
 Δύσοσμες και δύσχημες
 των αντρών τους την απέχθεια
 Επέσυραν κι μίαναν
 τον γαμικό κοιτώνα
 Άντρας κανείς δεν ήθελε να σμίξει
 με τις αρνησιδώρες της Αφροδίτης
 Με παλλακίδες από την Θράκη
 θεράπευαν τους πόθους τους
 οι άντρες του νησιού
 Μα σε μια μέρα μέσα
 όλοι γνώρισαν του Άδη το παλάτι
 Οι Λημνιάδες φόνισσες
 το αίμα των ανδρών
 έχυσαν και την Ψίπυλη
 βασίλισσα έστεψαν
 Η εξωμότρια βασίλισσα
 τον Θόαντα είχεςώσει.
 Οι πικροστάλαχτες γυναίκες
 την προδοσία έμαθαν
 και σκλάβα σύρθηκε...

Mujeres de Lemnos

En la ventosa Lemnos
 las gruñonas mujeres
 descuidaron el culto a Afrodita
 y cayó pesadamente sobre ellas
 la ira divina
 Malolientes e infames,
 sus maridos las rechazaron
 Contaminaron el lecho conyugal
 Ningún hombre quería acercarse
 a las ofensoras de Afrodita
 Con concubinas de Tracia
 saciaban sus deseos
 los hombres de la isla
 Pero un día
 todos conocieron el palacio de Hades
 Las asesinas de Lemnos
 vertieron la sangre de los hombres
 e hicieron reina a Hipsípila
 La reina había salvado
 a Toante
 Las mujeres resentidas
 supieron de la traición
 e Hipsípila fue hecha esclava

Como dice Kawir, las mujeres de Lemnos dejaron de rendir culto a Afrodita, la diosa del amor, por lo que ésta las castigó despojándoles de su atractivo (“Στην ανεμόεσσα Λήμνο της Αφροδίτης/την λατρεία αμέλησαν/Οι κακότροπες γυναίκες / Βαριά έπεσε πάνωτους η θεϊκήοργή/ Δύσοσμες και δύσχημες / των αντρώντους την απέχθεια”); así sus maridos las abandonaron por concubinas tracias.

Despechadas, las lemnias decidieron acabar con todos los hombres de la isla. Solo la reina Hipsípila le perdonó la vida a su padre Toante por lo que fue desterrada y pasó por una serie de peripecias que no se narran con detalle en la canción (v. Hyg. *Fab.* 15).

Los dos últimos temas del álbum están dedicados a la sanguinaria Medea, que, como ya hemos recordado anteriormente, ayudó a los Argonautas a hacerse con el vellocino de oro y después acabó con la vida de sus propios hijos para vengarse de Jasón, quien la había abandonado por la princesa Glauce de Corinto. El primero de esos temas -titulado *Κολχίς (Cólquide)* en alusión al lugar de procedencia de Medea- es instrumental, así que no será analizado aquí por obvios motivos. A continuación, reproducimos la letra del segundo.

Μήδεια

Μήδεια η κόρη του Αιήτη
που τον Άψυρτο τεμάχισε
Σκορπώντας τα μέλη του
στην μαύρη θάλασσα
Φαρμάκιδα Μήδεια
Αδελφοκτόνος
Μήδεια φαρμακεύτρα
Μήδεια βδελυρή
Μήδεια φαρμακεύτρα
Μήδεια η πλανεύτρα
Μήδεια μελανόψυχη
Η κόρη της Εκάτης
σε σπήλαιο υγρό
σε μακρινή σχεριάμευμένοι
Ενώθηκε με τον αυτάρεσκο Ιάσων
Στην Κόρινθο βασίλισσα
στέφθηκε με αιμάτιρη κορώνα
Την Γλαύκη φίλεψε
με δώρα του θανάτου
Τον Μέρμερο τον Φέρητα αφάνισε
κι αυτή που την ζωή τους χάρισε
τον θάνατο τους δίνει
στερνό της δώρο
Την ζωή τους κόβει
με χέρι αιμοστάλαχτο
και τον καρπό της μήτρας
της τον μολεύει
Το δίκιο δε φωλιάζει
στα μάτια των θνητών
δίχως να μάθεις τι κρύβει

Medea

Medea, la hija de Eetes
que descuartizó a Apsirto
esparciendo sus miembros
por el negro mar
la venenosa Medea
la fatricida Medea

Medea la abominable
Medea la envenenadora
Medea la vagabunda
Medea la de alma oscura
La hija de Hécate
se unió en matrimonio
al engreído Jasón
en una gruta feacia
En Corinto se coronó reina
con sangrienta corona
A Glauce hizo
regalos de muerte
Asesinó a Mérmero y Feris
y aquella que les dio la vida
les da la muerte
como último regalo
Su vida corta
con mano chorreante
y arranca el fruto de su vientre

La justicia no anida
a ojos de los mortales
sin que sepas qué esconde alguien

κάποιος στην καρδιά του.	en su corazón
Τον μισείς με ένα	Lo odias solo con una mirada
σου βλέμμα σου βλέμμα	sin que nunca te haya hecho
μονάχα χωρίς ποτέ	nada malo
κακό να σου'χεικάνει.	
Μήδεια βδελυρή	Medea la abominable
Μήδεια φαρμακεύτρα	Medea la envenenadora
Μήδεια η πλανεύτρα	Medea la vagabunda
Μήδεια μελανόψυχη	Medea la de alma oscura
Μήδεια φόνισσα.	Medea la asesina

La letra de la canción hace referencia a varios episodios de la vida de Medea, como el asesinato de Apsirto (“Μήδεια η κόρη του Αιήτη/ που τον Άψυρτο τεμάχισε/ σκορπώντας τα μέλη του/ στην μαύρη θάλασσα/ Φαρμάκιδα Μήδεια/ Αδελφοκτόνος”) y su boda con Jasón (“Η κόρη της Εκάτης/ σε σπήλαιο υγρό/ σε μακρινή σχεριάμευμέναιο/Ενώθηκε με τον αυτάρεσκο Ιάσωνα”). Kawir sigue la versión del mito recogida por Pseudo-Apolodoro (*Bibl.*I,9,24), según la cual es la propia Medea la que acaba con la vida de Apsirto, mientras que en la obra de Apolonio (*Arg.* IV, vv. 450-480) lo mató Jasón (aunque con la complicidad de Medea).

El tema se centra en su horripilante venganza. Medea aparece aquí como un personaje cruel y sanguinario. El estribillo enfatiza sin duda esta caracterización a partir de los términos *βδελυρή, φαρμακεύτρα, πλανεύτρα, μελανόψυχη, φόνισσα.*

Es digno de mención el hecho de que la portada del disco reproduce un cuadro inspirado en el mito de Medea: *Pelias asesinado por sus hijas*³⁸⁷ del artista francés decimonónico Georges Moureau de Tours. Una vez más, la imagen ha sido modificada para darle un aire más siniestro acorde con el espíritu del *black* (il. 12)

³⁸⁷ Título original: *Pelias tué par ses filles.*

Ilustración 12. *Pelias asesinado por sus hijas de Georges Moureau de Tours (1878)*



Ilustración 13. *Portada de Αδράστεια (2019)*



Curiosamente, se trata de un episodio al que no se hace mención en la letra antes recogida dedicada a Medea: Pelias era hijo adoptivo de los reyes de Yolco (Tesalia) y desterró a sus hermanos Esón y Neleo para hacerse con el trono. Más adelante el hijo de uno de ellos, Jasón, le reclamaría el trono. Pelias le respondió que le entregaría la corona si era capaz de llevarle el vellocino de oro. Sin embargo, cuando Jasón (ya casado con Medea) regresó a Yolco con el vellocino, Pelias se negó a cumplir su palabra, por lo que la pareja empezó a tramar una sangrienta venganza: Medea se dirigió a la corte y les dijo a las hijas del ya anciano rey que podía devolverle a su padre la juventud gracias a sus artes mágicas. Para convencerlas de que decía la verdad mató a un carnero y lo metió en un caldero. Al cabo de un rato, salió del caldero un cordero. Entonces las hijas de Pelias mataron a su padre y lo hirvieron, siguiendo las instrucciones de Medea. Sin embargo, Pelias no resucitó. Cuando se dieron cuenta de que habían sido engañadas las princesas, horrorizadas, se exiliaron a Arcadia.

La obra de Georges Moreau de Tours recrea el momento en el que las hijas de Pelias se dirigen a acabar con él. En primer plano aparecen el anciano Pelias y cuatro de sus hijas que, cuchillo en mano, se disponen a matarlo, mientras que una figura femenina situada en el fondo lo observa todo sin participar. Se trata, probablemente, de Alcestis, la única de las hermanas que, según el mito, no quiso tomar parte en el ritual.

No sabemos exactamente por qué Kawir decidió ilustrar la portada de *Αδράστεια* con esta pintura, existiendo otras obras pictóricas - como *Medea furiosa*³⁸⁸ de Delacroix (il.14) - que recrean el asesinato de sus hijos, motivo inspirador del tema musical antes recogido; pero no hay duda de que la imagen apela al personaje en sí al mismo tiempo que al gusto por lo macabro característico del *black metal*.

Ilustración 14. *Medea furiosa de Delacroix (1838)*



Independientemente de las razones por la que se eligió esa pintura de Moreau de Tours y no otra, merece la pena mencionar que *Pelias asesinado por sus hijas* guarda cierto parecido con *El Remordimiento de Orestes* de Bouguereau, la obra que Kawir escogió para ilustrar la portada de su anterior trabajo. En ambos casos encontramos una figura masculina acorralada por un grupo de personajes femeninos de aspecto amenazador.

³⁸⁸ Título original: *Médée furieuse*.

De estos dos trabajos puede colegirse que los artistas parecen más interesados por la mitología que por la historia griegas (algo lógico teniendo en cuenta su vinculación con el neopaganismo). Dentro de la mitología griega temas como la venganza (*Αγαμέμνων, Θυέστια δειπνά, Αημιιάδες, Μηδέα, Ορέστης*), el parricidio (*Οιδίπους, Ορέστης*), la antropofagia (*Λυκάων, Τάνταλος, Τυδέας*) y el infanticidio (*Θυέστια δειπνά, Λυκάων, Μηδέα, Τάνταλος*) son algunos de los que más llaman su atención. Otro tema importante en estos discos es del castigo divino, ya que varios de los héroes que protagonizan sus canciones fueron castigados por los dioses por acciones impías o criminales. Tales son los casos de Atalanta, Licaón, Tántalo o las Danaides.

Es importante remarcar que, a diferencia de lo que ocurre con otras bandas de *black metal*, los integrantes de Kawir se han mantenido al margen de la política.

Apergis (2019), Kahn-Harris (2006), Patterson (2013), Spracklen (2010) y Swist (2021a) señalan la vinculación de parte de la escena del *black metal* con la extrema derecha, al mismo tiempo que varios músicos de este subgénero se han declarado abiertamente racistas o ultranacionalistas. Existe incluso una corriente dentro del *black* denominada National Socialist Black Metal (NSBM), sobre la cual Ryan Buesnell (2020) refiere: “National Socialist Black Metal (NSBM) emerged in the early 1990s as a subsidiary genre of the broader black metal movement. NSBM is distinguished by thematic content that promotes Aryan superiority, pagan spirituality and opposes globalization” [El *black metal* nacionalsocialista (NSBM) surgió a principios de los noventa como un subgénero dentro del *black*. El NSBM se distingue por una temática que promueve la superioridad aria y la espiritualidad neopagana y se opone a la globalización] (p.3)

Esta relación entre el mundo del *black metal* y la extrema derecha se remonta a los años noventa del siglo pasado. Uno de los ejemplos más famosos es el de Varg Vikernes³⁸⁹ (ex miembro de Mayhem), un declarado supremacista blanco³⁹⁰. Dicha inclinación hacia ideologías extremas puede estar en parte relacionada con el carácter subversivo y provocador del género³⁹¹. Otra posible razón es el rechazo al cristianismo (y a las demás religiones

³⁸⁹ Moynihan y Sørderlind escribieron con detalle sobre las andanzas de Vikernes y los demás miembros de Mayhem en su libro *Lords of Chaos* (1998). En esa obra se inspiraría la película homónima dirigida por Jonas Åkerlund (2018). Curiosamente, el título del libro no hace referencia a Mayhem sino a una organización criminal estadounidense así llamada responsable de un asesinato y varios actos de vandalismo

³⁹⁰ Neo-Nazi' musician Vikernes in French terror arrest (2013).

³⁹¹ V. Olson (2011).

abrahámicas), presente en el *black metal* y también en algunas corrientes de la extrema derecha occidental que lo consideran una imposición foránea incompatible con las culturas autóctonas europeas³⁹².

En ese contexto, son varios los grupos de corte fascista que han intentado apropiarse del mundo clásico para transmitir sus ideas³⁹³. Ello es especialmente cierto en el caso de Francia (uno de los países donde hay más grupos de NSBM), donde bandas ultranacionalistas como Crystalis, Peste Noire, o Profane han encontrado inspiración en la obra homérica, la *Eneida* de Virgilio y la antigua Esparta³⁹⁴.

En Grecia el caso más célebre es el del bajista de *Naer mataron* Yorgos Yermenís, también conocido por el nombre artístico de Kaiadas (en referencia al foso donde, según algunos historiadores, los espartanos arrojaban a los bebés que nacían con alguna discapacidad³⁹⁵), que en 2012 se presentó a las elecciones en las listas del partido neonazi Amanecer Dorado.³⁹⁶

Naer mataron (también conocida como *Nar mataron*) ha dedicado varios trabajos a la antigua Grecia como: *Tales of the twelve Gods* (1994), *The awakening of the Ancient Greece* (1995) o *The great God Pan* (1997). Otros ejemplos de este fenómeno en Grecia los constituyen *Ethos Heroicon*, una banda NSBM que ha expresado su admiración por figuras como Alejandro Magno o Leónidas; y *Der Stürmer* (llamada así en honor al tabloide nazi del mismo nombre), otra banda NSBM cuyos integrantes son neopaganos y han manifestado en su obra su admiración tanto por Hitler y Mussolini así como por Esparta y la antigua Roma. Por su parte, Acherontas V Priest, líder la banda Acherontas, fue miembro de la banda NSBM Stutthof.

Queriendo desvincular a Kawir de la extrema derecha, uno de los antiguos componentes de la banda (Jristos Panópulos también conocido como “Pandion”) ha declarado:

Having as defining characteristics a) religion and b) the hellenic culture, we find almost all modern political ideologies more or less incompatible with our culture ...and even more so parties with fascist ideologies that are not only pro-Christian but totalitarian in the deepest and most monotheistic example, which of course, is

³⁹² V. Moynihan, M., y Søderlind, D. (1998).

³⁹³ La apropiación del legado clásico por parte de la extrema derecha no se restringe al ámbito musical ni es un fenómeno novedoso. V. Bond (2018) y Unceta Gómez (2019). Sobre la extrema derecha en la cultura popular griega v. Constandinidis (2022).

³⁹⁴ V. Swist (2021b).

³⁹⁵ Sin embargo, no hay ninguna evidencia arqueológica de que los espartanos realmente llevaran a cabo dicha práctica (Kaiadas: The Cavern Where The Ancient Spartans Used To Throw Their Weak Infants, 2020).

³⁹⁶ Algunos miembros de dicha formación han estado implicados en actos de extrema violencia, como la masacre de Srebrenica (Konstantinidis, 2017) y el asesinato del rapero anarquista Pavlos Fisas (Williams, 2018). El partido fue finalmente ilegalizado en 2020 y varios de sus afiliados (entre ellos Yermenís) condenados a penas de cárcel (Jaldíu, 2020; Prévélakis y Béja, 2013).

the opposite of our ancestral culture. As such we see the Golden Dawn as a threat even if we try to publicly abstain from political debates (in order to keep the religious character as our primary guide without further and for the most part objective distinctions) individually we usually raise our voices against such phenomena (Pandion, 2017 *apud* Apergis, 2019, p. 89) [Teniendo como características definitorias a) la religión y b) la cultura helénica, encontramos casi todas las ideologías políticas modernas más o menos incompatibles con nuestra cultura... y más aún partidos con ideologías fascistas no sólo pro-cristianas sino totalitarias en el sentido más profundo y monoteísta, que por supuesto, es lo opuesto a nuestra cultura ancestral. Como tal, vemos a Amanecer Dorado como una amenaza e, incluso si tratamos de abstenernos públicamente de los debates políticos, individualmente solemos alzar nuestras voces contra tales fenómenos].

Parece, pues, que la apropiación de la temática mítica clásica por parte de Kawir no refleja un interés político y mucho menos es vinculable a posicionamientos de extrema derecha.

4.4. Sacred Blood: tras la estela de Argo

Sacred Blood es una banda de *power metal* griega. El *power metal* (a veces denominado *epic metal*) es un subgénero dentro de la música metálica que combina características del *heavy metal* y del *speed metal*³⁹⁷. Este estilo surgió a finales de la década de los setenta y adquirió gran popularidad en los noventa. Fletcher (2019) lo define así: “a style characterized in part by its clean-tone vocal melodies, harmonized choruses, and general bombast” [Un estilo que se caracteriza por sus melodías vocales de tono limpio, coros armonizados y grandilocuencia general] (p.27). Entre los pioneros del *power* encontramos a Ritchie Blackmore, ex guitarrista de Deep purple, que en 1975 fundó Rainbow, considerada por muchos como una de las primeras bandas que interpretaron *power metal*. Christie (2005) nos dice lo siguiente acerca de este subgénero:

Cuando las bandas jóvenes empezaron a duplicar los atributos impactantes del heavy metal, añadiendo toneladas de esteroides a los elementos más explosivos del género, crearon el power metal. Ese término se utilizaba de manera amplia para describirlo todo, desde la muralla de sonido de Exciter hasta los sombríos alaridos negros de Merciful fate, hasta que en definitiva, llegó a referirse a un sonido con el doble de ataque de heavy metal clásico. El doble de velocidad, el doble de púas: el power metal lo había duplicado todo (...) Su música protegía el núcleo interno del heavy metal de la complacencia de los vídeos de MTV y abrió el camino para el trash metal que surgiría posteriormente (p.103).

En líneas generales, el *power metal* se caracteriza en el plano musical por la velocidad de la ejecución, los arreglos melódicos y las voces agudas de los cantantes; y en el plano del contenido por su gusto por los temas épicos y fantasiosos, siendo uno de los subgéneros del

³⁹⁷ Subgénero del *metal* que se caracteriza por su ritmo extremadamente rápido.

metal que más se inspiran en la historia y la mitología (de ahí que también sea denominado *epic metal*).

En ese contexto, varios conjuntos de *power* han dedicado álbumes conceptuales a obras del género épico. Por ejemplo, en 2013 dos grupos italianos de *power metal*: Heimdall y Stormlord le dedicaron sendos álbumes a la *Eneida* de Virgilio.

Existen dos corrientes principales dentro de este subgénero: la norteamericana y la europea, que se diferencian entre sí porque la primera está más cercana del *speed metal* mientras la segunda tiende a un sonido más melódico y al uso del teclado.

Algunas de las bandas más famosas son: Blind guardian, HammerFall, Helloween, Jag Panzer y Manowar. Dentro de Europa, este subgénero ha sido especialmente exitoso en Alemania³⁹⁸. En Grecia las primeras bandas de *power* se formaron a finales de los años noventa. Entre las bandas griegas de *power metal* más prominentes encontramos a Casus belli, Clairvoyant, Firewind, Sacred Outcry y Sacred Blood.

Sacred Blood (también conocida como Sacred) se formó en Atenas en 2002 y desde entonces ha publicado tres álbumes conceptuales: *The Battle Of Thermopylae: The Chronicle* (2008), *Alexandros* (2012) y *Argonautica* (2015). Los miembros de la banda son: Yorgos Carajalios (baterista), Epeios Focaeus (vocalista) y Polidefkis (guitarrista y tecladista). Sacred Blood ha recibido la influencia de diversos grupos como Grave Digger, Running Wild, Ancient Rites o Manowar.

El principal letrista de la banda es Marios Cuchucos (1984), un escritor, filólogo e historiador que ha publicado varias novelas históricas³⁹⁹ y ha colaborado con otras bandas como Athlos, Dimlight, Downcast twilight y Folkheart.

Cuchucos declaró lo siguiente cuando la prensa le preguntó sobre la temática clásica en el *metal* griego:

Exactly. It's a matter of identity, you know. When you have a Greek metal band, metal is like an international medium. It unites people from all around the world, but when you listen to a Greek metal band, I would like to listen about Greek themes. So as to have an inspiration or motivation to look further and research a story or mythology that I didn't know that well before. And in the same manner, you listen to an Italian band, you want to know about the history of Italy. There's a Chinese band, a Mongol band, with some themes from the Mongolian Steppe, which is the greatest thing about metal. You can have all this diversity and at the same time, this educational character, which gives metal an edge compared to other forms of music, other mediums of expression [Exactamente. Es una cuestión de identidad, ya sabes. Cuando tienes una banda griega de *metal*, el

³⁹⁸ V. Herbst (2019).

³⁹⁹ Cuchucos escribió la letra de las canciones de dos de los álbumes de Sacred Blood: *Alexandros* (2012) y *Argonautica* (2015).

metal es como un medio internacional. Une a personas de todo el mundo, pero cuando escuchas una banda griega de *metal*, me gustaría escuchar sobre temas griegos. Para tener una inspiración o motivación para mirar más allá e investigar una historia o mitología que no conocía tan bien antes. Y de la misma manera, escuchas una banda italiana, quieres saber sobre la historia de Italia. Hay una banda china, una banda mongola, con algunos temas de la estepa mongola, que es lo más grande del *metal*. Puedes tener toda esta diversidad y, al mismo tiempo, este carácter educativo, que le da al *metal* una ventaja en comparación con otras formas de música, otros medios de expresión] (Cuchucos, 2014 *apud* Fletcher, 2019, p.45).

A continuación, vamos a analizar los álbumes de este grupo.

The Battle Of Thermopylae: The Chronicle (2008)

Las canciones de este álbum nos cuentan el famoso episodio de las Termópilas, acaecido durante la segunda guerra médica (480-478 a.C).

Se trata de un episodio que ha servido de inspiración a varios grupos de *metal* en diferentes países. La admiración de esos artistas por los heroicos espartanos que se enfrentaron a los persas en las Termópilas -y por Esparta en general- está relacionada con su gusto por la épica y el escapismo. Además de para representar valores heroicos y masculinos, este tema sirve en ocasiones para canalizar un mensaje político, tal y como dice Jeremy Swist (2019):

In addition to servicing escapist tendencies and religious themes, Sparta's use and abuse in metal, can also take on political dimensions—as it has elsewhere in our current age. Greek, European, and American bands not infrequently frame Thermopylae as a clash of civilizations, posing as the underdogs fighting to preserve their culture against a foreign “beast.” A minority of these artists have ties to far-right movements such as Greece's Golden Dawn, which meets at Thermopylae annually with torches ablaze, while those in the ranks of National Socialist Black Metal glorify Sparta's totalitarianism, xenophobia, and bogus “Dorian invasion” from Aryan lands. Extreme music can and does tend to attract extreme ideologues [Además de servir a las tendencias escapistas y los temas religiosos, el uso y abuso de Sparta en el *metal* también puede adquirir dimensiones políticas, como lo ha hecho en otras partes de nuestra era actual. Con frecuencia, las bandas griegas, europeas y estadounidenses enmarcan las Termópilas como un choque de civilizaciones, haciéndose pasar por los desvalidos que luchan por preservar su cultura contra una "bestia" extranjera. Una minoría de estos artistas tiene vínculos con movimientos de extrema derecha como el partido Amanecer Dorado cuyos simpatizantes se reúnen anualmente en las Termópilas con antorchas encendidas, mientras que aquellos en las filas del *Black Metal* Nacionalsocialista glorifican el totalitarismo, la xenofobia y la falsa "invasión dórica" desde las tierras arias. La música extrema puede y tiende a atraer a ideólogos extremos] (párr.12)

En efecto, los miembros del partido neonazi Amanecer Dorado solían reunirse junto a la estatua de Leónidas en las Termópilas (il.15) pero la apropiación de la antigua Esparta por parte de la extrema derecha griega se remonta mucho más atrás ya que durante el régimen de Metaxás el gobierno promovió el concepto de “tercera civilización griega”: una síntesis entre

los valores de la Grecia clásica y los de Bizancio en la que la exaltación de la antigua Esparta ocupaba un lugar destacado⁴⁰⁰.

Ilustración 15. *Miembros de Amanecer Dorado en las Termópilas*



Nota. Captura de pantalla de un vídeo publicado por la organización (Χρυσή Αυγή, 2018)

Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en el contexto griego las guerras médicas constituyen un factor decisivo en el desarrollo de la conciencia de una identidad helénica y, por lo tanto, la admiración por los defensores de las Termópilas no se restringe al ámbito de la ultraderecha⁴⁰¹.

En la canción alude también a otros hechos históricos como la campaña del rey persa Darío I contra los escitas (“The first time they were drawn back by/ Scythian tribes from the north”). Tras luchar contra las tribus escitas, Darío decidió atacar a los griegos pero empezó con mal pie ya que gran parte de su flota se hundió antes de entrar en combate, un suceso narrado por Heródoto en su *Historia*⁴⁰² (VI, 44) que aquí *Sacred Blood* atribuye a la intervención divina (“In their second attempt, Poseidon/the mighty god of sea/ sank their entire fleet”). Los persas finalmente fueron derrotados en Maratón (“Persian armies were humiliated/by brave Athenian forces”). Tras poner a su audiencia en antecedentes *Sacred Blood*

⁴⁰⁰ Sobre la apropiación de la antigua Esparta por parte de la ultraderecha griega v. Clogg (1992) y Stilianú (2014) y el trabajo más reciente de Ioannidou (2022).

⁴⁰¹ V. García Gual, 1999. Fuera del ámbito del *metal*, en 2005 el compositor Yanis Petrichis puso música al poema de Cavafis “Θερμοπύλες” en una versión interpretada por Aléxandros Jadzís.

⁴⁰² Hecho posteriormente confirmado por los arqueólogos (Castiella, 2004)

pasa al tema central de la composición: el elogio de los trescientos espartanos y setecientos tespianos que se enfrentaron a los persas en las Termópilas durante la segunda guerra médica.

The Defenders of Thermopylae

480 B.C. the Persian armies
 were marching
 out for their fourth campaign in Europe
 The first time they were drawn back by
 Scythian tribes from the north
 In their second attempt, Poseidon
 the mighty god of sea
 sank their entire fleet
 On their third march,
 Persian armies were humiliated
 by brave Athenian forces
 Now! For one more time destiny called
 the brave ones to stand
 united like brothers
 Their Gods, their Fatherland,
 their Ancestors
 commanded them to serve
 their glorious land
 And to be united under one banner
 Seven hundred fearless Thespians
 Three hundred Spartan royal guards
 All with souls crafted in freedom
 against the dark serpent from the east
 Blinded by the blaze of glory,
 raising their swords and their fists
 You could see them preparing
 for the battle to come..
 You could feel the fire burning
 in Sparta's warriors
 You could sense the aura
 of the battle rising..
 However, no one could conceive
 the size of the bravery to come...
 Almighty ZEUS of eternal Olympus!
 Send your thunderbolts to your sons!
 Carnium Apollon!
 Grant us with wrath
 to eradicate our enemies!
 Crimson eyed God Ares!
 Clang your sword
 on your shield, and let us
 hear your roar!
 The one of a thousand lions.

Los defensores de las Termópilas

En el 480 las huestes persas
 avanzaban en su cuarta campaña
 en Europa
 La primera vez fueron repelidos
 por las tribus escitas del norte
 Durante el segundo intento Posidón
 el poderoso dios del mar
 hundió su flota
 La tercera vez
 las fuerzas persas fueron humilladas
 por los valientes atenienses
 Ahora, una vez más, el destino
 ha llamado a los valientes
 a resistir unidos como hermanos
 Sus dioses, su patria y sus ancestros
 les ordenaron servir a su tierra
 Unidos bajo la misma bandera
 setecientos valerosos tespianos
 y trescientos espartanos
 de alma libre
 contra el oscuro monstruo
 Cegados por el resplandor de la gloria
 alzando tus espadas y sus puños
 Podías verlos preparándose
 para la inminente batalla
 Podías sentir el fuego
 que ardía en ellos
 Podías ver el aura
 de la batalla
 Sin embargo, nadie podía concebir
 el grado del valor que estaba por venir
 ¡Divino Zeus Olímpico,
 Manda rayos a tus hijos!
 ¡Apolo, dótanos de tu ira
 para acabar con nuestros enemigos!
 ¡Ares de ojos enrojecidos
 golpea tu escudo con tu espada
 y déjanos oír tu alarido!
 ¡Plutón leonino, abre

Plouton! Ope the mystic gates
of Hades and accept
our gallant souls among,
with the pitiful barbarians
we bring to feed you!

las místicas puertas del hades
y acepta nuestras almas
junto a las de los desdichados bárbaros
que te hemos traído!

Land of the Braves se inspira en un pasaje la obra de Heródoto en el que se describe cómo los espartanos se preparaban para la batalla peinando sus largas cabelleras (*Hist.* VII, 208).

Land of the Braves

Born in the golden age
forged death to embrace
Away from wealth's misery
they rise under warrior's code
They choose their life to be
only with cruel ancient law
A life full of honor
and pride they command,
Like demons trained
in battle to stand
Combing and washing
as always their hair
before the battle always prepared
In the land of the braves
there's no place for their graves...
they live and die with honour
in the land of the braves
there's no place for their graves...
they live and die with honour
The glorious city Sparta
stands with no walls
Sign of their pride that
they'll fight till they fall
Against such courage
what use have the walls
Bravery stands above all

La tierra de los valientes

Nacidos en la edad de oro
forjados para abrazar la muerte
Alejados de la misera de la riqueza
ellos se levantan bajo el código guerrero
Ellos eligieron que su vida
se rigiera por una ley cruel
Ordenan una vida llena de honor
y de orgullo
Como demonios entrenados
para permanecer en la batalla
Se preparan para la batalla
lavando y peinando sus cabellos

En la tierra de los valientes
no hay lugar para sus tumbas
ellos viven y mueren con honor
en la tierra de los valientes
no hay lugar para sus tumbas
ellos viven y mueren con honor
La gloriosa ciudad de Esparta
no necesita murallas
Símbolo de que los espartanos
lucharán hasta que caiga
¿Frente a tal coraje
para qué hacen falta muros?
El valor sobresale ante todo

La siguiente composición describe cómo el rey persa Jerjes reúne a sus generales para ir a la guerra contra Grecia y lo compara con su padre Darío, que ya había intentado invadir Grecia y había fracasado.

Hordes of Evil

Deep in the east in
the heart of beast
signs of war up high
Dark are the clouds
gathering in the sky
Xerxes king of kings
summons all his peers
Bringing their armies' wealth
Rivers of banner make
nations lose their breath
Like father like son
one dream they share
March and defeat
The land of light that still resists
He learned his lesson well:
divide and conquer
Only that way they'll fall
the sons of Zeus that
are still holding on
EARTH-THEY DEMAND
and the holy springs, the evil lords
LORDS OF CHAOS
They march from the depths
The dark empire returns
Their dark ambitions
fade in the wind
The armies are marching,
taming the waves
across the northland
approaching the gates

Hordas del mal

En lo más profundo del este
en el corazón de la bestia
se alzan los signos de guerra
Las nubes oscuras
se amontonan en el cielo
Jerjes, el rey de reyes,
convoca a sus consejeros
que llevan la riqueza de sus ejércitos
Ríos de banderas hacen a las naciones
perder su aliento
De tal palo, tal astilla
padre e hijo comparten el mismo sueño
Marcha y derrota
La tierra luminosa aun existe
Él aprendió bien la lección:
divide y vencerás
Solamente de ese modo
caerán los hijos de Zeus

ELLOS RECLAMAN LA TIERRA
y las sagradas primavera
SON LOS SEÑORES DEL CAOS
Ellos marchan desde las profundidades
y el imperio oscuro retorna
Sus oscuras ambiciones
se desvanecen en el viento
Sus tropas avanzan
sobre las olas
por la tierra del norte
acercándose a las puertas

En los siguientes versos se describe cómo los lacedemonios acuden al oráculo de Delfos antes de enfrentarse a los persas y la pitia les responde que deben elegir entre salvar su ciudad y sacrificar a su rey o salvar a su rey y que su ciudad sea tomada por los persas.

Oracle

Through the mist of time,
when legend became myth
on the sacred mountain,
the oracle awaits
Since the age of heroes
prophecies to spread
Kings to save their kingdoms
heroes to fulfill their fate

Oráculo

A través de la niebla del tiempo
cuando la leyenda se convirtió en mito
en la montaña sagrada, el oráculo espera

Desde la época de los héroes
para pronunciar profecías
para que los reyes salven sus reinos
y los héroes cumplan su destino

Among the shadows,
 the priestess breathing
 python's breath
 Speaks the mystic oath
 behind the pure white veils
 Spoken riddles,
 words without sense
 Suddenly become
 a searching quest
 Spartan messengers
 the oracle approach
 through mighthoughted
 plains
 they invoke their gods
 their advice to take
 through divinations words
 how to rule their fate
 by the will of gods
 Pythia (Apollo's seer):
 - O ye men who dwell
 in the streets
 of broad Lacedaemon!
 Either your glorious
 town shall be sacked
 by the children of Perseus
 Or in exchange, must all through
 the whole Laconian country
 Mourn for the loss of a king
 descendant of great Heracles,
 He cannot be withstood by
 the courage of bulls nor of lions
 Strive as they may,
 he is mighty as Jove;
 there is naught that
 shall stay him
 Till he have got for
 his prey your king
 or your glorious city..."
 This is the riddle given
 to Spartan messengers
 Sorrow fills their heart for
 what they fate demands:
 that the King must be sacrificed
 and so salvation comes
 Their eyes full of despair

De entre las sombras
 la pitia respira
 el aliento de Pitón
 y pronuncia el juramento sagrado
 detrás de sus blancos velos
 Acertijos balbuceados
 palabras sin sentido
 De repente se convierten
 en una búsqueda
 Mensajeros espartanos
 se acercan al oráculo
 desde la llanura

e invocan a sus dioses
 para pedir consejo
 sobre cómo someter su destino
 a la voluntad de los dioses

La Pitia dice:
 "Oh, lacedemonios
 o bien vuestra gloriosa ciudad
 Es saqueada por los hijos
 de Perseo⁴⁰³
 o bien el país laconio
 ha de llorar la pérdida
 de un rey
 descendiente de Heracles

Ni los toros ni los leones
 pueden resistirse a él
 por más que se esfuercen
 Él es poderoso como Júpiter
 y nada se quedará con él

hasta que haya conseguido
 su presa: vuestro rey
 o vuestra gloriosa ciudad"
 Este el enigma que recibieron
 los mensajeros espartanos
 Sus corazones se llenan de pena
 por lo que el hado demanda:
 que su rey debe ser sacrificado
 a cambio de la salvación
 Sus ojos se llenan de desesperación

⁴⁰³ Aquí se hace referencia a una leyenda según la cual los persas descendían de Perses, hijo del héroe Perseo (Apollod.*Bibl.* II 4, 5)

for what dark omen given
Such a heavy price
on altar's victory

por la oscura profecía
Un alto precio a pagar
por la victoria

En el siguiente tema se revela que el rey Leónidas ha decidido sacrificarse por la patria.

Spartan Warlord

High king of Sparta
and Lakedemonian tribe
your fate was written
in battle to die
Words of the oath
were clear enough
Gods and immortal hearing
your battle cry
Spartan Warlord,
Leonidas your name
The Lion and the king
Spartan Warlord,
your fate awaits
to the Crimson Gates...
The elders forbade you
in battle to march
But you decided to fight
with your guards
Claiming to go with
your guardian at drill
after the treacherous
priests you have killed
Destiny is calling
for your last stand
Bravest among braves
in your fatherland,
The sense of Justice
and the Virtue of light
Make you a moment
of freedom so bright...

Guerrero espartano

Rey de Esparta
y de la tribu lacedemonia
morir en la batalla
es tu destino
Las palabras del juramento
fueron claras
Los dioses escuchan
tu grito de batalla,
Guerrero espartano
Leónidas es tu nombre
El león y el rey
Guerrero espartano
tu destino te aguarda
frente a las puertas carmesí
Los ancianos te prohibieron
ir a la batalla
pero tú decidiste luchar
con tu guardia personal
Fingiéndolo que ibas
a un simulacro
tras matar
a los sacerdotes traidores
El destino te llama
para tu última batalla
El más valiente
de tu país
Tu sentido de la justicia
y tu virtud
te hacen brillar

En los siguientes versos se compara a los guerreros griegos con los dioses y se menciona el icor (*ἰχώρ*) que en la mitología griega era el principal componente de la sangre de los dioses (o su propia sangre).

Sacred Blood

Inside our veins,

Sangre sagrada

Por nuestras venas,

our lineage
 comes beyond time
 from a deity race
 Our secret sealed
 since the golden age
 Blessed by the gods
 in our ancient race
 Inside our hearts
 we feel the pulse
 When Ichor calls
 we fight like gods
 Divine fury seize us
 when Ichor rises
 We can feel it even in our eyes
 Our flesh is burning
 from deep inside
 Our ancient souls enlighten us
 from the mighty skies
 Divine rage sent by the gods
 like thunder through the night
 splitting the sky
 RIDE THROUGH
 THE STORM THAT IS COMING
 SEETHE WITH ANGER
 of sacred blood
 March Towards
 the hordes of evil
 Sense the call
 of sacred blood
 When blood awakes
 like lions rage
 We turn into demigods
 beyond time and space
 Warp spasm appears
 beyond human sense
 Against our godlike
 race no one stands

por nuestro linaje
 corre sangre divina

Nuestro secreto está sellado
 desde la Edad de Oro
 y bendecido por los dioses
 en nuestra antigua raza
 Dentro de nuestros corazones
 sentimos el pulso del icor
 Cuando oímos la llamada del icor
 nos sentimos como dioses
 Nos posee una furia divina
 cuando nos embriaga el icor
 Incluso lo sentimos en nuestros ojos
 Nuestra carne arde
 desde dentro
 Nuestras almas antiguas nos iluminan
 desde las poderosas sombras
 Una rabia divina enviada por los dioses
 como un rayo rompiendo el cielo
 a través de la noche
 VIAJA A TRAVÉS DE LA TORMENTA
 QUE SE AVECINA
 HIERVE CON LA IRA
 de la sangre sagrada
 Marchemos contra
 las hordas del mal
 Siente la llamada
 de la sangre sagrada
 Cuando la sangre se despierta
 como la rabia del león
 Nos convertimos en semidioses
 más allá del tiempo y del espacio
 un espasmo nos recorre
 y contra nuestra raza divina
 nadie se atreve

En *Heroic spirit* (*Espíritu heroico*) un soldado espartano dice adiós a su familia antes de partir a la batalla. El tema de la despedida del guerrero se remonta a la literatura clásica siendo la despedida de Héctor y Andrómaca en la *Iliada* el ejemplo más célebre (VI, vv. 400-439). En este caso, además, el personaje del soldado manifiesta su intención de no regresar del campo de batalla a menos que logre la victoria: “on shield or with shield we will return from

the battlefield” haciendo referencia a la frase con la que las madres espartanas exhortaban a sus hijos a dar la vida por Esparta: “Ἡ τὰν ἠ ἐπὶ τῷς⁴⁰⁴” (Plut. *Mor.* 241).

Heroic Spirit

Save your tears
for the moment came at last
My destiny commands
that we must be brave
till the last
No remorse for the choice
I have made
Father don't cry for your son
My decision is final
and so will be done
Dark will not prevail upon the light
For our values we will fight
The oath we must keep
On shield or with shield
we'll return from the battlefield
Spartan War Paeon
"Go forth children of Sparta,
bravest seed of all the times
Wield your shield with your left hand
and with your right raise high your spear
Don't hesitate to sacrifice your life,
this is the cause you have been raised
True descendants
and heirs of Achilles
with your battle stand the enemy delayed"
Farewell to heroic spirit
Farewell to the children of the sun
Farewell to heroic spirit
Farewell to the children of Hellas
Farewell my beloved wife
as I leave you behind
Try your sorrow to hide
Farewell my fatherland,
mountains and fields
With the first ray of sun
you'll be all memories

Espíritu heroico

Guarda tus lágrimas
para el momento final
Mi destino demanda
que seamos valientes
hasta el final
No tengo remordimientos
por la elección que hice
Padre, no llores por tu hijo,
mi decisión es definitiva
y así será
La oscuridad no vencerá a la luz
y lucharemos por nuestros valores
Debemos ser fieles a nuestro juramento
Sobre nuestro escudo o con él
volveremos del campo de batalla
Nuestro peón espartano
“Adelante, hijos de Esparta
los más valientes de la Historia
Agarra tu escudo con la mano izquierda
y empuña la lanza con la derecha
No dudes en sacrificar tu vida
pues para eso te educaron
auténticos descendientes de Aquiles
gracias a tu batalla retrasamos
al enemigo”
Despidámonos del espíritu heroico
Despidámonos de los hijos del sol
Despidámonos del espíritu heroico
Despidámonos de los hijos de Grecia
Adiós a la amada esposa
que dejo atrás
Intenta esconder la pena
Adiós, patria
campos y montañas
con el primer rayo de sol
seréis solo un recuerdo

⁴⁰⁴ Con tu escudo o sobre él.

La canción titulada *Blades in the night* (*Cuchillas en la noche*) narra cómo los espartanos se introducen en el campamento de los persas e intentan matar a Jerjes. Ese episodio se menciona por primera vez en la *Biblioteca histórica* de Diodoro Sículo (XI, 5-11).

Blades in the Night

Proud like the lions united we stand
 Sworn to fight to the bitter end
 Persians attack like furious waves
 Smashing upon Spartan Blades
 The first day of slaughter
 gives them a hope
 They promise their shields
 never to drop
 Their bloodstained spears
 devour enemy souls
 Hades waits to open his Gates...
 Inside their brain a thought
 comes alive
 To kill the tyrant
 and draw back his lines
 Few are selected for this cautions task
 Kill or be killed the die is cast
 There's no return for the eleven brave
 They're sneaking at last
 through the enemy's camp
 Through canyons
 like shadows the warriors advance
 History lies now in their hands
 Few in number they stand,
 Sworn to fight till the end
 Spartan...Glory awaits
 Fearless...Blades in the night
 Spartan...Brothers in Arms
 Fearless...Blades in the night
 Victory rises deep in their eyes
 Deceiving the guardians telling them lies
 Suddenly comes aid from the horde
 Defector Spartan shows them his lord
 Entering now the hall of the king
 Around Xerxes the battle begins
 Spears, blades, axes meeting the flesh
 But the tyrant stands still in this mess

Cuchillas en la noche

Unidos como leones permanecemos
 habiendo jurado luchar hasta el final
 los persas nos atacan como el mar enfurecido
 chocando contra las lanzas de los espartanos
 El primer día de matanza
 les da esperanza
 Y prometen no dejar caer nunca
 sus escudos
 Las lanzas ensangrentadas
 devoran las almas enemigas
 y el Hades espera con sus puertas abiertas
 en sus mentes surge una idea:

 matar al tirano
 y empujar atrás a sus tropas
 unos pocos son seleccionados
 para esta tarea suicida
 No hay vuelta atrás para los once valientes
 ellos se deslizan
 por el campamento enemigo
 a través de los cañones
 como sombras, avanzan los guerreros
 La Historia está en sus manos
 aunque son pocos se mantienen firmes
 dispuestos a luchar hasta el final
 ¡Espartano, la gloria aguarda!
 Sin miedo...cuchillas en la noche
 hermanos en armas
 sin miedo...cuchillas en la noche
 la victoria brilla en sus ojos
 engañan a los guardias con mentiras
 de repente la ayuda llega de la horda
 un desertor les muestra a su señor
 entrando en la sala real
 alrededor de Jerjes empieza la lucha
 lanzas, cuchillas y hachas causan heridas
 pero el tirano se mantiene en medio del caos

En el siguiente tema los griegos se dirigen a Ares.

Warrior's Song

On traveling ground
 you watch the roaring hordes
 the tides of war
 and hear the screaming horns
 Persia's attack, a sign of blood
 to die for freedom and protect Hellas
 Hearts are united a silent paeon
 shoulder to shoulder they march to the end
 Shield to shield they fight for their ground
 United brothers in life they are bound
 Your scarlet sons hail you
 Ares the battle god
 Rubin blood drops down
 voices are riding on
 The mountains echo,
 the warriors cries
 Pray for the earth,
 hail to the skies...

La canción del guerrero

Al viajar por el terreno
 contemplas las hordas
 de guerreros
 y oyes los cuernos de guerra
 de los persas, una señal de sangre
 para morir por la libertad y proteger Grecia
 Con el corazón unido en un peán
 marchan hombro con hombro
 Escudo con escudo luchan
 como hermanos
 Tus hijos escarlatas te saludan,
 dios de la batalla, Ares
 La sangre color rubí se derrama
 y las voces se alzan
 Las montañas hacen eco
 de los gritos de los guerreros
 Reza por la tierra
 y saluda a los cielos

La última canción del álbum narra los momentos finales de Leónidas y sus hombres. En este tema se reproducen los célebres versos, atribuidos a Simónides de Ceos, que fueron grabados en el monumento que los espartanos erigieron en honor de los trescientos:

ὦ ξεῖν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις ὅτι τῆδε
 κείμεθα, τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι⁴⁰⁵

Gates of Fire

“ὦ ξεῖν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις
 ὅ τῆδε κείμεθα, τοῖς κείνων ῥήμασι
 πειθόμενοι
 κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι
 NO RETURN! No disgrace on us
 Η ΤΑΝ Η ΕΠΙ ΤΑΣ
 No more words!
 Filthy treason made, time
 to go grab our swords
 Our last stand - We shall not withdraw,
 our blood shall bless this land
 Death is near - their archers aiming at us

Puertas de fuego

¡Oh, forastero! Ve y diles a los lademonios
 que aquí yacemos
 obedientes a sus leyes”
 ¡SIN RETORNO! No vergüenza
 ¡CON TU ESCUDO O SOBRE ÉL!
 ¡No más palabras!
 La sucia traición
 nos hizo coger nuestras espadas
 No nos retiraremos
 nuestra sangre bendecirá esta tierra
 la muerte está cerca

⁴⁰⁵ ¡Oh, forastero! Ve y diles a los lademonios que aquí yacemos, obedientes a sus leyes.

- We stand with no fear
 WE MARCH! into the mouth of Cerberus
 We head into Thane's kingdom
 We stand at the shores of Acheron
 We fight at the Gates of Fire
 We face the lord of Hades
 We fly to Elysium Fields
 We raise the valor of bravery
 We fight at the Gates of Fire
 No remorse! The king's last spoken words
 Saluted by their howls
 On the wall the brave ones stand
 Placing front their lives,
 Their armor shines
 With their shields
 and spears block the Persian advance
 As Mardonious approaches they cry out
 ΜΟΛΩΝ ΛΑΒΕ⁴⁰⁶
 Xerxes sends his best elite troops
 Immortals into the fight
 One by one falling to the ground,
 feeding the lake of blood
 Suddenly Leonidas falls down
 The Hero King tries to stand
 but his soul fades away
 Deadly wounds by spears and arrows
 His shattered body cannot stand
 - The Lion King flies to Elysian Fields
 His death freezes the hearts of men
 hombres
 Around the royal corpse
 make their final battle stand
 for honor now they must fight
 Like raging lions they demand
 to regain the royal sacred body
 Xerxes couldn't believe his eyes,
 four times his powerful army advanced
 And four times the mighty Immortals
 have returned with nothing
 Spartans now counterattack
 Mighty defenders of glorious Hellas
 Slaughtering as many Persians they can
 Gates of Fire become
 a living monument through time
 imperecedero

y resistimos sin miedo
 MARCHAMOS hacia las fauces de Cerbero
 Nos dirigimos al reino de Tanos
 Hacia las orillas del Aqueronte
 Luchamos junto a las Puertas de Fuego
 Miramos cara a cara al señor del Hades
 volamos hacia los Campos Elisios
 Levantamos el valor de la bravura
 Luchamos junto a las Puertas de Fuego
 ¡No nos arrepentimos!
 son las últimas palabras del rey
 junto al muro los valientes resisten
 anteponiendo sus vidas
 sus armaduras brillan
 y con sus escudos y lanzas
 bloquean el avance de los persas
 Mientras Mardonio se aproxima ellos claman
 “VEN A BUSCAR NUESTRAS ARMAS”
 Jerjes manda sus mejores tropas de élite
 (los inmortales) a luchar
 y todos van cayendo uno a uno
 en medio de un charco de sangre
 de repente Leónidas se derrumba
 el heroico rey trata de levantarse
 pero su alma lo abandona
 mortalmente herido por flechas y lanzas
 ya no puede aguantar más
 El rey viaja a los Campos Elisios
 y su muerte hiela los corazones de sus

 En torno al cadáver del rey
 los espartanos libran su última lucha
 por su honor ahora deben pelear
 Como leones hambrientos
 luchan por el cuerpo sagrado
 Jerjes no daba crédito:
 su ejército avanzó cuatro veces
 y cuatro veces los poderosos inmortales
 volvieron con las manos vacías
 Los espartanos ahora contratacan,
 poderosos defensores de la Hélade
 acabando con cuantos persas pueden
 y así las Puertas de Fuego
 se convierten en un monumeto

⁴⁰⁶ Plut. *Apoph.* 51.11.

Sacred Blood parece conocer bien la obra de varios historiadores griegos como Heródoto y Diodoro Sículo, que hablaron con detalle de la campaña de Jerjes contra Grecia y del episodio de las Termópilas pero, en nuestra opinión, su trabajo también acusa la influencia de obras contemporáneas, especialmente la película *300* -dirigida por Zack Snyder y protagonizada por Gerad Butler- que se estrenó en 2006, dos años antes de que *Sacred Blood* publicara su álbum. Esa influencia artística se aprecia sobre todo en la letra de *Hordes of evil*, que representa a los persas como bárbaros de aspecto grotesco, muy similar a cómo aparecen en la película de Snyder. Contrasta además la diferencia entre cómo se presenta a los espartanos en este álbum y cómo se retrata a Leónidas en la canción de rebético de Vasilis Nusias que, si bien es respetuosa con el rey, se toma el personaje mucho más a la ligera

Alexandros (2012)

Pasamos a analizar el álbum *Alexandros* (2012), que está dedicado al célebre rey macedonio. Como ya han señalado anteriormente varios estudiosos del género⁴⁰⁷, Alejandro Magno es uno de los personajes históricos más socorridos en las canciones de *heavy metal*. Desde que la célebre banda *Iron Maiden* le dedicara uno de sus temas en su álbum de 1986 *Somewhere in Time*, han sido muchos los artistas del género que se han inspirado en esta popular figura, dentro y fuera de Grecia. En el caso de Grecia uno de los ejemplos más recientes lo tenemos en la canción *King Alexander the III* incluida en el trabajo *History* de *Northwind*.

Si bien Alejandro Magno ha servido de inspiración a artistas de diferentes países, su personaje cobra especial relevancia en lo que Fletcher (2019) llama “metal mediterráneo” (para distinguirlo del *metal* de inspiración vikinga de los países nórdicos), sobre todo en Grecia, donde Alejandro es considerado un héroe nacional. Debemos añadir, además, que las referencias al rey macedonio en la música popular griega no se limitan al *metal*. Taietti (2018) ha escrito sobre la importancia del personaje de Alejandro Magno en la canción griega moderna, donde su figura se reivindica con fines políticos. A este respecto hay que mencionar el conflicto diplomático entre Grecia y la vecina República de Macedonia del Norte, un país que ocupa la tercera parte de la Macedonia histórica y que limita con Kosovo al noroeste, con Serbia al norte, con Bulgaria al este, con Albania al oeste y con Grecia al sur. El territorio que hoy en día pertenece al estado macedonio formó parte del Imperio Otomano. Hacia finales del siglo

⁴⁰⁷ V. Campbell (2009) o Djurslev (2014).

XIX los nacionalistas griegos, búlgaros y serbios empezaron a disputarse el territorio. Tras las dos guerras balcánicas de 1912 y 1913 Grecia, Serbia y Bulgaria se repartieron la región de acuerdo a lo acordado en el tratado de Bucarest.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Macedonia del Norte pasó a formar parte de la República Federativa Socialista de Yugoslavia. Finalmente, Macedonia del Norte obtuvo su independencia de manera pacífica en 1991 y entonces dio comienzo una agria disputa diplomática entre la recién nacida república y Grecia por el uso del término “Macedonia” como nombre del nuevo estado.

Durante esos años los griegos manifestaron su malestar no solo por la utilización del nombre de Macedonia (y las posibles reivindicaciones territoriales que dicha utilización pudiera conllevar ya que parte de la región tradicionalmente conocida como Macedonia todavía les pertenece a ellos) sino por la apropiación por parte de los macedonios de símbolos y personajes históricos asociados a la Antigua Macedonia como el sol de Vergina⁴⁰⁸ o la figura de Alejandro Magno (Beard, 2013).

Finalmente, la disputa se resolvió en 2018, cuando Grecia y la República de Macedonia del Norte firmaron el acuerdo de Prespa.

Un buen ejemplo de esa batalla cultural entre Grecia y la República de Macedonia del Norte lo constituye el tema *Ω Αλέξανδρε (Oh, Alejandro)* del grupo de rap *Αμφίστομος φάλαγκ*⁴⁰⁹. El tema -que incluye fragmentos de la *Anábasis de Alejandro Magno* de Flavio Arriano, un historiador grecorromano- salió a la luz en 2008, un período en el que las relaciones entre Grecia y la República de Macedonia del Norte eran bastante tensas, y reivindica el legado de Alejandro Magno en clave nacionalista.

Como veremos a continuación, el trabajo de Sacred Blood se sitúa en esa línea de reivindicar a Alejandro como héroe nacional griego y, a este respecto, es significativo que, pese a que las letras de las canciones están en inglés, el nombre del rey en el título del disco aparece en su variante griega (aunque escrita con alfabeto latino).

⁴⁰⁸ La primera bandera que usaron los macedonios tras su independencia mostraba ese símbolo, pero en 1995 la cambiaron por presiones del gobierno griego y adoptaron la actual bandera de Macedonia del Norte: un sol de ocho puntas sobre un fondo rojo (v. Gil Fons y Nieves Camacho, 2016).

⁴⁰⁹ Focuswedding (2008).

Alexandros va narrando la vida del rey macedonio desde su ascenso al trono hasta su muerte y consecuente apoteosis. Se trata de una visión idealizada del rey macedonio por quién los artistas no ocultan su admiración⁴¹⁰.

El disco empieza con una introducción recitada. El texto constituye un elogio de Filipo II de Macedonia, padre de Alejandro Magno. Aunque se alaban las virtudes militares de Filipo, se recalca que su mayor contribución a la causa helénica fue engendrar a Alejandro.

The Warrior's Scion

"2400 years ago, there ruled
a warrior in the kingdom of
Macedon cold and hard,
like the Northlands of Hellas
from whence he was
spawned
The sun was setting on the splendor
of Athens in those days... and the
valor of Sparta was falling into ruin
Holy War was the word on all lips
Like the lightning bolts of Zeus,
deadly and swift,
they rode down the barbarians,
striking in the dead of night,
clutching with talons of icy death:
Macedonia's grief
was thus sated with the invader's blood...
But the warrior's most fierce attack
on the scourge of Easterlings,
would not come from spear or sword,
Rider by moonlight or
victory pyre in the night
- his loins would beget a son:
the true hammer
"Hellenic revenge..."

El heredero del guerrero

Hace 2400 años un guerrero
gobernó el reino de Macedonia
él era frío y duro como
las tierras septentrionales
de las que procedía

El sol se ponía sobre
el esplendor de Atenas
y el valor de Esparta
se desvanecía
Como los relámpagos de Zeus
mortales y rápidos
ellos cayeron sobre los bárbaros
brillando en medio de la noche
agarrándose a la muerte helada
el duelo de Macedonia
fue cubierto de sangre invasora
Pero el ataque más fiero del guerrero
sobre los extranjeros no vendría
de la espada ni de la lanza
Jinete de la luz de luna
y pira de victoria en medio de la noche
él engendraría un hijo:
el auténtico martillo
de la venganza helénica

A continuación, se narran la muerte de Filipo II y la campaña balcánica de Alejandro Magno (335 a.C) durante la cual los macedonios arrasaron Tebas.

The Bold Prince of Macedonia

In the land of Macedonia,
in the northlands of Hellas,
the dead King
is being mourned and

El audaz príncipe de Macedonia

En tierra macedonia,
en el norte de Grecia
el rey muerto
está siendo velado

⁴¹⁰ Polidefkis ha declarado que Alejandro es "el griego más importante de la historia" (Polidefkis,2013).

"vultures" covet
 the Sacred Throne
 Alexander is now King
 - All hail Phillip's son!
 Hellenic Blood, son of the Gods,
 the dukes of Persia he will crush!
 The traitors face their final judgment
 - Phillip's killers to the death he drags!
 After justice has been served,
 a war campaign now's on the run
 The Nation's League he must preserve
 - to the South now he marches!
 Thebes is now burning to the ground
 - Flames consume the ancient town!
 Doom brings with him
 the Bold Prince of Macedonia
 Traitors of Hellas you'll
 repent and pay the price
 The troops now he gathers
 - a holy pact he must uphold
 His army crossed the Hellespont
 - The Persian hubris must be stopped
 His father's dream must carry on,
 he wants to reach the end of world...
 In Granicus he is forcing,
 the Persian satraps to withdraw
 And marches on...

mientras los buitres codician
 el trono sagrado
 Alejandro es ahora rey
 ¡Todos aclaman al hijo de Filipo!
 Sangre griega, hijo de los dioses
 ¡él aplastará a los aristócratas persas!
 Los traidores serán juzgados
 Alejandro condena a muerte
 a los asesinos de Filipo
 y cuando se ha hecho justicia
 se inicia una campaña militar
 ¡Ahora marcha hacia el sur!
 Tebas ahora arde hasta los cimientos
 Las llamas consumen la ciudad
 El audaz príncipe macedonio
 lleva consigo la perdición
 Todos los traidores a Grecia
 se arrepentirán y pagarán el precio
 Ahora reúne a sus tropas
 y hacen un pacto sagrado
 Su ejército cruza el Helesponto
 pues hay que frenar la soberbia
 de los persas y quiere cumplir
 el sueño paterno de llegar al fin del mundo
 En Gránico obliga a los sátrapas persas
 a retirarse
 y continúa su marcha

Hay dudas sobre la posible implicación de Alejandro y Olimpia en el asesinato de Filipo; no obstante, la canción no menciona nada al respecto y se limita a decir que Alejandro castigó a los asesinos de su padre (“Phillip’s killers to the death he drags (...) justice has been served”).

El siguiente tema se inspira en la batalla de Gránico (así llamada porque tuvo lugar junto al río homónimo que se encuentra en el noroeste de la actual Turquía), la primera victoria de Alejandro contra los persas. La canción describe un escenario fantástico en el que las ninfas acuáticas que habitan el Gránico recogen los cadáveres de los soldados muertos que caen al río.

The Battle of the Granicus

The first clarion calls
 Commanding the ground
 To shake underneath
 The phalangites' sandaled feet!

La batalla de Gránico

El primer clarín llama
 haciendo temblar la tierra
 bajos las sandalias
 De los falangistas

Horses of war
 Trampling the earth -
 Dust clouds doth raise
 A halo around the charge!
 Pure ran the river,
 'ere the clash of the swords;
 The Nymphs in the water
 Shrank back in fear
 Alexander shines ahead
 Leading the cavalry forth!
 A lion of gold
 His helmet flashes a roar:
 Those who stand against him shall
 down where Granicus flows
 Where Granicus flows...
 Red runs the river,
 Foaming with blood;
 The Nymphs in the water
 Embracing the dead!
 The din of arms
 Was heard loud and far
 Ringing a knell
 That sang "The Persian in throes!"
 Barbarians impaled
 On Sarissae long -
 Their poignant screams
 Were carried to Abydos' halls!
 To Abydos' halls!
 Red ran the river
 In the battle's wake -
 Granicus forever
 Victory's shrine shall remain!
 Alexander triumphant
 Raised his broad sword -
 Hailing the sun
 And the eagles aloft!

Los caballos de guerra
 al galopar levantan
 nubes de polvo
 ¡Un halo alrededor de la carga!
 El río corría puro
 mientras chocaban las espadas
 Las ninfas acuáticas
 se encogieron de miedo
 Alejandro brilla
 Al frente de la caballería
 su casco dorado resuena
 con el estruendo de un león
 Sus enemigos caerán
 a la corriente del río Gránico

El río se tiñe de rojo
 por la sangre
 y las ninfas en el agua
 Abrazan a los muertos
 el estruendo de las armas
 se oye desde lo lejos
 el toque de trompeta
 que anuncia "los persas
 están en agonía"
 las lanzas atraviesan
 a los bárbaros cuyos gritos
 Llegan a los salones de Abidos

El río se tiñó de rojo
 al irrumpir la batalla
 ¡Gránico permanecerá para siempre
 como un altar a la victoria!
 Alejandro triunfante, alza su espada
 saludando al sol y las águilas

Después se narra el asesinato del rey Darío III, que fue traicionado por varios nobles persas, quienes lo secuestraron para congraciarse con los macedonios y acabarían asesinándolo.

Marching to War

Marching to war, miles from home,
 Hunting Darius under the Asian sun
 Rays of fire throws
 Apollon on our eyes,
 We will prevail,
 we'll rip the tyrant of his might!

Marchando a la guerra

Marchando a la guerra, millas lejos del hogar
 persiguiendo a Darío bajo el sol asiático
 mientras Apolo lanza sus rayos de fuego

¡Nosotros venceremos y despojaremos
 Al tirano de su poder!

Our bodies grow weary
 - but our king shows the way
 Into the desert - hunting the Persian Prey!
 Outnumbered by thousands,
 to the edge of his land
 The old king of Asia lies dead
 by his servant's hand!
 The prophecy of Gordius,
 the old man's words come to mind,
 The ruler of Asia will be
 the one who solves the "Tie"
 Marching to war!!
 Writing his name onto history
 The Macedon ruler of all eternity
 Bringing together all of mankind
 Hellas now awakens barbarians' mind!
 Marching to war!!

Nosotros nos cansamos
 pero nuestro rey nos muestra el camino
 Mientras perseguimos a los persas
 Superado en número por miles
 el anciano rey yace muerto,
 asesinado por su propio sirviente

Viene a la mente
 la profecía de Gordias
 según la cual el gobernante de Asia
 sería aquel que desatará el "nudo"
 marchando a la guerra
 El rey macedonio
 ha escrito su nombre para la eternidad
 uniendo a la humanidad
 Ahora Grecia despierta
 la mente de los bárbaros

Como vemos, los siguientes versos hacen referencia a la leyenda del nudo gordiano ("The prophecy of Gordius, the old man's words come to mind, the ruler of Asia will be, the one who solves the "Tie"): los frigios buscaban un nuevo rey y un oráculo vaticinó que debían elegir a la primera persona que entrara en su capital (Telmeso) conduciendo un carro de bueyes. Un humilde labrador llamado Gordias entró en la ciudad en una carreta tirada por bueyes y fue proclamado rey. Tras acceder al trono, Gordias fundó la ciudad de Gordio y colocó en la plaza pública su carro atado a un pilar con un nudo tan intrincado que resultaba casi imposible deshacerlo. Se decía que el hombre capaz de desatar el carro del pilar se adueñaría de toda Asia. Cuando Alejandro Magno conquistó Frigia, conocedor de la profecía, se dirigió a la plaza y separó el carro del pilar bien deshaciendo el nudo bien cortándolo con su espada⁴¹¹.

La canción titulada *Death behind the walls* (*Muerte tras los muros*) se inspira en el sitio de Tiro durante el cual Alejandro hizo construir un espigón de tierra que le permitió acceder a la ciudad, ya que esta se hallaba protegida por su armada y los macedonios no llevaban barcos.

Death Behind the Wall

"In 332 the Mages of Tyre
 Read omens black
 Written in entrails
 Of their sacrifice...
 Yet none could believe
 That their citadel

Muerte tras los muros

En el 332 los magos de Tiro
 leyeron oscuros presagios
 en las entrañas de los animales
 sacrificados
 Sin embargo, ninguno de ellos
 podía creer que su ciudadela

⁴¹¹ Cf. Plut. *Alex.* 18.1.

Could ever be breached:
 Surrounded by the sea,
 A spire emerging from the blue -
 With death lurking behind
 Every battlement manned..."
 Alexander rode thence,
 With phalanxes strong
 And great machines of war -
 In his eyes burned the truth
 Of every black omen
 The Mages foretold...
 For seven long months
 Catapults spat their wrath
 And hails of arrows
 Blackened the sun!
 The Lion of Macedonia
 Roared at the gates -
 Eager to feast
 On the flesh of victory!
 When death walked behind
 The mighty walls of Tyre -
 The laments of the east
 Rose in a chorus of dirge!
 When death was unleashed
 In the doomed city of Tyre -
 Alexander stood tall,
 The fury of the Gods!
 Long and hard
 Was each terrible day -
 The Phoenicians fell from the wails
 Down to a watery grave!
 Until at last,
 Marching up a ramp
 Made of corpses and debris
 Alexander shattered
 The Tyrian ivory gates:
 The Lion's fury was great -
 For each of his men
 Bloody revenge he did claim:
 No man was spared -
 Women and children
 Were sold as slaves...
 A solemn reminder
 To the barbarians
 who remained

podía ser profanada
 pues estaba rodeada por el mar
 como una aguja emergiendo del azul
 con la muerte acechando
 tras las almenas
 Alejandro cabalgó allí
 con una poderosa falange
 y grandes máquinas de guerra
 en sus ojos ardía la verdad
 de aquellos oscuros presagios
 que los magos habían anunciado
 Durante siete largos meses
 las catapultas escupieron rocas
 y las flechas oscurecieron el cielo

El león de Macedonia
 rugía a las puertas
 deseoso de festejar la victoria

Cuando la muerte caminaba
 detrás de las poderosas murallas de Tiro
 los lamentos de los fenicios
 Se elevaban en un canto fúnebre
 cuando la muerte se desató
 en la ciudad de Tiro
 Alejandro se mantuvo erguido
 ¡la furia de los dioses!
 Cada uno de aquellos días terrible
 fue largo y penoso
 y los fenicios caían
 A una tumba acuática
 hasta que, finalmente,
 marchando por una rampa
 de cadáveres y escombros
 Alejandro rompió
 las puertas de marfil de Tiro
 la furia del león fue grande
 por cada uno de sus soldados
 clamó una sangrienta venganza:
 matar a todos los hombres
 y vender a las mujeres y niños
 como esclavos
 un solemn recordatorio
 para los bárbaros
 que sobrevivieron

Este tema relata la conquista de Babilonia por los macedonios (331 a.C.). El título se refiere a las ocho puertas monumentales que formaban parte de la muralla interior de Babilonia, consagrada a Ishtar, diosa de la fertilidad y de la guerra. La muralla fue construida en el siglo VI a.C por orden de Nabucodonosor II.

Before the Gates of Ishtar

To the Gates of Ishtar
Alexander rides
By his side his troops
with Sarisa aligned
Tales old of yore
coming in his mind
The ruler of the world
stands with all his pride
To the Gates of Ishtar
Alexander rides
Praying to the Gods of Power
and might
General, King,
Emperor and God
Alexander's now king
of all the world
His legend will be sung
for centuries of old
Listen to his tales now,
there's still more to be told
To the depths of Asia
his army marches on
The Titans he must relock
behind the bronze walls
And so did Hercules
in an age now long gone

Ante las puertas de Ishtar

Hasta las puertas de Ishtar
Alejandro cabalga
junto a sus tropas
armadas con sarisas
Vinieron a su mente
viejas leyendas
sobre como el rey del mundo
se alza con orgullo
frente a las puertas de Ishtar
Alejandro cabalga rezando a
los dioses del poder

general, rey, emperador
y dios
Alejandro es ahora rey
de todo el mundo
y su historia se cantará
durante siglos
Escucha ahora a su relato
todavía queda mucho por contar
su ejército se adentra en Asia

Ahora debe encerrar a los titanes
tras los muros de bronce
como hiciera tiempo atrás
Heracles

La siguiente composición constituye un elogio a la figura de Alejandro al que se identifica con el dios del sol (“Macedonian sun is rising”).

Battlefield

Thousands days and nights we travel
Riding through the eastern land
No surrender,
never looking homeward back
Merciless the sun above us
Tired off the countless fights
Conquerors of glory at the edge of time

El campo de batalla

Durante mil días viajamos
cabalgando por el este
sin miedo a la derrota
y sin mirar atrás
El sol, implacable, nos golpea
cansados de las innumerables luchas
conquistadores de la gloria

Macedonian sun is rising
 Over kingdoms of our foes
 Alexanders' born to triumph
 War unleashed like
 raging thunderstorm
 The omen given from
 the gods up high
 Prophecies of old
 shall be fulfilled
 We claim the throne
 and crown of Persia
 Bringing all nations to their knees
 Faced as enemies or heroes
 Cities falling in our hands
 An empire once
 so mighty turned to dust
 On our swords blood cannot dry
 War is life it feeds our souls
 Under Alexander's order we march on
 Son of Phillip is thirsty
 For more victories and fame
 No one shall escape the phalanx
 Rites of destiny cannot be changed

El sol macedonio se levanta
 sobre los reinos enemigos
 Alejandro ha nacido para el triunfo
 La guerra se desató como
 una furiosa tormenta
 Las profecías de los dioses
 se cumplirán

Reclamamos el trono y la corona
 de Persia y todas las naciones
 se postran ante nosotros
 Vistos como enemigos o héroes
 las ciudades caen en nuestras manos
 un imperio otrora poderoso
 se hace polvo
 Nuestras espadas rezuman sangre
 la guerra es nuestra vida
 y alimenta nuestras almas
 El hijo de Filipo está
 sediento de victoria
 Nadie escapará a la falange
 el destino no se puede cambiar

En los siguientes versos se vuelve a asemejar al rey macedonio con los dioses y se alude a una anécdota según la cual cuando Alejandro Magno estuvo en Egipto, visitó el templo de Amón-Ra (al que los griegos identificaban con Zeus) y los sacerdotes le dijeron que era hijo del dios⁴¹² (“Born in Pella - Fathered by Zeus/ - The son of Amon-Ra!”).

Ride Through the Achaemenid Empire

The Southern music of the wind,
 whines in unrest a tune
 As it travels from Hellas,
 to the depths of the empire...
 A wind of change rises in the East,
 Overtaking the Achaemenid chimes:
 For who could ever believe
 the old God-King could bleed?
 Ride, Ride - Alexander ride!
 To the ends of the Empire!
 Cut the Persians - cut them down
 With one mighty strike!

A través del imperio aqueménida

La música sureña del viento
 gime inquieta una melodía
 mientras viaja desde Grecia
 hacia el centro del imperio
 Un viento de cambio se alza en el este
 superando las campanas aqueménidas
 ¿Quién podría creer que un rey divino
 Podía sangrar?
 ¡Cabalga, Alejandro
 Hacia los límites del imperio!
 Corta a los persas con
 Un golpe poderoso

⁴¹² V. Holmes (2022).

The thundering of hooves,
 becomes the crimson of our flag -
 And the flash, the flash of bronze,
 spells death for every foe!
 What was once a dream
 - for every valiant Greek
 Alexander's flashing sword
 - in three epic battles' won
 Both death and mercy
 were dealt by his mighty hand -
 A noble heart, a leader of men:
 Alexander of Macedon
 Born in Pella - Fathered by Zeus
 - The son of Amon-Ra!
 Tables are turned
 as old thrones now burn -
 The gates of Babylon
 spread open wide!

El resonar de los cascos
 se convierta en el carmesí
 de nuestra bandera y el bronce
 Lleva la muerte a los enemigos
 Lo que un día fue un sueño
 para los griegos
 la espada de Alejandro
 lo ha conseguido en el campo de batalla
 Con su poderosa mano
 administraba la muerte y el perdón
 Un corazón noble, un líder de hombres
 Alejandro, el macedonio
 Nacido en Pella de Zeus
 ¡el hijo de Amón Ra!
 han cambiado las tornas
 y mientras los viejos tronos arden
 se abren las puertas de Babilonia

Estos versos están dedicados a Nearco, el almirante que comandaba la flota macedonia.

Heart of the Ocean

The heart of Poseidon
 Is the heart of the ocean -
 Fathomless blue,
 Deep ark of secrets
 Kept in the depths
 Of the sunken realms...
 The heart of Poseidon
 Is the heart of the ocean -
 It beats to the rhythm
 Of the whispering waves:
 It imparts the secret
 Of the Gorgon's lament...
 Listen now close
 The ocean recalls
 The glorious tale
 Of Alexander the Great
 (and Nearchus the bold...)

El corazón del océano

El corazón de Posidón
 es el corazón del océano,
 de un azul insondable
 un arca repleta de secretos
 se mantiene en las profundidades
 de los reinos hundidos
 El corazón de Posidón
 es el corazón del océano
 y late al ritmo de las olas

 él imparte el secreto
 del lamento de la Gorgona
 escucha ahora de cerca
 el océano narra
 la gloriosa historia
 de Alejandro Magno
 y el valiente Nearco

En el siguiente tema se describe la campaña de Alejandro Magno en la India (327-326 a.C).

Macedonian Force.

In 326,

Las fuerzas macedonias

El 326 el invierno era frío
 The winter was cold

The winds raged in spite
 yet the phalanxes marched
 Heeding the call
 "Alexander arrives!
 Yield or run for your life!"
 The rumor did spread
 like fire burning wild
 Massaga, Ora and Aornos⁴¹³ fall
 See their pyres in the night
 Up to the stars burning high
 across the old satrapies
 King Porus was in fear
 To Ganges he did pray -
 But - alas - he did so in vain!
 Macedonian force!
 at the ends of the world
 clashed with the foe -
 Painted men and
 outlandish beasts!
 Alexander could never
 know any fear:
 He rode ahead
 into the fray
 by princes flanked
 where the glory crowns
 the true kings of men...
 Thousands of hoplites
 the wild Indus cross -
 led by the one
 Porus bore down
 on the shining host
 He put down the horse
 but not the rider alike
 And for Bucephalus
 he did pay a high price...
 Macedonian force
 at the ends of the world
 pushed back the foe
 down the abyss
 of Tartarus cold...

El viento rugía
 pero la falange avanzaba
 Atendiendo a la llamada
 ¡Alejandro llega!
 ¡Escóndete o corre por tu vida!
 El rumor se extendió
 como la pólvora
 Masaga, Ora y Aornos caen
 Mira sus piras en la noche
 El humo se eleva hacia los cielos
 a lo ancho de las satrapías
 El rey Poros tenía miedo
 y rezó al río Ganges
 ¡Pero fue en vano!
 Las fuerzas macedonias
 se enfrentaron al enemigo
 en el confín del mundo
 Hombres pintarrajeados
 y animales extravagantes
 Alejandro, sin miedo.
 cabalga hacia la batalla

rodeado de príncipes
 donde la gloria corona
 a los verdaderos reyes
 Miles de hoplitas
 cruzan el Indo
 guiados por él
 Poros, derrotado,
 acabó con el caballo
 pero no con su jinete

Bucéfalo pagó un alto precio

Las fuerzas macedonias
 en los confines del mundo
 empujaron al enemigo
 al abismo del Tártaro

La canción nombra a Poros, el gobernante de un antiguo reino ubicado entre los ríos Hidaspes y Acesines, en lo que hoy en día es el Punjab. Poros se enfrentó a los macedonios en la batalla del Hidaspes (326 a.C). Los macedonios obtuvieron la victoria pero Bucéfalo, el

⁴¹³ Se desconoce la ubicación exacta de Massaga y Ora, la ciudad de Aornos está en lo que hoy es Pakistán.

caballo de Alejandro, murió en la contienda (“Porus bore down/on the shinning host/ he put down the horse/but not the rider alike/and for Bucephalus/ he did pay a high price”).

El rey Poros ha aparecido posteriormente en diversas obras de ficción histórica como la tragedia *Alejandro Magno*⁴¹⁴ del dramaturgo francés Racine (1665) y algunas películas indias como *Sikandar* (1941) dirigida por Sohrab Modi y protagonizada por Prithviraj Kapoor.

Al final del álbum la letra de *Legends never die (Las leyendas nunca mueren)* se narra la muerte y apoteosis de Alejandro y se insinúa que el rey murió envenenado (“Chaldean poisons of the Semite magi”). Los rumores sobre un posible envenenamiento se remontan a la Antigüedad (Just. *Epit.* XII; Plut. *Alex.* 77) y han sido objeto de debate entre los historiadores desde entonces. En época reciente la comunidad científica también se ha interesado por el tema (Schep *et al.*, 2014).

Legends Never Die

The fires of fever
consume Alexander
just as the sly wizards
of Babylon forewarned...
The trumpet is silent; the ride
of the heroes has come to a halt
The King of the world is locked
in a deadly struggle
with the Lord of the underworld...
But he has yet one fight in him left
Chaldean poisons
of the Semite magi
could not mar the water of life
running through his veins...
for legends never die!
Alexander was shrouded
in the golden mists of the sky
- called by Zeus the
Father on high...
He flew like an eagle
soaring towards the sun
to claim immortality's crown
made of Faethon's living light...

Las leyendas nunca mueren

Ríos de fiebre
consumen a Alejandro
como predijeron
los magos de Babilonia
La trompeta está en silencio
el héroe dejó de cabalgar
El rey del mundo está atrapado
en una lucha mortal
con el dios del inframundo
pero aun le queda por luchar
el veneno
de los magos caldeos
no puede estropear el agua de vida
que corre por sus venas
¡porque las leyendas nunca mueren!
Alejandro estaba envuelto
por las nieblas dorados del cielo
llamado por Zeus
el padre en las alturas
Él voló como un águila
hacia el sol
para reclamar la corona
de la inmortalidad

⁴¹⁴ Título original: *Alexandre le Grand*.

***Argonautica* (2015)**

El siguiente trabajo de Sacred Blood titulado *Argonautica* se inspira en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Apolonio fue un autor helenístico nacido en Náucratis o Alejandría (siglo III a.C) que, siendo ya adulto, se trasladó a Rodas (de donde proviene su apodo). Se sabe poco sobre su vida, aunque se cree que mientras vivía en Egipto fue nombrado director de la biblioteca de Alejandría y trabajó como preceptor del hijo del rey Ptolomeo Filadelfo. Según la tradición, fue durante ese período cuando compuso el poema que lo haría célebre. Las *Argonáuticas* son, junto a la *Ilíada* y la *Odisea*, uno de los poemas épicos más importantes de la literatura griega y se piensa que influyeron en la *Eneida* de Virgilio. Se trata de una epopeya estructurada en cuatro cantos que narran las aventuras de Jasón y los Argonautas, los marineros de la nave Argo.

A continuación, pasamos a explicar esta leyenda: Jasón era hijo de Esón, hermano de Pelias, el rey de Yolco que había desterrado a su hermano para hacerse con el trono (v. supra). Cuando Jasón alcanzó la edad adulta y reclamó el trono, su tío le prometió cedérselo si era capaz de llevarle el vellocino de oro.

El vellocino de oro era una reliquia central en la historia de Frixo y Hele, los hijos del rey Atamante y su primera esposa Nefele. Tras morir Nefele, Atamante contrajo segundas nupcias con Ino, que detestaba a sus hijastros y quería acabar con ellos. Entonces los dioses enviaron un cordero alado cuya lana era de oro para rescatar a los muchachos. El carnero mágico voló hacia la Cólquide⁴¹⁵ para ponerlos a salvo pero, desgraciadamente, por el camino Hele se cayó al mar y se ahogó dando así nombre a la zona donde murió que pasó a llamarse Helesponto⁴¹⁶ (mar de Hele). Al llegar a la Cólquide, Frixo fue acogido por el rey Eetes y en agradecimiento sacrificó el cordero en honor a los dioses y le regaló el vellón a Eetes, quien lo colgó en lo alto de un árbol protegido por un dragón. Posteriormente Frixo se casó con Calcíope, la hija mayor de Eetes.

Como decíamos, Jasón y otros cincuenta héroes partieron hacia la Cólquide en una nave llamada Argo. Después de sufrir diversas peripecias llegaron a su destino y se encontraron con Eetes, quien, lógicamente, no quería entregarles su mayor tesoro, así que les impuso una serie de pruebas que Jasón logró superar con éxito gracias a la ayuda de Medea, hija de Eetes, que

⁴¹⁵ Territorio situado en la actual Georgia.

⁴¹⁶ Se trata del actualmente denominado estrecho de los Dardanelos.

se había enamorado del héroe griego. Tras hacerse con el vellocino de oro, Jasón huyó con Medea con quien se casó y regresó a Yolco para reclamar el trono.

La leyenda de Jasón y los argonautas ha inspirado a numerosos artistas a lo largo de la Historia. En época reciente fue el tema central de la novela de Robert Graves *El vellocino de oro*⁴¹⁷ (1944) y de algunas películas como *Jasón y los argonautas*⁴¹⁸ (1963) de Don Chaffey en la que el personaje de Jasón es interpretado por Todd Armstrong.

El disco empieza con una introducción (puesta en boca de Apolonio) similar al proemio característico de la poesía épica aunque a diferencia de lo que vemos en el poema original no se menciona a los dioses (Apolonio invocaba a Apolo y las Musas).

Legends of the sea: the Epic of Apollonius

My name is Apollonius Rhodius
and this is my tale...
Let us go back to a time of heroes
And demigods...
I'll tell you of that wondrous ship,
Argo, a prince whose birth right
was wrongly seized,
the fabled fleece of gold
and Jason's journey to World's End...
I'll tell
you the tale of the Argonautica!

Leyendas del mar: la epopeya de Apolonio

Mi nombre es Apolonio de Rodas
y esta es mi historia
Trasladémonos a un tiempo
de héroes y semidioses
Te hablaré de ese maravilloso barco, Argo
y de un príncipe cuyo derecho
le fue injustamente arrebatado
del legendario vellocino de oro
y el viaje de Jasón al confín del mundo
¡Te contaré la historia de las
Argonauticas!

La historia de Jasón y los Argonautas se relata a lo largo de diferentes canciones.

Hellenic steel

The Argonauts
Like gods from the sea
Now climb ashore
Heroes all, armed with steel!
Spears a gleam
And helmets sparkle
The standard of Hellas
Billows in enemy lands!
With sword and shield
Hellenic steel
To conquer the world

Acero helénico

Los Argonautas
como dioses marinos
llegan a la orilla
¡Héroes armados de acero!
Sus lanzas relucen
y brillan sus cascos
El estandarte de la Hélade
Ondula en tierra enemiga
Con espadas y escudos
de acero griego
van a conquistar el mundo

⁴¹⁷ Título original: *The golden fleece*.

⁴¹⁸ Título original: *Jason and the Argonauts*.

And bring kings to heel
 Under the sun and over the sea
 Argoglides on ocean leagues
 By the moon and by Zeus
 Adventure calls the Argonauts!
 With sword and shield...
 Ten thousand leagues
 Over waves of Neptune
 The setting sun is caught
 In our flashing swords!
 Would that I had
 Only one yard
 Of Hellenic steel
 Than all the golden crowns
 Of the wild Easterlings...
 Poseidon's waves
 we all must brave
 To distant shores as we set sail:
 With song attuned to pulling oars
 And wine that steels Hellenic hearts!
 All for one, Argo for all
 What horror creeps
 on yonder shore?
 The heroes' ranks are closed at once
 As steel is drawn
 to face what comes...
 With sword and shield
 Hellenic steel
 To conquer the World
 And bring kings to heel
 The steel that's forged
 in fire-hearts
 In battle rings a keen death-toll
 Now, from Iolcos we bring you this:
 Hellenic steel to claim the fleece!
 With sword and shield
 Hellenic steel
 To conquer the World
 And bring kings to heel

y doblegar a reyes
 bajo el sol y por el mar
 Argo se desliza por el océano
 ¡Por la luna y por Zeus
 La aventura los llama!
 Con espadas y escudos
 Diez mil leguas
 por las olas de Neptuno
 El sol poniente se refleja
 En tus espadas parpadeantes
 Ojalá tuviera yo
 una yarda de acero griego

 más que las coronas de oro
 de los Hombres del este
 Todos debemos desafiar
 a las olas de Poseidón
 cuando zarpamos a costas lejanas
 Cantando mientras remamos
 Y bebiendo
 Todos para uno y Argo para todos
 ¿Qué horror se arrastra
 Por esa orilla lejana?
 Las filas de los héroes
 se cierran al unísono
 para enfrentarse a lo que viene
 Con espadas y escudos
 de acero griego
 para conquistar el mundo
 y doblegar a reyes
 El acero forjado
 en corazones fogosos
 Muchos muertos en la batalla
 Ahora desde Yolco te decimos:
 ¡El acero griego reclama el vellocino!
 Con espadas y escudos
 de acero griego
 para conquistar el mundo
 y doblegar a reyes

Uno de esos temas se organiza a modo de catálogo de las naves, un *topos* del género épico que se remonta a la *Iliada* (II), donde se repasan los contingentes: en este caso se trata de una lista de los héroes que participan en la expedición similar al catálogo de Argonautas del canto I de las *Argonáuticas*, si bien aquí se omiten numerosos nombres que sí aparecen en el poema y se añaden otros nuevos como el de Belerofonte.

Hail the heroes

Hail the heroes
 The Argonauts amass
 From every corner of Hellas:
 To conquer foreign shores
 There, where ends the world...
 With Jason in the lead
 And Heracles as a shield
 Old man Argus is to steer
 The spearhead of the seas!
 Deucalion of Crete
 Mighty Perseus and
 Areius the feared
 Never before a crew at sea
 Could boast of hands like these:
 Orpheus,
 master of the lyre
 And noble Nestor too
 Hail! The heroes now set sail!
 Gathered 'round the mast
 And lo! How Argo rends the waves!
 Hail! The heroes leave Colchis!
 Gathered 'round the mast
 By Zeus!
 The four winds be with us!
 Bellerophon, the warrior-heart
 Autolycus, the mariner
 And wise Asclepius
 The man who conquered death
 Along with Castor, son of Zeus
 And Atalanta, battle-born
 A beauty deadly as an arrow
 From bowstring unleashed!
 Hail! The heroes now set sail!
 Gathered 'round the mast

Saluda a los héroes

Saluda a los héroes
 los Argonautas llegan
 desde cada rincón de Grecia
 para conquistar costas lejanas
 en el confín del mundo
 con Jasón como líder
 y Heracles como escudo
 El anciano Argo al timón
 ¡La punta de lanza de los mares!
 ¡Deucalión de Creta!
 El poderoso Perseo
 el temible Areo
 Jamás una tripulación
 pudo alardear de manos
 como las de Orfeo
 maestro de la lira
 y el noble Néstor también
 ¡Saluda a los héroes que zarpan!
 Reunidos alrededor del mástil
 ¡Mira cómo Argo surca las olas!
 Los héroes dejan la Cólquide
 Reunidos alrededor del mástil
 ¡Por Zeus!
 ¡Los cuatro vientos están con nosotros!
 Belerofonte de corazón guerrero
 Autólico, el marinero
 y el sabio Asclepio
 que conquistó la muerte
 Junto a Cástor, hijo de Zeus
 y la belicosa Atalanta
 una belleza mortal
 como una flecha
 ¡Saluda a los héroes que zarpan!
 reunidos alrededor del mástil

La canción *The legacy of the lyre* (*El legado de la lira*) parece inspirada en un episodio narrado en el canto I, cuando los Argonautas deciden celebrar un banquete antes de partir y Orfeo ameniza la velada con su música (vv. 495-510).

The legacy of the lyre

Orpheus, lyre-master
 Companion of the Argonauts

El legado de la lira

Orfeo virtuoso de la lira
 compañero de los Argonautas

What gifts thou hast brought
 To brighten our darkened lands!
 Blessed music springing forth
 From Argo's decks as song
 Taming beasts and wilder things:
 The barbarians who lurked
 (In the caverns)
 around the Black Sea...
 Music is the key that holds
 The mystic Logos
 of the World:
 The Ether that binds
 Chaotic Force
 And gives pulse
 to Hyperion's Heart
 Orpheus, artist
 of the seven strings
 Can turn your soul
 into a star of gold!
 They sing of home
 And the legacy of the lyre!
 The heroes left
 these wild shores
 But there remains still intact
 An echo of the lyre that sung
 To dolphins, lions and to men
 In the secret Orphic tongue:
 (With) Guitar in hand
 and piping flute
 The beating of the tambourine:
 This night the
 Argonauts doth feast
 Until morning comes
 to foreign skies
 Let the seventh chord
 Now sound the Orphic spell
 Which resonates
 through time and space
 (And lives on to this day!)
 Because now, all pain and
 Hardships are enough
 As I have crossed the endless
 Land and the cities
 Teaching people of the Omens
 In Egypt and in Libya alike)
 (Orpheus talking)

¡Qué regalos ha traído
 para iluminar nuestras tierras!
 Bendita música brotando
 de la cubierta de Argos
 amansando a las fieras
 y a los bárbaros que acechaban
 en las cavernas alrededor
 del Mar Negro
 La música es la clave
 que sostiene el logos místico
 del mundo
 El éter que une
 las fuerzas caóticas
 y da pulso al corazón
 de Hiperión
 Orfeo el artista
 de las siete cuerdas
 ¡Puede convertir tu alma
 En una estrella de oro!
 Ellos cantans obre el hogar
 Y el legado de la lira
 los héroes dejaron
 esas costas salvajes
 Pero aun permanece
 un eco de la lira que cantaba
 a los delfines, leones y hombres
 en la secreta lengua órfica
 con su guitarra
 y la flauta de Pan
 El golpear del tambor
 La noche que los Argonautas
 hicieron un banquete
 hasta que llegue la mañana
 a cielos lejanos
 deja a la séptima cuerda
 sonar el hechizo de Orfeo
 que resuena
 por el tiempo y el espacio
 ¡y continúa hasta este día!
 Porque ahora todo dolor
 y sinsabores son suficiente
 pues yo he cruzado las tierras sin fin
 y las ciudades de Egipto y Libia
 ensañando a la gente
 sobre las profecías

En la letra *To Lands No Man Hath Seen* (*A tierras que ningún hombre ha visto*) se alude a varias de las aventuras más conocidas de los argonautas que aparecen el segundo y cuarto canto de la obra de Apolonio, a saber: el encuentro con Talos (IV, vv. 1622-1693), el combate en el que Pólux se enfrenta a Ámico, rey de los bébrices (II, vv. 1-163), el paso de las Simplégades (II, vv. 531-648) y la historia de Fineo (II, vv. 178-530).

Es importante señalar que aquí estos episodios no aparecen por orden cronológico. Por ejemplo, los versos iniciales de la canción hacen referencia al encuentro con Talos, el terrorífico autómatas de bronce que protegía las costas de Creta (“We saw the ancient shores that/guard the dread automatons/ the magic lands of Crete”) pero esta aventura en el poema de Apolonio no aparece hasta el último canto, cuando Jasón y los argonautas regresan a Grecia con Medea.

Sobre Talos, Grimal (2000) explica lo siguiente: “Este Talos era invulnerable en toda la extensión de su cuerpo con la excepción de la parte baja de la pierna, donde tenía una pequeña vena cerrada por una clavija”(p.490).

Tras abandonar la Cólquide, en su camino de vuelta a la Grecia continental, los argonautas intentan atracar en el este de la isla de Creta pero Talos se lo impide lanzándoles rocas. Finalmente, los argonautas consiguen deshacerse de Talos y desembarcan en Creta como se narra en el libro cuarto (vv. 1622-1690). Ya que esta aventura se desarrolla en Creta, la letra de la canción alude a la labris, un símbolo importante en la cultura minoica: “Where royal monoliths stand high/with double-headed/axes cleave the sky...”

También se hace referencia al combate entre Ámico y Pólux. Según nos cuenta Apolonio, Ámico rey de los bébrices, era hijo de Posidón y una ninfa bitinia. Ámico al ver llegar a los Argonautas los desafió a una pelea. Pólux inmediatamente aceptó el reto y lo venció.

Al final de la canción se narra el encuentro de los argonautas con Fineo. Fineo era un adivino que había sido castigado por el dios Apolo por revelar los secretos de los dioses. Así pues, Apolo enviaba cada día una bandada de arpías que le arrebatan a Fineo la comida y dejaban tras de sí un olor repugnante e insoportable. Cuando los argonautas se encontraron con Fineo éste les pidió auxilio y los argonautas Zetes y Calais accedieron a ayudarlo. Una vez que Zetes y Calais hubieron expulsado a las arpías, el adivino, como muestra de gratitud, les dio instrucciones a los argonautas sobre cómo escapar a las Simplégades, a las que aquí se alude en los siguientes versos: “Man the oars - raise the sail!/ and past the clashing rocks”. Las Simplégades o Rocas Cianeas eran un par de rocas situadas en el Bósforo que flotaban y entrechocaban aleatoriamente aplastando a cualquier barco que pasara por el medio. Los

héroes, siguiendo el consejo de Fineo, soltaron una paloma entre las rocas para ver cuán rápido necesitaban remar y así consiguieron salir indemnes de la prueba.

To lands no man hath seen

Farewell we call to the Aegean Sea
and with sails full of wind
Argo white ploughs the waves of
the deep, Ionian blue-green!
We saw the ancient shores that
guard the dread automatons
The magic lands of Crete
where royal monoliths stand high
with double-headed
axes cleave the sky...
Blood and salt,
sweat and awe
To lands no man hath seen!
Nothing stops the Argonauts!
To lands no man hath seen
To the shores of lake Tritonis
To lands no man hath seen
Beyond Istria and Propontis!
Bebrycian challenge
dared insult the Argonauts
Polydeukes' ironfists
put down the mountain-king!
Crossing hostile lands!
Man the oars - raise the sail!
And past the clashing rocks
Where black the waters churn
And foundered is the shore
Lord Apollor is above
en route to Hyperborea...
Harpies shriek a curse
As Phineus cries for help
a swarm of arrows raised
From Argo's shielded prow...

A tierras que ningún hombre ha visto

Adiós al Mar Egeo
y con velas henchidas
Argo surca las olas turquesas
del profundo Mar Jónico
Nosotros vimos las antiguas playas
custodiadas por los temibles autómatas
Las mágicas tierras de Creta
donde se alzan los reales monolitos
que con hachas de doble filo
cortan el cielo
Sangre y sal
sudor y admiración
¡Tierras que ningún hombre ha visto!
¡Nada para a los Argonautas!
A tierras que ningún hombre ha visto
a las playas del Lago Tritón
A tierras que ningún hombre ha visto
Más allá de Istria y Propóntide
El bébrice osó insultar
a los Argonautas
y Pólux con sus puños
lo tumbó
¡Cruzando tierras hostiles!
¡Remad, izad las velas!
Y tras pasar las Simplégades
donde las negras aguas se arremolinan
y hundida está la orilla
donde Apolo cabalga
hacia Hiperbórea⁴¹⁹
Las arpías maldicen
y mientras Fineo pide ayuda
cae una lluvia de flechas
desde la proa de Argo

La letra de *Call of blood* describe los sucesos narrados al inicio del de las *Argonáuticas* (I, vv. 5-15).

Call of blood

Three Fates conspire

La llamada de la sangre

Los hados conspiran

⁴¹⁹ Tierra legendaria consagrada a Apolo. Aunque los Argonautas no llegaron a desembarcar allí, sí que divisaron Hiperbórea desde su nave.

By great Hera's side
 And turn on high the stars'
 Shimmering and tide...
 Jason, twenty winter swise,
 Heads for the Iolcan court
 With his murdered
 father's sword
 Honed, yearning
 for revenge by night!
 King Pelias has to pay –
 The usurper, the blasphemer
 Is soon to fall under
 His mighty blade of bronze...
 Jason, twenty years strong,
 Steeled by Centaur discipline
 And the wisdom of the beasts,
 Has come to claim in front of all
 What was by birth
 to be his own:
 The ivory Iolian throne!
 Pelias aghast feels the throes
 Of his powers as they wane
 Struck by the young prince's
 Keen, commanding voice...
 "Lift the curse from Colchis"
 Pelias challenges the boy.
 "Put to the rest Phrixus' shade
 Together with the Golden Fleece
 In a many-oared trireme
 And burn them in the open sea –
 So that the land may prosper again...
 Then the throne shall be yours!"
CALL OF BLOOD!
IN THE HEROES' VEINS
HE EMBRACED
THE TRIAL IN A KINGLY WAY
AND VOWED
TO GO FORTH
 Thus he swore
 by Zeus an oath
 And Jason sheathed his blade;
 He embraced the trial
 in a kingly way
 And vowed to go
 forth and set his sail
 Where no man
 before had ever dared,

al lado de Hera
 Y relucen las estrellas en lo alto
 reflejando su brillo en el mar
 Jasón de veinte años
 se dirige a la corte de Yolco
 llevando consigo la espada
 de su padre asesinado
 clamando venganza
 Para esta noche
 El rey Pelias debe pagar
 ese usurpador, ese blasfemo
 Es pronto para caer bajo
 su poderosa espada de bronce
 Jasón fuerte y disciplinado
 por los centauros
 y la sabiduría de las bestias
 ha llegado para reclamar
 lo que por derecho
 le pertenece
 ¡El trono de Yolco!
 Pelias angustiado siente la agonía
 de sus poderes que disminuyen
 Impresionado por el joven
 le dice en desafío:
 "Acaba con la maldición
 De Cólquide"
 "Pon la sombra de Frixo
 a descansar junto al vellocino de oro
 en una trirreme de muchos remos
 y quémalos en el mar abierto
 para que la tierra vuelva a prosperar
 ¡y el trono será tuyo!"
¡LA LLAMADA DE LA SANGRE!
EN LAS VENAS DEL HÉROE
ÉL ACEPTÓ EL RETO
CABALLEROSAMENTE
Y PROMETIÓ
SEGUIR ADELANTE
 Pelias juró por Zeus
 y Jasón envainó
 su espada
 Jasón aceptó el reto
 caballerosamente
 y aceptó ir adelante
 y puso rumbo a las tierras
 a donde ningún hombre
 se había atrevido a ir

Unknowingly falling
in the old king's snare...
In a many-oared trireme

Cayendo sin darse cuenta
en la trampa del rey
en una trirreme...

La siguiente canción no se basa directamente en el poema sino que más bien es una fantasía inspirada en la leyenda de los argonautas.

**Over the tomb
(Beyond the Pillars of Heracles)**

Beyond the pillars of Heracles
Past the ocean's endless leagues
The Argonauts first named the stars
To built great halls
of granite strong
And gilt them with meander-riddles!
They brought
the light inside the dark
A flame was lit
in far-off lands
Where woods hang wild
and crawl with brutes
To guide them home
on waves of the sea
To leave a mark
for those who read
The ancient tongue
of brothers lost
And seek to be
the new Argonauts!
Star-maps they carved
on mountain sides!
Over the tomb
where Atlantis dreams
Lost forever
in green waters deep
Past the place struck
by wrath of Gods
Greeks sail again like
once so long before!
The gifts of Argos owed a field
Through mountains, sea and land
That yielded forth a crop of Soul
And left its mark
through eons long!

Más allá de los Pilares de Hércules

Más allá de los Pilares de Hércules
y de las interminables leguas del océano
Los Argonautas primero nombraron
las estrellas para construir grandiosos
salones de granito
Y cubriéndolas de oro
Ellos llevaron la luz
a las tinieblas
Una luz se encendió
en tierras lejanas
Donde los bosques crecen salvajes
y gatean con brutos
Para guiarlos a casa
en las olas del mar
para dejar una marca
a los que saben leer
la antigua lengua muerta
de los hermanos
¡Y buscan ser
¡Los nuevos Argonautas!
Mapas de las estrellas
En las montañas
Sobre la tumba
donde sueña Atlantis
perdido para siempre
en profundas aguas verdes
Pasado el lugar golpeado
por la ira de los Dioses
¡Los griegos vuelven a navegar
Una vez más como antaño!
Los regalos de Argos sembraron un campo
a través de las montañas, mares y tierra
Que produjo un campo de almas
y dejó su marca
A lo largo de los eones

Where ore was
mined centuries ago
From Gaia's breast
by Mycenaean lords
And Minoans who rode
on dolphin-back
When no sea was stranger
to our kin!
On our fortieth day at sea
A string of islands we did see
And farther yet we glimpsed
The Great continent's shores

Donde hace siglos
los señores de Micenas
y los minoicos
extraían minerales
del seno
de la Madre Tierra
¡Cuando ningún mar
Nos era extraño!
Al cuarto día de navegación
vimos una hilera de islas
y más allá divisamos
las costas del continente

El siguiente tema se inspira en dos aventuras narradas en el primer canto de las *Argonáuticas*. En primer lugar, se describe el enfrentamiento con los terrígenos, unos gigantes de seis brazos que vivían en una isla a orillas del mar de Mármara (vv. 992-1011) y a continuación el encuentro con Cícico, rey de los doliones, un pueblo que habitaba la misma isla. Cícico acogió amablemente a los argonautas y les ofreció provisiones. Los argonautas partieron agradecidos pero la misma noche una tormenta los empujó de nuevo a las costas de los doliones, quienes creyeron que se trataba de una incursión pirata y los atacaron. Durante la refriega Jasón mató a Cícico. Cuando a la mañana siguiente los argonautas se dieron cuenta de su error fueron presa de una gran tristeza y acompañaron a los doliones en las exequias (vv.1021-1039).

Friend or foe

Under scorching sun
and bitter brine
that parched the lips of Argo's crew
Jason sailed to the isle
of the Earth-born
Six-armed men, giants' spawn -
Another port to find
Another battle to be won
Is it friend or foe
Who waits on foreign shore?
With savage growls,
they're hurling rocks
They seek to crush the Argonauts
Loudly sings the bow(string)
of Heracles
Spears of bronze fall like hail on the foe...
Friend or foe

Amigo o enemigo

Bajo el sol abrasador
y la salitre que reseca
los labios de la tripulación
Jasón arribó a la isla
de los gigantes de seis brazos
nacidos de la tierra
Otro puerto que hallar
otra batalla que ganar
¿es amigo o enemigo
quien aguarda en la costa?
Con aullidos salvajes
están arrojando piedras
para aplastar a los argonautas
Heracles dispara su arco

y llueven lanzas sobre el enemigo
amigo o enemigo

All hail the Argonauts!
 Friend or foe
 The test of steel will tell apart!
 Friend or foe
 Young heroes sailed at dawn!
 Friend or foe
 As Boreas fills their sails!
 Friend from foe!
 Across the Hellespont
 another land
 Where Poseidon's kin, the Doliones
 Poseidón,
 Survivors of the great Cataclysm
 Whose forefathers dwelt
 in Atlantis once...
 The seer cries, the queen's suicide
 Yet in the end brothers reconcile
 By the gleam of the funeral pyre
 And flames burn 'pon Rhea's shrine...
 They greet Argo as she comes in
 But no one can foresee the tragedy
 In the clutch of mistaken circumstance
 The blood of Cyzicus
 the king is spilled
 in the clash of Doliones and Greeks...
 Friend or foe... another battle to be won
 Waits on foreing shore
 The quest goes on, heeding the call
 Of great adventures to be fought
 And with sails full of wind
 Argo journeys to worlds unseen
 desconocidos
 Friend or foe
 All hail the Argonauts!
 Friend or foe
 The test of steel will tell apart!
 Friend or foe
 Young heroes sailed at dawn!
 Friend or foe
 As Boreas fills their sails!
 Friend or foe!

¡Saluda a los argonautas!
 Amigo o enemigo el acero lo dirá

Los jóvenes héroes salieron al alba
 Amigo o enemigo
 Mientras Bóreas infla sus velas
 Amigo o enemigo
 a orillas del Helesponto
 hay otra tierra
 donde se encuentran los descendientes de

los doliones, supervivientes
 del gran cataclismo
 cuyos antepasados habitaron la Atlántida
 el vidente llora el suicidio de la reina
 pero al final los hermanos se reconcilian
 al calor de la pira funeraria
 y salen llamaradas del santuario de Rea
 saludan a Argos que llega
 pero nadie puede prever la tragedia
 en medio de la confusión
 se derrama la sangre de Cícico

durante la refriega entre griegos y doliones
 amigo o enemigo, otra batalla por ganar
 aguarda en costas extrañas
 la búsqueda continúa
 atendiendo la llamada a la aventura
 y con la velas henchidas
 la nave Argos se dirige a mundos

amigo o enemigo
 ¡saluda a los Argonautas!
 amigo o enemigo
 el acero lo dirá
 amigo o enemigo
 Los jóvenes héroes
 salieron al alba
 Mientras Bóreas infla sus velas
 ¡Amigo o enemigo!

La canción *Enchantess of the East (La hechicera del Este)* está dedicada a Medea. El contenido de la canción se corresponde al tercer y cuarto canto de las *Argonáuticas*. En el canto III las diosas Hera (protectora de Jasón según la mitología) y Afrodita convencen a Eros para

que haga que Medea se enamore de Jasón y lo ayude a conseguir el vellocino, un episodio que aquí se resume en este verso: “the infant-god pierces her heart”. Posteriormente se describe cómo Medea ayuda a Jasón a robar el vellocino de oro, que estaba custodiado por un temible dragón, cuyo silbido aterraba a mujeres y niños. Medea con sus hechizos logra dormir a la bestia y Jasón entonces aprovecha para hacerse con el vellocino (Princess of Colchis, enchantress of the east that lured the ancient beas. Princess of Colchis, that charmed the ancient beast, the Guardian of the Fleece! The guardian of the Fleec. That foul, ancient beast. Her mystic arts. Have put to sleep...The path being clear. The moon being bright. Jason hastens to the prize...The Fleece is seized against Aeëtes' wish with laughter wild and free. The heroes rush back to sea...) unos hechos que en el poema de Apolonio se narran en el canto IV. Ese momento en el que Jasón se lleva el vellocino con ayuda de Medea es el que se representa en la portada del álbum (il. 16)

Ilustración 16. *Portada de Argonautica (2015) diseñada por Kirsi Salonen*



Enchantress of the East

Blood of witchcraft
 - Circe's spawn
 King Aeëtes' own first born
 Princess of Colchis
 Enchantress of the East!
 Jason haunts her dreams
 She casts the bones and sees
 Argo! - Arrive from beyond the seas
 The infant-god pierces her heart!
 Medea calls to Cthonic Gods
 Her kettle brims with cyan froth
 Pelasgian spells in tongue forlorn
 She gabs at night to aid the Argonauts!
 Princess of Colchis,

La hechicera del Este

Sangre de brujas,
 descendiente de Circe
 la primogénita de Eetes
 princesa de la Cólquide
 ¡Hechicera del Este!
 Jasón se le aparece en sueños
 ella echa los huesos y ve
 a Argo llegar desde el mar
 El niño-dios flecha su corazón
 Medea invoca a los dioses ctónicos
 Su caldero rebosa de azurita
 Ella murmura hechizos pelásgicos
 Y habla de noche ara ayudar a los Argonautas
 Princesa de la Cólquide

enchantress of the east
 That lured the ancient beast
 princess of Colchis,
 that charmed the ancient beast
 The Guardian of the Fleece!
 The guardian of the Fleece
 That foul, ancient beast
 Her mystic arts
 Have put to sleep...
 The path being clear
 The moon being bright
 Jason hastens to the prize...
 (The Fleece is seized
 against Aeëtes' with
 laughter wild and free
 - The heroes rush
 back to sea...)

hechicera del Este
 que durmió a la antigua bestia
 Princesa de la Cólquide
 que hechizó a la bestia
 ¡La guardiana del vellocino!
 ¡La guardiana del vellocino!
 a esa necia, antigua bestia
 con sus artes místicas
 la puso a dormir
 Con el camino despejado
 y la luna brillando
 Jasón se acerca a su premio
 El vellocino de oro es robado
 contra la voluntad de Eetes
 riendo, los héroes
 se apresuran a volver
 al barco

Medea, según el mito clásico, era sacerdotisa de Hécate, divinidad asociada a la brujería. A ese carácter de hechicera aluden estos versos de la canción: “Medea calls to Cthonic Gods/ her kettle brims with cyan froth/Pelasgian spells in tongue forlorn/ She gabs at night to aid the Argonauts!”. Además, se nos recuerda el parentesco de la joven con otra célebre maga: Circe (“blood of witchcraft, Circe's spawn”). Medea usa sus poderes para ayudar a Jasón a conseguir el vellocino porque es víctima del *vulnus amoris* causado por las flechas de Eros (“the infant-god pierces her heart!”).

Siguiendo con los tópicos clásicos amorosos, en la siguiente canción encontramos una descripción de los *signa amoris*.

The golden fleece I

But shortly after,
 as lust enflamed her heart,
 he appeared before her,
 like Sirius rising
 from the depths of the ocean
 to ascend the horizon,
 and is truly a marvel to behold
 in its rising brilliance,
 yet brings woes untold
 unto the flocks of sheep;
 Thus Aesonides
 stood before her,
 radiant to look upon,

El vellocino de oro I

Pero poco después
 mientras el deseo ardía en su corazón
 él apareció ante ella
 como Siro emerge
 desde las profundidades
 del océano
 y resulta una maravilla
 por su brillo
 pero lleva la desgracia
 a los ganados
 Así el esónida
 apareció ante ella,
 radiante

He came unto her
and awoke within
passion's fatal torments.
Her heart fluttered
from out her breast,
her eyes grew dark,
and on her cheeks spread
a burning crimson hue;
She had not the strength
to lift her knees,
to either go forth or back to tread,
Her feet were rooted in the earth,
As all the slave-girls
of her train hastened
to flee from them.

Él se presentó ante ella
y despertó en su interior
los fatales tormentos de la pasión
A ella el corazón se le salía del pecho
se le nubló la vista
y se enrojecieron sus mejillas

No tenía fuerzas
para levantarse
y no podía moverse
porque estaba paralizada
Mientras las esclavas
se apresuraron
a alejarse de ella

La descripción que se hace en estos versos de los *signa amoris* no es muy diferente de la que encontramos en el célebre poema de Safo (fr 31): “Her heart fluttered from out of her breast, her eyes grew dark and on her cheeks spread a burning crimson hue; She had not the strength to lift her knees”. En ambos casos la enamorada se sonroja por el fuego del amor y siente que se le sale el corazón del pecho. Este tema se centra en el momento en el que Medea se enamora de Jasón, un episodio referido en el canto III (vv. 285-295) del poema.

Finalmente, el último tema (*The goleen fleece II*) funciona-a modo de epílogo:

The golden fleece II

After a long voyage in the dark
on the paths of tumultuous seas
We reached the fabled Colchis!
Aietes:
"What wind has brought
thee here
o heroes from the sea?
What is it that you seek
in the lands of the East? "
Jason
"I have come to claim the skin
of great Poseidon's offspring
and mighty Helios' kin
The ram that Phrixus and Helle!"
The immortal beast
which guards the fleece
reared its head and fire breathed
setting clouds alight on high

El vellocino de oro II

Después de un largo viaje
por los mares tumultuosos
¡Al fin llegamos a la Cólquide!
Eetes:
“¿Qué viento os trajo aquí
héroes del mar?

¿Qué es lo que buscáis
en las tierras del Este?”
Jasón:
“He venido a reclamar la piel
del carnero de Frixo y Hele
descendientes de Posidón
y parientes del poderoso Helio”
La bestia inmortal
que guarda el vellocino
asomó la cabeza y echó fuego
por la boca causando una humareda

We sail for home
 - the tyrant's fall!
 On the throne our king's restored!
 We sail for Greece
 (we bring with us)
 The Golden Fleece!
 The ancient legacy
 of Gods and Kings!
 Sword and sorcery combined
 Hellenic steel, Medea's draught
 put the dragon down at last
 and o'er the sea the Argonauts
 The Golden Fleece in Jason's grasp
 The legacy of Gods and kings!
 The Golden Fleece Pelias sought
 will prove his doom, his downfall!
 A divine ram, fathered
 by Poseidon and Themisto
 - a flying speck of gold arching
 through the skies o'er Hellespont...
 divine rescue for Phrixus,
 the young prince and
 his sister, the innocent Helle
 A vessel for the justice
 and mercy of the Gods,
 this rain with a fleece of pure gold,
 was unleashed from above
 and the tyrants of yore
 were struck numb with awe...

Navegamos rumbo a casa
 ¡la caída del tirano!
 ¡Nuestro rey instalado en el trono!
 Navegamos hacia Grecia
 y traemos con nosotros
 ¡El vellocino de oro!
 ¡El antiguo legado
 de dioses y reyes!
 Espada y hechicería combinadas
 Acero helénico, el barril de Medea
 derrotan al dragón finalmente
 y sobre el mar los Argonautas
 Jasón lleva el vellocino de oro
 Legado de dioses y reyes
 ¡El vellocino que Pelias buscaba
 causará su caída!
 Un carnero divino engendrado
 por Posidón y Temisto
 una mota de oro voladora
 cruzando los cielos sobre el Helesponto
 rescate divino para Frixo,
 el joven príncipe
 y su hermana la inocente Helle
 un vehículo de la justicia
 y misericordia de los dioses
 empieza a caer desde el cielo
 una lluvia de oro puro
 y los tiranos de antaño
 quedan aturdidos de asombro

En los versos iniciales del tema se escenifica un diálogo entre Eetes y Jasón, en el que el rey de la Cólquide le pregunta al héroe cuál es el propósito de su viaje. A continuación se explica brevemente el mito del vellocino (“A divine ram, fathered/ by Poseidon and Themisto/ a flying speck of gold arching/ through the skies o'er Hellespont... divine rescue for Phrixus/the young prince/ his sister, the innocent Helle”). Por último, se describe cómo los argonautas arriban a Yolco con el vellocino.

Como decíamos antes, dentro del subgénero del *power metal* es común que los artistas dediquen álbumes conceptuales a alguna epopeya por lo cual no es de extrañar que Sacred Blood se haya inspirado en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, una obra del género épico. Las *Argonáuticas* han servido de inspiración también a otras bandas como, por ejemplo, Serpent rider, un grupo estadounidense que en 2019 publicó un tema titulado *Pour Forth*

Surquidous, acerca del combate entre Pólux y Ámico relatado en la epopeya de Apolonio (*Argon. II*).

Nosotros hemos querido analizar hasta qué punto Sacred Blood ha seguido de cerca la obra original.

Cuando decidimos analizar este álbum de Sacred Blood nos preguntamos por qué los artistas habían elegido las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Por una parte, se trata de un poema épico, un género que siempre ha atraído a los artistas de música metálica y esto es especialmente cierto en el caso del *power metal*. Por otra parte, sus dos trabajos anteriores *The battle of Thermopylae: the chronicle* y *Alexandros* se inspiran en episodios gloriosos de la historia de Grecia.

En este caso las *Argonáuticas* no tienen el carácter patriótico o nacionalista que podríamos encontrar en poemas como, por ejemplo, la *Iliada*. Jasón busca más su beneficio personal y el de su familia que el de la Hélade⁴²⁰. Sin embargo, Sacred Blood parece haber reinterpretado el mito desde un punto de vista más patriótico como lo sugiere el tema *Hellenic Steel*, que incluye las siguientes líneas: “the standard of Hellas billows in enemy lands”, “Hellenic steel to conquer the world”.

Es cierto que en la Antigüedad la Cólquide (actual Georgia) se consideraba una de las zonas más bárbaras y primitivas del mundo, lo cual podría ser uno de los motivos por los que la banda eligiera el mito de los Argonautas como fuente de inspiración, ya que así se resalta la oposición griegos/bárbaros.

Además de narrar las aventuras de los argonautas durante su periplo marítimo, el disco nos presenta la figura de Medea, una princesa exótica y misteriosa bastante diferente de la Medea que aparece en los temas de Northwind y Kawir que se centran en su cruenta venganza.

En líneas generales, la reinterpretación de las *Argonáuticas* de *Sacred Blood* es bastante fiel a la obra original, si bien los artistas también parecen influenciados por el folclore y el arte de épocas posteriores como lo demuestra el videoclip oficial de *To lands no man hath seen*⁴²¹ en el que aparecen sirenas con cola de pez diferentes, pues, a las de la mitología clásica.

⁴²⁰ Aunque este verso de las *Argonáuticas* puede dar pie a una interpretación del mito en clave nacionalista: “en nuestra partida se apoya la Hélade para alcanzar el deshonor o bien una gran gloria” (IV.v.205). (M. Valverde Sánchez, 2016).

⁴²¹ Pitch Black Records (2015).

Así pues, el grupo se ha inspirado tanto en la historia (*The Battle of Thermopylae, Alexandros*) como en la mitología clásicas (*Argonautica*). En el último caso, además, hay una referencia literaria: la obra de Apolonio de Rodas. Los dos primeros trabajos parecen menos originales pues se sitúan en la tradición de reivindicar las figuras de Leónidas y Alejandro Magno como héroes nacionales, mientras que *Argonautica* explora además la mitología y la literatura clásicas de un modo consciente y más maduro aunque no falten los guiños al patriotismo.

Como decíamos antes, el historiador Marios Cuchucos ha escrito la letra de dos de los álbumes de Sacred Blood (*Alexandros* y *Argonautica*) que son, a nuestro parecer, los mejores de la banda. En ellos Cuchucos demuestra su conocimiento de las fuentes clásicas aunque él mismo ha referido que también se inspira en la cultura popular⁴²²:

Though as a historian I cringe when I see Romans and Ancient Greeks wearing leather bracers in movies, I do love “Gladiator”, HBO’s “Rome”, “The Eagle” and similar productions. I’m also a huge fan of Tolkien’s “Lord of the Rings” (big surprise there) – both the books and the movies. I would say that the aesthetics and perspectives of such non-classical sources have influenced my lyrics in terms of the overall approach to my narrative style. Often, I enjoy writing lyrics based on speculative (pseudo)historical theories involving the occult or supernatural agencies [Aunque como historiador me da grima cada vez que veo a griegos y romanos llevando brazaletes de cuero en las películas, me encantan *Gladiator*, la serie *Roma* de HBO, *La legión del águila* y producciones similares. También soy fan del *Señor de los anillos* (menuda sorpresa): tanto de los libros como de las películas. Yo diría que la estética y las perspectiva de esas fuentes no clásicas ha influido en mis letras en lo que respecta al enfoque de mi estilo narrativo. A menudo disfruto escribiendo letras basadas en teorías pseudohistóricas que incluyen lo oculto o sobrenatural] (Apéndice A, p.366)

Estamos, por lo tanto, ante un caso de aprehensión consciente en el que la influencia clásica se ha transmitido a través de fuentes primarias y secundarias. Podemos hablar también de transmedialidad ya que se ha acudido a varios medios diferentes (fundamentalmente dos: cine y literatura). El autor también recurre a tópicos grecolatinos en varias de sus canciones (*Enchantress of the east, The golden fleece I*).

Tras analizar el repertorio de las tres bandas escogidas (Northwind, Kawir y Sacred Blood), puede afirmarse que hay tres elementos que se repiten más que otros, a saber: las guerras médicas y las figuras de Alejandro Magno y de Medea.

Las guerras médicas han servido de inspiración para obras literarias como *Los persas* de Esquilo; pictóricas como *Leónidas en las Termópilas* (1814)⁴²³ de Jacques-Louis David y

⁴²² El escritor incidió también en el carácter educativo de la música metálica que, para él, la diferencia de otros géneros como el *pop* o el *rock*.

⁴²³ Título original: *Léonidas aux Thermopyles*.

cinematográficas como *El león de Esparta* (1962)⁴²⁴ dirigida por Rudolph Maté y protagonizada por Richard Egan o *300* (2006), dirigida por Zack Snyder y basada en la novela gráfica homónima de Frank Miller. En el *corpus* de canciones de *metal* escogido encontramos canciones dedicadas a dichas guerras (sobre todo a la segunda, con especial énfasis en el episodio de las Termópilas) en *History* de Northwind y *The Battle of Thermopylae: The Chronicle* de Sacred Blood.

El interés por las guerras médicas (y sobre todo por las Termópilas) se engloba dentro de lo que Swist (2019b) denomina la “laconofilia” del *metal*. En efecto, son muchas las bandas de diferentes partes del mundo que se han inspirado en la antigua Esparta y, más concretamente, en la batalla de las Termópilas, uno de los episodios bélicos más socorridos en el género, (tal y como señala Swist, el más relevante en el metal junto a las batallas de Alesia -durante la guerra de las Galias- y la derrota romana en Teutoburgo). Este mismo autor nos dice que de un *corpus* de mil canciones de metal por él analizadas un diez por ciento contenía referencias a la antigua Esparta. Como dicen varios estudiosos del género la laconofilia en la música metálica a menudo va aparejada a ideas de extrema derecha⁴²⁵ aunque ése no es el caso de las canciones analizadas. Además, hemos observado que el tono épico con el que se enfoca el episodio de las Termópilas en las canciones de *metal* contrasta con el tono ligero empleado en el rebético.

Alejandro Magno y Medea son también, sin duda, personajes recurrentes. Alejandro es, probablemente, uno de los individuos más famosos de la historia y, al contrario de lo ocurrido con otras personalidades del mundo grecorromano, su fama no se restringe al ámbito occidental⁴²⁶.

Alejandro Magno ha inspirado óperas como *Alessandro* (1726) de Georg Friedrich Händel, diversas obras literarias como el famoso *Libro de Alexandre* (s.XIV d.C.) o la trilogía que le dedicara Mary Renault⁴²⁷ (1969-1981) y películas como *Alejandro Magno*⁴²⁸ (2004), dirigida por Oliver Stone y protagonizada por Colin Farrel y Angelina Jolie, e incluso está presente en novelas gráficas como *Alexander the Great. The boy who conquered the world* (1956) con guion de Paul S. Newman y dibujos de Alberto Giolitti⁴²⁹. En época reciente,

⁴²⁴ Título original: *300 Spartans*.

⁴²⁵ Cf. Bormpudakis y Dalakoglou (2021), Olson (2011) o Swist (2019b).

⁴²⁶ V. Southgate (1977).

⁴²⁷ V. Aprile (2021).

⁴²⁸ Título original: *Alexander*.

⁴²⁹ V. Pelegrín Campo (2019)

encontramos referencias a Alejandro en diversos géneros musicales, pero especialmente en el *metal*.

La figura de Alejandro Magno ha pervivido en el folclore griego a lo largo de los siglos y protagoniza leyendas populares en las que se dice ora que fue a la India en busca de la fuente de la eterna juventud, ora que derrotó a un monstruo terrorífico con forma de serpiente, ora que su hermana se transformó en una sirena. Esas leyendas -que han servido de inspiración para diversas manifestaciones de la cultura popular griega (bordados, canciones folclóricas, teatro de sombras⁴³⁰...)- recogen material procedente de la *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, una obra del siglo III d.C. erróneamente atribuida a Calístenes, sobrino de Aristóteles. Aquella obra se tradujo al latín y otras lenguas y tuvo amplia difusión en el Imperio Bizantino⁴³¹.

Fuera de Grecia, Alejandro Magno ha causado tanto admiración como rechazo y los autores que han escrito sobre él se dividen en quienes lo elogian por ser un rey magnánimo y caballeroso que buscaba la hermandad entre los diferentes pueblos de su imperio y quienes lo consideran un imperialista sanguinario⁴³².

En el *corpus* estudiado, el rey macedonio aparece en *History* de Northwind y es el protagonista en *Alexandros* de Sacred Blood. La importancia de Alejandro en las obras analizadas no debe sorprendernos dada su doble condición como icono de la música metálica que ejemplifica los valores de masculinidad y heroísmo -tan próximos al género- y como héroe nacional griego. No olvidemos tampoco que, aun hoy en día, existe una fuerte rivalidad entre Grecia y Macedonia del Norte, porque ambos estados se disputan el legado de Alejandro Magno⁴³³. Al contrario de lo que ocurre en otras partes del mundo donde este personaje histórico todavía genera polémica⁴³⁴, todos los artistas griegos que se han inspirado en su historia parecen tener una imagen positiva de Alejandro Magno, al que consideran un héroe.

Por su parte, Medea está presente en el repertorio de los tres grupos analizados: Northwind (Medea aparece en una canción de título homónimo incluida en el álbum

⁴³⁰ Sobre el teatro de sombras griego véase Curís (1994).

⁴³¹ V. Omatos, 1994.

⁴³² V. Liebert (2011, p. 533-535).

⁴³³ Cf. Beard (2013) y McDonald (2014).

⁴³⁴ Sobre la polémica en torno a la figura de Alejandro Magno cf. Brooke Allen (2005): In Asia, as a matter of fact, in the territories he conquered, he is frequently referred as “the accursed one” or “two horned Satan”. Europeans have chosen to see him as the “best of the West”(...) But to Asians he was a dispenser of death and destruction on a gigantic scale that the world would not see again until Genghis Khan (p.220)

Mythology); Kawir (que le dedica una pieza instrumental y una canción incluidas en *Αδράστεια*) y Sacred Blood (*Enchantress of the East* del disco *Argonautica*). Esta fascinación por Medea no debe sorprendernos ya que ha habido otras bandas que también se han interesado por este controvertido personaje mítico. Un ejemplo de ello es el álbum conceptual *Medea* (2011) de la banda holandesa de metal sinfónico Ex libris.

Medea inspiró a varios autores clásicos como Eurípides y Séneca que le dedicaron sendas tragedias. Posteriormente, el personaje de Medea ha formado parte de novelas como *El vellocino de oro* (1944) de Robert Graves; películas como *Medea* (1969) de Pier Paolo Pasolini (protagonizado por María Callas); pinturas como *Medea furiosa* de Delacroix (1838) o *Jasón y Medea*⁴³⁵ (1907) de Waterhouse; esculturas (entre ellas la estatua de Davit Khmaladze erigida en Batumi –Georgia- en 2007⁴³⁶) y una serie de cómics titulada *Médée* (2013-2019) con texto de Blandine Le Callet y dibujos de Nancy Peña⁴³⁷. El mito de Medea ha servido de inspiración incluso a los científicos, tal y como recuerda González Vaquerizo (2021).⁴³⁸

En el arte y la cultura popular encontramos dos visiones de Medea: la primera presenta a la princesa de la Cólquide como una doncella que renuncia a todo por amor (esta es la imagen que encontramos en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas) y la segunda presenta una Medea cruel y vengativa que comete actos atroces cuando su marido decide abandonarla (esta última serviría de inspiración a la célebre *Medea* de Eurípides). A lo largo de la historia Medea ha causado tanto fascinación como repulsión pero, en líneas generales, ha sido considerada un personaje “maldito”, a pesar de los esfuerzos de algunos autores georgianos de rehabilitar su figura en clave patriótica⁴³⁹.

Esa doble visión sobre Medea se aprecia también en la obra de los grupos analizados, pues la forma de tratar su figura difiere según los letristas. En las canciones de Kawir y de Northwind Medea es una mujer despiadada y sanguinaria, mientras que en el álbum de Sacred Blood se la describe como un personaje positivo. Esto puede explicarse porque *Argonautica* se

⁴³⁵ *Jason and Medea*.

⁴³⁶ Modern Sculpture in Georgia (2014).

⁴³⁷ Gallego (2022).

⁴³⁸ Esta nos remite al trabajo del profesor Peter Ward, quien en 2009 propuso la “hipótesis Medea”, según la cual la vida no optimiza las condiciones ambientales en su propio beneficio, sino que provoca en el sistema cambios que eventualmente convertirán la tierra en un lugar inhóspito para la vida.

⁴³⁹ Entre los intelectuales georgianos que defendieron a Medea encontramos a L. Sanikide, que señaló la visión prejuiciosa de los autores griegos, que la consideraban una bárbara. Este y otros escritores georgianos se decantaron por la variante del mito en la que los corintios asesinan a los hijos de Jasón y Medea (Nadareishvili, 2007, p.225)

basa en el poema de Apolonio de Rodas (que finaliza antes de que se produzcan los atroces acontecimientos narrados en la tragedia de Eurípides). Además, Apolonio decidió ofrecer una imagen de Medea diferente a la que aparece en la obra de otros autores clásicos, por ejemplo, en su poema es Jasón (y no Medea) quien mata a Apsirto. En el caso de Kawir, Medea se une a otros personajes oscuros que protagonizan historias macabras tales como Atreo o Licaón.

Aparte de Alejandro y Medea, encontramos otros muchos personajes históricos y mitológicos de procedencia clásica (Agamenón, Aquiles, Diógenes, Jasón, Orestes, Pirro, Sócrates etc). Algunos de ellos como el legendario guerrero Aquiles, Diógenes o Sócrates aparecían ya en el rebético.

En las canciones de *metal* analizadas Aquiles protagoniza *Achilles' last stand* de Northwind, que se centra en su muerte al final de la guerra de Troya. En el rebético se menciona al héroe en dos temas: *Ο Πάρης* y *Ο ισοβίτης*. En el primero se refieren a él como el primer *cuchavaki* (“το πρώτο κουτσαβάκι”) y en el segundo se describe su brutal venganza contra los troyanos.

Diógenes aparece también en el rebético (*Η λάμπα πετρελαίο, Οι Αρχαίοι*) y en una canción de *heavy metal* (*The dog*). En ambos géneros se hace referencia a dos elementos tradicionalmente asociados con el filósofo cínico: el barril en el que vivía según la tradición y el episodio de la lámpara. En el caso del metal, se alude, además, a la famosa anécdota de su supuesto encuentro con Alejandro Magno.

Sócrates es uno de los personajes de los que habla *My dying day* de Northwind, tema centrado en su ejecución (“Die- die Socrates die/you have to drink the conium”) mientras que en el rebético se alude a él como ejemplo de sabiduría (*Ημουννα μάχκας μια φορά, Οι αρχαίοι*).

La diferencia en el tratamiento de los personajes grecolatinos en el rebético y la música metálica probablemente tenga algo que ver con el espíritu de cada uno de esos géneros musicales. Mientras que en el *metal* impera un tono serio y grandilocuente y se ensalzan los valores de la unidad y el esfuerzo colectivo, en el rebético predomina el individualismo y las canciones a veces poseen un tono burlón. Eso explica que, como señala Gauntlett (2015), las alusiones a los clásicos en el rebético a menudo se hagan en un tono jocoso. En el *metal* los personajes de la Grecia antigua son modelos heroicos a los que imitar, o figuras trágicas cuya historia nos enseña una lección; en el rebético, por el contrario, son personas normales no muy diferentes de los personajes cotidianos de la vida moderna. Esta diferencia es patente si comparamos el tratamiento que recibe el personaje de Leónidas en el álbum *The battle of*

Thermopylae: the chronicle de Sacred Blood (un trabajo caracterizado por su tono épico) y el que encontramos en los versos de *Αεωνίδας* de Vasilis Nusias, donde el rey lacedemonio aparece como un *manga* que disfruta bailando en la taberna con sus amigos.

Aunque, como se ha señalado anteriormente, las canciones inspiradas en el mundo clásico son comunes en el *metal*, en el caso concreto de las bandas griegas se hace referencia a episodios que no suelen mencionarse en los repertorios de bandas de otros países (como, por ejemplo, la Expedición de los Diez Mil o la guerra del Peloponeso) pero sí son familiares para el público griego.

Además, hay algunas diferencias entre las bandas cuya obra se ha analizado, por ejemplo, en el caso de Northwind, se aprecia una evolución ya que en su primer álbum *Northcomin'* (1982) no tratan temas clásicos. De otro lado, Kawir y Sacred Blood se han inspirado en el mundo antiguo desde el inicio de sus carreras pero, mientras Kawir se centra en la mitología, Sacred Blood también se ha interesado por la historia.

A diferencia de lo que ocurre con el rebético y el *pop*, los letristas de este género no son muy dados a usar tópicos grecolatinos si bien, recurren a ellos en la letra de algunas canciones (*Iole, Enchantress of the East, The golden fleece I*).

5. RESULTADOS

Para llevar a cabo el presente estudio hemos analizado tres géneros diferentes: rebético, *pop* y *metal*. El *corpus* estudiado abarca desde la primera mitad del siglo XX hasta la segunda década del siglo XXI, abanico si no amplio sí representativo, que nos da noticia de un rico proceso de transmisión y de recepción.

En el caso del rebético, de las mil quinientas canciones analizadas un 10% deja ver la huella de la cultura clásica. Este porcentaje puede parecer pequeño *a priori*, pero no lo es tanto si tenemos en cuenta que se trata de un género tradicionalmente asociado a la marginalidad. De los temas que reflejan influencia clásica un 37% contiene menciones a la historia o mitología clásicas y en el resto de los casos (un 63%) hallamos tópicos grecolatinos. Los tópicos más habituales son de tipo amoroso (*exclusus amator*, *ignis amoris* o *renuntiatio amoris*, entre otros) aunque también hay ejemplos de *recusatio* y *carpe diem* (si bien este último tópico tiene una variante amatoria que aparece también en algunas canciones de rebético como se aprecia en la letra de *O βράχος*).

Durante nuestro análisis percibimos similitudes y diferencias entre las canciones de rebético de temática amorosa y la poesía grecolatina. Por una parte, se recurre a tópicos de raigambre clásica; a menudo el enamorado emplea las mismas tácticas de los amantes de la Antigüedad para conseguir la atención de su amada (esperar junto a su puerta, serenatas...) y cuando está molesto con ella le dirige recriminaciones similares a las que proferían los clásicos. Por otra parte, aquí el enamorado suele ser un *rebeta*, un personaje característico de la Grecia moderna, que se enamora de una muchacha generalmente de su misma clase social. Por el contrario, en los textos clásicos conservados el enamorado a menudo pertenece a un grupo privilegiado mientras que su amada puede o no pertenecer a su misma clase social (a veces se trataba de cortesanas o libertas).

Estamos, pues, en un mundo diferente a aquel en el que se movían los poetas griegos y romanos: un mundo moderno donde los protagonistas pertenecen a un ambiente marginal cuando no directamente criminal. Este ambiente marginal podría explicar la violencia presente

en la letra de algunas de las canciones estudiadas, como *Ο Ισοβίτης* de Marcos Vamvacaris: ahí el protagonista profiere amenazas de una crudeza difícil de encontrar en la poesía amorosa clásica. Hoy, sin duda, serían condenadas, considerándose como una clara expresión de violencia de género.

Además, no solo son perceptibles diferencias en cuanto a la clase social sino también en cuanto al género, pues en el rebético no es extraño hallar un yo lírico femenino (*Τράβα ρε, αλάτι, Δε σε θέλω πια, Πονώ δε με λυπάσαι...*) que se expresa de manera similar a como lo hacen los personajes masculinos (en ambos casos se habla más de desamor que de amor, como lo demuestra la frecuencia de la *renuntiatio amoris*)⁴⁴⁰. Y si la poesía clásica se hacía eco de relaciones sentimentales entre personas del mismo sexo (mayoritariamente entre varones), los tópicos amorosos presentes en el *corpus* de rebético analizado suelen reflejar la expresión de un esquema heteronormativo, aunque no es extraño que se manifieste la homosexualidad en este género musical, tal como apunta Conejero López (2005):

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 persotomana de exaltación de la belleza del adolescente. En el caso de Andonis Dalgas es reseñable su querencia por las canciones dirigidas a hombres. (párr.15)

Desde el punto de vista cronológico, la influencia clásica parece aumentar a partir de 1932 (durante la tercera y cuarta etapas en las que puede dividirse el género). El 90% de las composiciones analizadas que contienen elementos de procedencia grecolatina se escribió después de esa fecha, cuando el género se occidentalizó (si bien hay que tener en cuenta que se conservan menos canciones de la primera y segunda etapas del rebético, pues muchas de aquellas composiciones -a menudo de autoría anónima- nunca llegaron a grabarse y se perdieron). También conviene tener presentes los efectos de la censura: durante la dictadura de Metaxás (1936-1941) se prohibieron las canciones sobre drogas y delincuencia (*χασικλίδια*), por lo que los artistas se vieron obligados a escribir más canciones de amor (en las que a

⁴⁴⁰ Sobre el papel de las mujeres en el rebético y en especial sobre cómo la marginalidad permitió a algunas llegar a espacios tradicionalmente asignados al hombre cf. Conejero López (2005) o González Rincón (2008). En griego pueden consultarse los trabajos de Cutulidu (2012) o Spiriadu (2014) acerca del rol de la mujer en la canción rebética.

menudo recurrieron a tópicos amorosos grecolatinos). Entre los letristas que más uso hicieron de dichos tópicos encontramos a Vasilis Chichanis y Yanis Papayoanu.

Además de tópicos clásicos encontramos referencias directas al mundo antiguo (históricas y míticas), que demuestran el interés de los autores por la Grecia clásica. Algunos de los *rebetes* que más se inspiraron en la historia y mitología griegas fueron Dimitris Gogos (Bayanderas), Yorgos Mufluselis, Yanis Papayoanu, y Marcos Vamvacaris. De ellos, solo uno (Dimitris Gogos) tenía estudios superiores.

El caso de Vamvacaris es curioso porque, aunque es autor de una composición titulada *Ο Μάρκος μαθητής*, en la que expresa su supuesto desdén por el sistema académico, incluyó numerosas referencias al mundo clásico en sus canciones y manifestó su afición a la historia (v. supra).

En el rebético hay, pues, casos de aprehensión consciente además de inconsciente. Esta última se manifiesta especialmente en el uso de tópicos de raigambre clásica, algunos de los cuales probablemente llegaron al rebético a través del folclore, como veíamos en el tópico del alba (Pring, 2015) o las serenatas (Chianis, 2018).

El caso de Jaros es más ambiguo, pues se trata de un personaje del folclore neohelénico que se remonta a la mitología clásica. Resulta difícil discernir si los letristas que se apropian de esta figura conocían su procedencia clásica. Pero lo cierto es que las canciones analizadas acusan la influencia del folclore neogriego, en el que surge el tópico de la lucha del héroe contra Jaros, que aparece posteriormente en el rebético. Se trata, en cualquier caso, de un personaje relacionado con el tema de la muerte que es bastante común en el género.

En relación con el mundo de la muerte se encuentra, como sabemos, el tópico clásico del *carpe diem* cuya presencia en el *corpus* podría explicarse desde la idiosincrasia propia del *rebeta* y su entorno: la mayoría de los *rebetes* vivía en barrios marginales donde la enfermedad (especialmente la tuberculosis), las drogas y el hambre eran una realidad cotidiana y, por lo tanto, disfrutar del momento parecía la mejor opción. El tipo de vida del *rebeta*, al margen de las convenciones sociales, podría también explicar el empleo de la *recusatio* en las canciones objeto de estudio.

Después de analizar el *corpus* de canciones de rebético pasamos al *pop* griego. Se trata de un género donde predominan los temas propios de la vida cotidiana como el amor. No estamos, como en el caso del rebético o del *metal*, ante una música dirigida a un grupo social concreto; son canciones que describen sentimientos universales con los que cualquier individuo

puede conectar independientemente de su género o estatus socioeconómico. La selección de canciones de artistas del género *pop* analizada la constituyen cuatrocientas cincuenta y cinco canciones en total, de las que un 20% denota algún tipo de influencia clásica.

Decidimos empezar por la obra de Elefzería Arvanitaki, una cantante que inició su carrera artística interpretando rebético. La influencia clásica en su discografía se manifiesta en el uso de tópicos grecolatinos, el recurso de los mitos clásicos y la presencia de poemas de autores clásicos musicados (en su forma original o adaptada). Aunque la mayoría de los ejemplos pertenecen al primer grupo (tópicos), hallamos también menciones directas a la mitología griega (*Η ακτή, Το ποτάμι...*), por lo que intuimos de igual modo la aprehensión consciente. En lo que se refiere a los tópicos grecolatinos hallados en el repertorio de Arvanitaki, destacan los de tipo amoroso, aunque la temática es menos variada que en el rebético, donde los tópicos amatorios aparecen junto a otros también de origen grecolatino como la *recusatio*. Además, Arvanitaki ha interpretado canciones basadas en poemas de Safo en sus álbumes *Τραγούδια για τους μήνες* (1996) y *Γρήγορα η ώρα πέρασε* (2006).

La cantante ha manifestado públicamente su interés por la antigua Grecia e incluso pensó en estudiar arqueología antes de dedicarse a la canción⁴⁴¹. Y, es más, algunos de los artistas con los que ha trabajado han realizado proyectos relacionados con el mundo clásico. Por ejemplo, el compositor y letrista Stamatis Spanudakis, que ha colaborado en varias ocasiones con Arvanitaki, le dedicó un álbum a Alejandro Magno: *Αλέξανδρος: το παραμύθι της Ανατολής, το όνειρο της Δύσης* (1994)⁴⁴².

Así pues, hallamos no solo lo que podríamos identificar como ejemplos de aprehensión inconsciente sino, sin duda, otros que reflejan el evidente ejercicio consciente de apropiación de materiales de la cultura clásica como los mitos griegos (*Ο Αγαμέμνων, Το τραγούδι των σειρήνων...*). No olvidemos -como ya se ha adelantado- que la artista ha puesto voz a poemas griegos antiguos.

En el caso de Andonis Remos, el siguiente artista cuya discografía se analiza en nuestro estudio, el influjo clásico aparece en forma de tópicos grecolatinos de tipo amoroso. Resulta lógico, por tanto, que en la obra de Remos encontremos los tópicos amorosos perceptibles en la canción occidental. Se trata, probablemente, de un caso de aprehensión inconsciente de un

⁴⁴¹ V. Arvanitaki (2006)

⁴⁴² El rapero Artemis -ex componente de Terror X Crew- versionó uno de los temas del disco (titulado *Αλέ Ισκάνταρ*) en su trabajo de 2010 *Mash-Up Sessions*.

material clásico que se ha fundido a lo largo de los siglos con otros materiales de diversa procedencia.

Hemos advertido que su repertorio presenta similitudes con la poesía amorosa romana ya que su yo poético en ocasiones se identifica a sí mismo con la figura del esclavo del amor (*servus amoris*) y a la amada con la amada codiciosa (*avara puella*), personajes característicos de la poesía latina.

Es importante señalar que, a diferencia de lo que ocurría en el rebético, donde los cantantes eran a menudo también autores e interpretaban sus propias composiciones (Chichanis, Papayoanu, Vamvacaris etc), Arvanitaki y Remos no escriben las letras de sus canciones, pero es indudable que los letristas depositan en ellas toda una tradición que acoge todo ese mosaico de tópicos de raigambre clásica: no olvidemos que algunos de ellos son poetas o cuentistas además de letristas (Mirtó Condová, Mijalis Ganás, Lina Nicolacopulu, Olga Vlajópulu, Yorgos Zeofanus).

Entre los tópicos presentes en la discografía de ambos artistas que eran ya usados en el rebético, destacan tres: *ignis amoris*, *renuntiatio amoris* y *vulnus amoris*. Otro tópico clásico muy común en las canciones de rebético que aparece en algunos temas de estos artistas *pop* es el *exclusus amator*. En el tema cantado por Arvanitaki, *Γιατί*, el yo poético de la artista se identifica con la amada, mientras que en las canciones interpretadas por Remos el yo poético del cantante representa el papel del *exclusus amator*.

El que Remos sea un intérprete masculino (que, por otro lado, canta al amor siguiendo un esquema heteronormativo) podría justificar la presencia en su repertorio de algunos tópicos relacionados con el carácter de la amada, como el de la *avara puella*, que no se encuentran en la discografía de Arvanitaki (v. *Κομένα πια τα δανεικά*). Pero no es posible afirmar que el género de los letristas sea determinante, pues Natalia Yermanú, por ejemplo, escribió la letra de *Καιρός να πάμε παρακάτω*, cuyos versos desarrollan el tópico de la mujer variable. Otros tópicos presentes en las canciones interpretadas por este artista son: el insomnio (*Γύφνα ξανά*), el lamento del amante abandonado (*Τί ήμουννα για σένα*) y *magister amoris* (*Για να την κερδίσεις*).

De otro lado, las canciones de estos dos artistas no expresan la violencia presente en algunas composiciones de rebético. Ello puede deberse a varios factores: en primer lugar, ya no estamos ante un género considerado marginal como el rebético; en segundo lugar, en la época en la que estos dos artistas han venido desarrollando su carrera (finales del siglo XX y

principios del XXI) letras como las de *Ο ισοβίτης* probablemente causarían un fuerte rechazo entre el público.

Finalmente analizamos el *metal*. A diferencia de lo que ocurría con el rebético, un estilo musical originado en Grecia que hoy en día se considera símbolo de la identidad nacional, el *metal* surgió en el mundo anglosajón y años más tarde llegó a Grecia, donde ha alcanzado un éxito considerable.

Para el presente trabajo se analizó un *corpus* de cincuenta y nueve canciones distribuidas en siete álbumes de tres bandas diferentes: Kawir, Northwind y Sacred Blood. En cuanto al material clásico presente en dichas bandas hemos de señalar ciertas similitudes y diferencias. Por una parte, Kawir (debido a su conexión con el mundo del neopaganismo) pone su atención en la mitología griega. Por otra, Northwind y Sacred Blood se inspiran tanto en la mitología como en la historia antigua. De estas dos últimas bandas, Sacred Blood destaca por dedicar álbumes conceptuales a un solo episodio o personaje (históricos o legendarios) mientras que Northwind suele agrupar diferentes elementos misceláneos difusamente unidos por un hilo conductor temático (en su primer trabajo de inspiración clásica el hilo conductor es la mitología, mientras que en el segundo lo es la historia griega, tal y como indican los respectivos títulos de esos trabajos).

Durante nuestro trabajo de investigación nos hemos centrado en detectar la influencia clásica en dos vertientes: el recurso de los tópicos literarios grecolatinos y las referencias a la historia y mitología clásicas. Logramos identificar veinte tópicos de origen grecolatino, de los que el 90 % son de corte amoroso:

Tabla 31. *Tópicos clásicos presentes en el corpus analizado*

Tópico	Rebético	Arvanitaki	Remos
<i>Avara puella</i>	✓		✓
<i>Carpe diem</i>	✓	✓	
<i>Exclusus amator</i>	✓	✓	✓
<i>Furor amoris</i>	✓		✓
<i>Ignis amoris</i>	✓	✓	✓
Insomnio			✓

Lamento del amante abandonado			✓
Llegada del alba	✓		
<i>Magister amoris</i>			✓
<i>Militia amoris</i>		✓	
<i>Morbus amoris</i>		✓	✓
Mujer variable			✓
<i>Navigium amoris</i>		✓	✓
<i>Omnia vincit Amor</i>	✓		✓
<i>Recusatio</i>	✓		✓
<i>Renuntiatio amoris</i>	✓	✓	✓
<i>Retia amoris</i>		✓	
<i>Servitium amoris</i>		✓	✓
<i>Signa amoris</i>		✓	
<i>Vulnus amoris</i>	✓	✓	✓

Como puede extraerse de la tabla 31, algunos tópicos se restringen a un único género o artista (caso del tópico de la llegada del alba en el rebético o del *magister amoris* en el repertorio de Remos), mientras que otros son más comunes (*exclusus amator*, *ignis amoris*, *renuntiatio amoris* y *vulnus amoris* aparecen en las tres columnas). Dado que el amor constituye una experiencia universal, no es de extrañar que en sus diversas expresiones (como pasión, sufrimiento y renuncia, etc) sea un tema compartido por el rebético y el *pop*, géneros que tradicionalmente desarrollan esta temática, y por ende esté presente en el corpus estudiado.

Del otro lado, identificamos un gran número de personajes clásicos (reales y ficticios)⁴⁴³. En el presente trabajo se recogen casi cien canciones que incluyen referencias a la Antigüedad. El metal es el género que, sin duda, hace mayor acopio de referencias históricas y mitológicas; le sigue el rebético y, en último lugar, el *pop* (representado en las figuras de

⁴⁴³ Por razones de espacio agrupamos a varios personajes míticos diferentes bajo las etiquetas “ciclo de los argonautas” (Cástor y Pólux, Jasón, Hipsípila...) y “ciclo troyano” (Helena, Odiseo, Paris...).

Arvanitaki y Remos), más tendente este último a la expresión del tema amoroso, concretamente a través de los tópicos antes referidos y no tanto a partir de la mitología o historia antiguas.

Tabla 32. *Personajes históricos y mitológicos presentes en el corpus analizado*

Personajes	Rebético	Pop	Metal
Afrodita	✓	✓	✓
Alejandro Magno			✓
Apolo	✓		✓
Ares	✓		✓
Aristófanes	✓		
Aristodemo			✓
Arquímedes			✓
Artemisa			✓
Atalanta			✓
Atenea	✓		✓
Atreo y Tiestes			✓
Belerofonte			✓
Cerbero			✓
Ciclo de los argonautas			✓
Ciclo troyano	✓	✓	✓
Cinégiro			✓
Cleopatra	✓		
Danaides			✓
Darío III			✓
Demóstenes			✓
Diágoras			✓

Diógenes	✓		✓
Edipo			✓
Empédocles			✓
Erinias			✓
Eros	✓	✓	
Filipo II			✓
Frijo y Hele			✓
Gordias			✓
Hades	✓		✓
Hécate			✓
Heracles	✓		✓
Hidra	✓		
Hunos	✓		
Jaros	✓		✓
Jerjes	✓		✓
Leónidas	✓		✓
Lemnias			✓
Licaón			✓
Mardonio			✓
Medea			✓
Midas	✓		
Moiras			✓
Nearco			✓
Ninfas			✓
Orestes			✓
Pericles	✓		
Poros			✓

Posidón			✓
Pirro			✓
Prometeo			✓
Sirenas		✓	
Sísifo			✓
Sócrates	✓		✓
Tántalo			✓
Temístocles			✓
Tideo			✓
Yole			✓
Zeus	✓		✓

En cuanto a la mitología, y continuando con la temática amorosa, no es de extrañar que Eros sea compartido por el rebético y el *pop*. Por su parte, Arvanitaki incluye una versión de la *Oda a Afrodita* de Safo en su disco *Γρήγορα η ώρα πέρασε*.

Mientras, los protagonistas del ciclo troyano, tal como se colige de los datos (tabla 32), aparecen de manera recurrente en la canción griega, y concretamente en los tres géneros estudiados. Marcos Vamvacaris se refiere a varios de ellos en tres de sus composiciones: *Αν ζούσε η Κλεοπάτρα*, *Ήμουννα μάγκας μια φορά* y *Ο ισοβίτης* mientras que Yorgos Mufluselis le dedicó una canción a la guerra de Troya titulada *Ο Πάρις*, en la que denuesta los horrores de la guerra y culpa de todo a Helena (haciéndose eco, pues, de la tradicional recepción de este personaje femenino en nuestra cultura occidental). Northwind se sirve del ejemplo de Troya para lanzar un mensaje antibelicista con su tema *Troy*: el tono, en este último caso, más serio y moralizante. Por su parte, Helena aparece además de en el rebético en un tema interpretado por Arvanitaki (*Η ακτή*), en cuya letra el yo poético de la artista se compara con la célebre heroína y admite que no sería capaz de abandonar a su marido. Esta intérprete también ha puesto voz a otras canciones en las que se alude a personajes del ciclo troyano, a saber: *Αχ Ελλάδα*, *Ο Αγαμέμνων* y *Το τραγούδι των Σειρήνων*.

Varios personajes mitológicos como Afrodita, Apolo, Ares, Hades, Heracles y Zeus aparecen tanto en el rebético como en el *metal*. Mufluselis y Papayoanu hacen referencia a

Afrodita como diosa del amor y de la belleza (el primero en un tono serio, el segundo en un tono más bien cómico). Kawir, la banda de *black metal*, también acoge a esta divinidad en la letra de *Λημνιάδες*, pero en su caso, prefiere centrarse en los aspectos más oscuros y vengativos de la diosa (algo esperable, dadas las características del *black*). En el rebético, Apolo aparece como patrono de las artes y virtuoso del *busuki* en los versos de *Μπουζούκι γλέντι του ντουνιά* y *Οι αρχαίοι*, mientras que en el *metal* es una de las deidades griegas mencionadas en *The defenders of Thermopylae*⁴⁴⁴. Vamvacaris se refiere a Ares en *Μπουζούκι γλέντι του ντουνιά* y Sacred Blood se imagina a los espartanos invocándolo durante la batalla en la letra de *Warrior's Song*. El nombre de Hades aparece en los temas de *metal* analizados en varias ocasiones: unas veces se trata del dios y otras del inframundo griego, como ocurre en la letra de *Blades in the Night*. En el caso de las canciones de rebético solo encontramos ejemplos de la segunda acepción (*Ο λουλάς και το καλάμι, Πέντε Έλληνες στον Άδη*). Vamvacaris y Northwind se inspiraron en el semidiós Heracles para las letras de *Ήμωνα μάγκας μια φορά* y *Iole*, respectivamente. Vamvacaris alude al segundo de los doce trabajos de Heracles que consistía en matar a la Hidra de Lerna, un monstruo acuático policéfalo. Northwind, por su parte, pone su atención en el interés no correspondido del héroe por Yole, interés que lo llevaría a la perdición. Zeus ocupa un lugar destacado en la producción de Kawir (en varios temas de *Εξίλασμός* y *Αδράστεια* y en letras que no forman parte de la selección⁴⁴⁵) y se encuentra igualmente en el repertorio de Sacred Blood (*The defenders of Thermopylae*); pero, mientras esos grupos tienen una visión positiva del dios, Northwind ofrece un punto de vista crítico en las letras de las canciones *Eagles* y *Prometheus, the man*; la última de las cuales presenta al titán Prometeo como un héroe. Los *rebetes* apenas mostraron interés por esta deidad, si bien Mufluselis menciona el templo de Zeus Olímpico en los versos de *Της Ακρόπολης το βράχο*, composición de temática amorosa.

Al igual que ocurría con los personajes mitológicos, varias figuras históricas como Diógenes, Jerjes, Leónidas o Sócrates se hallan en ambos géneros musicales. En el rebético, Diógenes sirvió de inspiración a Michakis (*Οι αρχαίοι*) y Mufluselis (*Η λάμπα πετρελαίου*) y en el *metal* Northwind le dedica un tema titulado *The dog*. Por su parte, el rey aqueménida Jerjes inspiró a Vamvacaris (*Ήμωνα μάγκας μια φορά*), Northwind (*History*) y Sacred Blood

⁴⁴⁴ En esa composición los espartanos invocan al dios bajo el epíteto de Apolo Carneio ya que las Carneas (*τὰ Καρνεῖα*) eran una festividad religiosa en honor de Apolo muy importante en la antigua Esparta.

⁴⁴⁵ Por ejemplo, su álbum *Epoptia* (1999) incluye un himno a Zeus.

(*The Battle of Thermopylae: The Chronicle*). En el primer caso, el hijo de Darío aparece junto a otros personajes del mundo antiguo (históricos y legendarios); en los otros dos desempeña el papel de antagonista de los griegos en general y de Leónidas en particular. Este último es un personaje recurrente en el *metal*. En el rebético, Leónidas no tiene tanto protagonismo, aunque Vasilis Nusias le dedicó una canción. Sócrates -ya presente en el rebético en temas como *Ημιοννα μάγκας μια φορά* - es uno de los protagonistas de *My dying day* de Nothwind.

Por otro lado, llama nuestra atención la escasa presencia de figuras femeninas. Las mujeres de la Grecia clásica no tienen especial relevancia en el corpus estudiado. Solo advertimos una figura histórica, Cleopatra, pero de ella se recuerda más su belleza (*Αν ζούσε η Κλεοπάτρα*) que su labor política, algo esperable, por otro lado, si tenemos en cuenta la visión sesgada que ha tenido Occidente de esta reina egipcia⁴⁴⁶. Entre los artistas cuya obra se ha estudiado, Kawir destaca por dar más relevancia a los personajes femeninos (éstos protagonizan la mayoría de los temas incluidos en *Αδράστεια*). También hemos observado que los personajes clásicos -ya sean femeninos o masculinos- generalmente reciben un tratamiento bastante convencional. Así pues, Alejandro destaca por su valor, Helena por su belleza, Sócrates por su inteligencia... en línea con las ideas preconcebidas del público, que no tiene por qué tener conocimientos profusos de mitología o de historia de las antiguas Grecia y Roma.

Como se planteaba en la introducción, uno de los objetivos del presente trabajo es valorar el papel que la sociedad moderna le confiere a la Antigüedad. En nuestra opinión, el legado clásico y el bizantino son los dos pilares donde se sustenta la construcción de la identidad griega⁴⁴⁷. Durante años se ha discutido en torno a la esencia de dicha identidad. Giannaras (1999 *apud* Kumandaraki, 2002) y Marré (2011) defienden que los griegos tradicionalmente han basado su identidad en el cristianismo ortodoxo y que la inclusión del elemento clásico es un fenómeno relativamente reciente. Stone (1999) subraya el papel desempeñado por las potencias occidentales en promover el helenismo entre los griegos mientras que Marré (2011) considera que la revalorización de la antigua Grecia en la sociedad griega (que empieza en el siglo XIX) es producto del nacionalismo moderno. Prévélakis (2017) -quien prefiere usar el término “iconografía” en vez de “identidad nacional”- afirma que el

⁴⁴⁶ Entre la numerosa bibliografía que señala dicha mirada v., entre otros, CID LÓPEZ (2000) y CID LÓPEZ (2003)

⁴⁴⁷ Sin embargo, no puede negarse la influencia oriental en la cultura griega, puesto que la mayor parte del territorio que configura la Grecia moderna formó parte del Imperio Otomano durante siglos. En el ámbito de la canción la influencia oriental es especialmente visible en el rebético tal y como señalaran Conejero López (2004), Giatsidis (2010) y Holst (2000).

concepto de helenismo no es compatible con el de nacionalismo tal y como éste se ha venido entendiendo en Occidente desde que se impusiera el modelo de estado-nación gracias al tratado de Westfalia (1648), pues el helenismo -que formó parte de imperios y comunidades diaspóricas- no se restringe a un espacio geográfico concreto⁴⁴⁸.

Como ocurre con otras manifestaciones artísticas, la canción a menudo refleja las circunstancias sociopolíticas en las que sus creadores se hayan inmersos. En el caso de Grecia, la ocupación y la hambruna (1941-1944) inspiraron varias canciones de rebético, siendo la más emblemática *Ο σαλταδόρος* de Mijalis Yenícharis⁴⁴⁹. En algunas de aquellas composiciones los letristas recurrieron a referencias clásicas para transmitir su mensaje contra la ocupación (*Κατοχή '41*).

La crisis de la deuda soberana en Grecia (2009-2019) afectó a todos los sectores de la sociedad griega y supuso un auge del populismo tanto de derechas como de izquierdas⁴⁵⁰. Sin embargo, en nuestro análisis no hemos percibido que la crisis haya influido en la temática de las canciones *pop* de manera significativa (al menos en los repertorios de los dos artistas escogidos como representantes de dicho estilo). Ello puede deberse a la propia idiosincrasia de la canción *pop*, cuyas letras suelen centrarse en el amor.

Sí creemos que la crisis de la deuda soberana griega (2009-2019) puede haber contribuido al *revival* del rebético que se ha producido durante los últimos años⁴⁵¹ por una parte, debido a la temática de las canciones -que a menudo hablan de la pobreza y de las dificultades de las clases más desfavorecidas- y por otra debido a que, en una época en la que el descontento con la Unión Europea era notable entre amplios sectores de la sociedad griega, el rebético se veía como una forma de expresión artística autóctona que se resistía al imperialismo cultural de Occidente. Yona Stamatis, quien durante los peores años de la crisis realizó una investigación sobre los efectos terapéuticos de la música en un local de Atenas donde se interpreta rebético, señala lo siguiente al respecto (2015):

Within the context of the economic crisis, *Rebetiki Istoría* came to serve as a political and cultural bastion of left-wing politics. To this working class community whose members are adamantly opposed to Greek Eurozone membership, rebetika with its Eastern modes and instruments embodies an imagined autonomous Greece while expressing shared experiences of social injustice, *Rebetiki Istoría* characterize rebetika as the perfect music to

⁴⁴⁸ En su opinión, el carácter inclusivo y, de alguna manera, indefinido del helenismo puede servir a Europa como modelo para construir estados más plurales y entender que el modelo westfaliano de estado no es el único viable. Por ello, le preocupa el declive de los estudios clásicos.

⁴⁴⁹ Kotsos32 (2010).

⁴⁵⁰ Cf. Stafylakis (2013).

⁴⁵¹ V.Rebetiko and Revolution: The Musical Subculture of Greece (2015).

listen to in the context of the economic crisis and many believe that rebetika songs are more relevant today than when they first emerged during the early twentieth century [En el contexto de la crisis económica, Rebétiki Istoría pasó a servir como bastión político y cultural de la política de izquierda. Para esta comunidad de clase trabajadora cuyos miembros se oponen rotundamente a la pertenencia griega a la eurozona, el rebético, con sus modos e instrumentos orientales, encarna una Grecia autónoma imaginada mientras expresa experiencias compartidas de injusticia social. Rebétiki Istoría caracteriza al rebético como la música perfecta para escuchar en el contexto de la crisis económica y muchos creen que sus canciones son más relevantes hoy que cuando surgieron por primera vez a principios del siglo XX] (párr.29)

El caso del *metal* es más ambiguo, pues, si bien es cierto que a partir de 2009 salen a la luz varios álbumes que ensalzan la figura de héroes nacionales, la apropiación de personajes históricos en clave nacionalista es común en ese género musical. Tampoco pensamos que la crisis justifique la existencia de bandas griegas de *black metal* que hacen apología de ideas de extrema derecha, ya que, por una parte, muchas de esas bandas iniciaron su trayectoria artística en los años noventa del siglo pasado y, por otra, no es un fenómeno que se limite a Grecia (como se ha explicado en el apartado dedicado al *metal*).

Aunque como ya se ha referido, la ultraderecha griega ha intentado apropiarse de la herencia clásica, (especialmente de la antigua Esparta) debemos tener en cuenta que en el contexto griego la admiración por los espartanos no tiene por qué ir asociada a ideas de extrema derecha, pues las guerras médicas constituyen un acontecimiento histórico importante dentro de la historia de Grecia y los griegos, independientemente de su orientación política, se caracterizan por su patriotismo.⁴⁵²

Bengston (1986) pensaba que la identidad griega había nacido en la Antigüedad, como consecuencia de las guerras médicas, cuando las diferentes *polis* griegas se unieron para enfrentarse a los persas; y García Gual (1999) también incide en la importancia de aquel conflicto para cimentar la identidad helénica. De todos modos, la victoria griega frente a los persas no supuso la unificación de Grecia y los diferentes estados griegos siguieron luchando entre ellos, aunque es cierto que hoy en día las batallas de las Termópilas y Salamina -que se libraron el 480 a.C. - siguen siendo acontecimientos fundamentales para el pueblo heleno⁴⁵³. Siguiendo a Prévélakis (2018), no se puede imaginar la Grecia moderna sin la herencia cultural de la antigua Grecia. Independientemente de la importancia de Bizancio en la historia de

⁴⁵² Según una encuesta de Pew Research Center de 2018 el 89% de los griegos piensa que su cultura es “superior” (McCarthy,2018).

⁴⁵³ Tal y como señala Stefanou (2017), los griegos modernos aun conmemoran la victoria de Salamina.

Grecia⁴⁵⁴, la realidad es que el elemento clásico ocupa un lugar relevante en las canciones de la selección analizada.

De otro lado, los letristas a menudo actualizan los personajes de origen clásico adaptándolos a su propia época y contexto social, como se hace patente en el rebético, que representa a héroes tales como Aquiles o Leónidas como *mangas*; o en el *pop*, que identifica a los inmigrantes griegos con Odiseo. Ello puede ser un recurso para lograr dos objetivos: hacer los personajes clásicos inteligibles al nuevo mundo- por ende más atractivos al público moderno- y resaltar, al mismo tiempo, la continuidad entre griegos antiguos y modernos.

La historia y los mitos clásicos así como los tópicos grecolatinos siguen estando muy presentes en la cultura popular griega, como se manifiesta en la canción moderna. Pero no se trata de un fenómeno exclusivo de Grecia, ya que se da de igual modo en otros países occidentales. Eso sí, existen algunas características distintivas en cuanto a la apropiación de lo clásico en el contexto griego: en primer lugar, la inmensa mayoría de las referencias históricas que encontramos en las composiciones analizadas hacen alusión a la antigua Grecia, mientras que en otros lugares de Europa o América (por ejemplo, España o el mundo anglosajón) se alude a Grecia y Roma indistintamente; en segundo lugar, las referencias históricas a menudo cobran un sentido patriótico: de hecho, dos personajes del *corpus* analizado -Alejandro Magno y Leónidas- son considerados héroes nacionales por los griegos modernos. El recurso a la antigüedad clásica como parte de un mensaje patriótico o nacionalista es visible en composiciones de diversos géneros,⁴⁵⁵ pero es especialmente común en el género del *metal*. La apropiación de la cultura clásica en clave patriótica se da también en Italia, la otra cuna de la cultura grecolatina, pero en este caso se recurre a la antigua Roma. Precisamente en Italia varias bandas como Heimdall, Hesperia y Stormlord se han inspirado en la *Eneida* de Virgilio, epopeya clave para entender la identidad romana⁴⁵⁶. En el caso griego, Sacred Blood centra su atención en otra obra del género épico: las *Argonáuticas*. También en otros géneros musicales se alude a figuras de la antigua Grecia como Cleopatra, Sócrates y una plétora de personajes mitológicos entre los que destacan los protagonistas del ciclo troyano, tema de la *Ilíada* y la *Odisea*.

⁴⁵⁴ En el rebético encontramos elementos procedentes de la canción popular que, en algunos casos, pueden tener su origen en Bizancio (ello se manifiesta no solo en las letras de las canciones sino también en algunos bailes como el *jasápico*).

⁴⁵⁵ Sobre el nacionalismo en el *rap* griego v. Taietti (2018).

⁴⁵⁶ V. Fletcher (2019) o González Vaquerizo (2019).

Por otro lado, tal como ya se ha explicado, en el *pop* (y también en el rebético) destacan tópicos amorosos preceptivos de la poesía y la canción occidentales. Estos tópicos, visibles en el orbe literario y muy comunes en la canción moderna, constituyen un ejemplo de aprehensión inconsciente. No olvidemos tampoco que, como se ha señalado anteriormente, la canción moderna es, en cierto sentido, heredera del género lírico.

Y, a diferencia de lo que ocurre con las referencias directas a la historia y la mitología -que se centran en la antigua Grecia-, los tópicos empleados reflejan también la influencia latina con una presencia significativa de tópicos amorosos característicos de la elegía romana (*avara puella, militia amoris, servitium amoris*).

6. CONCLUSIONES

La influencia clásica se ha mantenido a lo largo de los siglos en la cultura popular griega, como lo demuestra una de sus manifestaciones más fértiles, exitosas y populares: la canción. Esa influencia se hace presente tanto en el *pop* como en el *metal* y aparecía ya en las canciones de rebético, un género en el que la cultura clásica iba adquiriendo cada vez más importancia. El rebético, además, ha servido de puente entre el folclore griego y la cultura popular griega moderna⁴⁵⁷.

En el rebético y en el *pop* la influencia clásica se manifiesta principal (pero no exclusivamente, como ya hemos visto) en el empleo de tópicos de origen grecolatino, mientras que en el caso de la música metálica dicha influencia se manifiesta mayoritariamente en la temática de las canciones, que a menudo tratan sobre episodios históricos o mitológicos de la Antigüedad, aunque encontramos también unos pocos ejemplos de tópicos clásicos en algunas composiciones de *metal* (v. *Iole* de Northwind, donde se recurre al *ignis amoris*; *The Golden Flee I* de Sacred Blood, en la que encontramos una descripción de los *signa amoris* o *Enchantess of the East* -también de Sacred Blood- donde aparece el tópico del *vulnus amoris*).

Si comparamos cómo se trata el material de origen clásico en el rebético, el *pop* y el *metal*, podemos decir que en los dos primeros casos el empleo de tópicos grecolatinos y las referencias a la historia y mitología griegas se hacen en un tono más distendido y más personal, y casi siempre se utilizan para ilustrar los sentimientos individuales del yo poético⁴⁵⁸. No

⁴⁵⁷ Como dice Omatos (1994): Puede afirmarse, pues, que las *dimotiká tragúdia* constituyen una cadena de transmisión entre la Grecia antigua y la moderna, entre la cultura clásica y la neohelénica, cuyo último eslabón estaría representado quizá por el rebético, un tipo de canción desgarrada, llena de nostalgia y desesperanza que surge en los ambientes marginales de la población urbana de este siglo (p.262)

⁴⁵⁸ El hecho de que los temas políticos no sean tan comunes en el rebético o en el *pop* como en el *metal* no significa, sin embargo, que varios artistas de estos géneros no se hayan implicado en política u opinado sobre ella. Por citar algunos ejemplos, Sotiría Belu formó parte de la resistencia durante la ocupación, motivo por el que fue encarcelada y torturada por los nazis y Elefzería Arvanitaki ha hecho declaraciones sobre la crisis económica en Grecia y las medidas de austeridad (Arvanitaki, 2015). Por su parte, Remos se reunió en 2017 con el líder de Nueva Democracia (Gova Stileto, 2017).

obstante, hallamos excepciones, pues en algunas composiciones del rebético se alude a sucesos históricos para establecer un paralelismo con episodios políticos de la época de los *rebetes*, como se hace visible en la letra de *Κατοχή '41*, que compara a los hunos con los alemanes.

En el caso de la música metálica, en cambio, el mundo clásico sirve a menudo para proyectar los ideales patrióticos y/o políticos de los artistas, que utilizan personajes clásicos para reforzar su sentido de grecidad. Algunas bandas griegas se han apropiado del mundo clásico con fines espurios haciendo apología de ideologías extremas (*Naer mataron*). Sin embargo, los grupos seleccionados para nuestra investigación no han seguido esa línea, aunque es cierto que sus miembros se muestran orgullosos de su herencia griega, dando, además, a muchas de sus composiciones un tono épico que no encontramos en el rebético. En este sentido, es lícito establecer paralelismos con géneros literarios antiguos: si bien el rebético (al igual que el *pop*) está más próximo a la lírica, el *metal* lo está de la épica. Dicha conexión entre la épica y el *metal* se manifiesta, además, en el hecho de que numerosas bandas han puesto música a textos del género épico. En la producción de los grupos analizados encontramos ejemplos de ello en la discografía de Kawir (*Himnos homéricos*) y en la de Sacred Blood (*Argonáuticas*). Por su parte, cuando Elefzería Arvanitaki ha interpretado textos clásicos se ha decantado principalmente por el género lírico (Safo).

Y si bien en las canciones de *metal* los elementos clásicos se presentan a menudo como vehículo para transmitir un mensaje político y/o patriótico, el caso de Kawir es diferente, ya que la banda recurre a dichos elementos para hacer proselitismo religioso, como ya se ha explicado.

El tratamiento clásico en el repertorio de Elefzería Arvanitaki y el de Andonis Remos es bastante similar, pero en el primer caso se podría decir que su obra está más cerca de la alta cultura, puesto que su repertorio incluye versos de poetas clásicos (Safo) y modernos (Elitis). Por lo tanto, en el caso de las canciones de Remos es difícil saber si la influencia grecolatina puede explicarse a partir de una aprehensión inconsciente o no, mientras que en los temas interpretados por Arvanitaki sabemos con certeza que hay al menos algunos ejemplos de aprehensión consciente. En este sentido, conviene tener en cuenta que varios de los artistas cuyo repertorio se ha analizado han expresado públicamente su admiración y/o interés por la antigua Grecia, tal es el caso de Elefzería Arvanitaki, Marios Cuchucos, Zeodoros Dulamis, Polidefkis o Marcos Vamvacaris (v. supra).

Pero los artistas cuya obra hemos analizado en el presente trabajo no son los únicos que se han inspirado en el mundo antiguo. Durante las últimas décadas numerosos intérpretes griegos de diversos géneros (*jazz, pop, rap* etc.) han cantado las hazañas y peripecias de sus antepasados de la antigua Grecia. Por ejemplo: la cantante Elpida representó a Grecia en Eurovisión 1979 con un tema dedicado a Sócrates, titulado *Socrates Superstar*⁴⁵⁹, en el que se ensalza la figura del filósofo ateniense, a quien se compara con Cristo; ese mismo año Yorgos Dalaras publicó una canción en honor de Olimpia de Epiro, madre de Alejandro Magno⁴⁶⁰; el conjunto NAMA, en el disco homónimo de 1992, incluyó una canción titulada *Οδυσσέας*, en cuyos versos el yo poético de la cantante promete esperar a su amado (que la ha abandonado) como Penélope esperó a Odiseo⁴⁶¹; los artistas de *hip hop* Terror X Crew publicaron en 2001 un álbum titulado *Έσσεται Ημαρ* dedicado a la antigua Grecia y el rapero Snik interpretó una canción titulada *Μεδούσα* en su álbum de 2020 *TOPBOY*⁴⁶².

Creemos que es importante seguir estudiando los modos de apropiación de la cultura clásica en el ámbito de la canción moderna y cómo los artistas griegos emplean esos materiales de origen clásico como vehículo de identidad colectiva. Asimismo, nos parece interesante analizar las diferencias y similitudes entre la canción griega y la de otros países occidentales en virtud del uso que llevan a cabo de tópicos y personajes de origen grecolatino⁴⁶³.

Así pues, podemos afirmar sin temor a equivocarnos, que el acervo grecolatino persiste, de forma consciente e inconsciente, en esta manifestación de la cultura popular griega, reflejando su capacidad de adaptabilidad. En resumen, consideramos que hemos conseguido el principal objetivo de nuestro trabajo: demostrar la pervivencia del mundo clásico en la canción popular griega de los siglos XX y XXI mediante al análisis de los tópicos de origen grecolatino empleados por los artistas contemporáneos y las referencias al mito e historia clásicos. Por otro lado, hemos considerado oportuno analizar cómo se adapta ese material clásico en este producto cultural, la canción, en función del carácter idiosincrático de cada género y en su caso, del autor, y en virtud también del contexto sociopolítico y del público destinatario. La selección de canciones y su análisis ha permitido valorar el papel que la sociedad moderna (la

⁴⁵⁹ Letra de Sotia Chotu. GPITRAL4: Greek Music/Ελληνική μουσική (2015).

⁴⁶⁰ En *Σεργιάνι στον κόσμο* (1979). Letra de Panos Zeodoridis. *Kassandra4145* (2013). La canción sigue la tradición de presentar a Olimpia como una hechicera..

⁴⁶¹ *Ελληνικό τραγούδι* (2017).

⁴⁶² El tema había sido comercializado como sencillo en 2018 (Snik Official, 2018).

⁴⁶³ Lo que ya constituiría el objeto de otro trabajo y que serviría para contextualizar aún más este ámbito de la canción dentro del panorama occidental.

neohelénica) le confiere a la Antigüedad, que, en este caso, es democratizada, en tanto que susceptible de llegar a un público más amplio, que puede o no conocer sus referentes culturales.

REFERENCIAS

- Åkerlund, J. (Director). (2018). *Lords of Chaos* [Película]. Insurgent media, Scott Free Films; RSA Films; Eleven Arts; Vice Films; 20th Century Fox.
- Alexiu, M. (1975). The lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek folk-song. *Byzantine and Modern Greek Studies*, 1(1), 111-140.
<https://doi.org/10.1179/030701375790158284>
- Allen, B. (2005). Alexander the Great: Or the Terrible? *The Hudson Review* 58(2), 220–230.
<http://www.jstor.org/stable/30044758>
- Alonso, D. (1963). ¿Tradición o poligénesis?. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, (39), 5-27.
- Alonso Fernández, Z., Gallego, J., González-Rivas Fernández, A., González Vaquerizo, H., Lindner, M., López Gregoris, R., Macías Villalobos, C., Martín Rodríguez, A.M., Pérez Gómez, L., Peláez Marqués, J.M., Sánchez Pérez, C., Unceta Gómez, L. (2019). *En los márgenes de Roma. La Antüedad romana en la cultura de masas contemporánea*. Unceta Gómez, L. y Sánchez Pérez, C. (Eds.). Catarata.
- Alonso Fernández, Z., Biévre-Perrin, F., Gallego, J., González-Rivas Fernández, A., González Vaquerizo, H., Jackson-Martín, R., Macías Villalobos, C., Martín Rodríguez, A.M., Palermo, S., Salcedo González, C., Sánchez Pñerez, C., Tomás García, J., Treu, M., Unceta Gómez, L. (2022). *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*. Unceta Gómez, L. y González Vaquerizo, H. (Eds.). Catarata.
- Αμπατζή, Ε. y Τασούλας, Μ. (1998). *Ινδοπρεπόν αποκάλυψη: Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*. ΑΤΡΑΠΟΣ.
- André, M. C. (2017). Tango y Lunfardo: un estudio transatlántico sobre la identidad argentina/Tango and Lunfardo: a Transatlantic study about Argentinian Identity. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 9, 297-311.
<https://doi.org/10.7203/KAM.9.9547>
- Anuncian una gira de Rotting Christ en España en marzo. (12 de enero de 2022). *Metal Journal*. <https://bit.ly/3QBebsy>
- Antología Palatina*. (1978). (M. Fernández Galiano, Trad). Gredos.
- Apergis, C., Ashede, L., Crofton-Sleigh, L., Fletcher, K. F. B., Foka, A., Magro-Martínez, I., Olabarria, L., Secord, J., Taylor, M., Umurhan, O. (2019). *Classical Antiquity in Heavy Metal Music*. Fletcher, K.F.B. y Umurhan, O. (Eds.). Bloomsbury.
- Apolonio de Rodas. (2016). *Argonáuticas*. (M. Valverde Sánchez, Trad.). Gredos.

- Aprile, G. (2021). Ficción y Realidad en las Historias de Alejandro Magno. *HAPAX*. 5, 29-40. <https://bit.ly/3Sm06Am>
- Art and the city (s.f).
- Arvanitaki, E. Ελευθερία Αρβανιτάκη. <https://arvanitaki.gr/>
- Arvanitaki, E. (5 de mayo de 2006). Arvanitaki presenta el lunes en el Coliseum su nuevo disco/Entrevistada por Carlos Galilea. *El País*. <https://bit.ly/3BxnHcC>
- Arvanitaki, E. (7 de mayo de 2009). Eleftheria Arvanitaki, cantante: “Y pensar que no sabía que existía la copla”/Entrevistada por Núria Martorell. *El Periódico*. <https://bit.ly/3Qbo28Q>
- Arvanitaki, E. (23 de febrero de 2015). Entrevista a Eleftheria Arvanitaki: Angela Merkel es sinónimo de castigo para Grecia. *Gurb*.
- Arvanitaki, E. (15 de julio de 2020). Συγκινεί η Ελευθερία Αρβανιτάκη με την εξομολόγησή της για τη ζωή και τα τραγούδια της/ Entrevistada por Soí Liaca. *Τα Νέα*. <https://acortar.link/v3JJ3r>
- Artos kai Theama. (2012). *Eleftheria Arvanitaki “Dinata”*. *Olympic Games 2004*. [Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3xvxmgS>
- Ανρζ. (2020). *Αντώνης Πέμος & Άννα Βίση - Μαντουμπάλα (Τελετή Αήξης Ολυμπιακών Αγώνων 2004)*. [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/CqRuOvJ7ZP0>
- Ayala Plazarte, F. (2021). *Geocorporalidad y religiosidad en el metal extremo nórdico, latinoamericano y ecuatoriano: simbolismos, globalización, satanismo, paganismo y ancestralidad. Casos de estudio: Bathory (Suecia), Immortal (Noruega), Inquisition (Colombia), Sepultura (Brasil), Yana Raymi (Perú), Grimorium Verum, Vomitorium y Curare (Ecuador)*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid].
- Baddeley, G. (2015). *Lucifer Rising: Sin, Devil Worship & Rock'n'Roll*. Plexus Publishing. <https://bit.ly/3Qi4kIk>
- Bádenas de la Peña, P. (1984). La transcripción del griego moderno al español. *Revista española de lingüística*, 14(2), 271-290. <https://acortar.link/IwEqTA>
- Bakogianni, A. (2018). Classical Reception for All? Performance Reception Pedagogy in the Twenty-First Century. *Classical World* 112(1), 615-626. <https://doi.org/10.1353/clw.2018.0061>
- Banks, D. (2010). From Homer to Hip Hop: Orature and Griots, Ancient and Present. *Classical World*, 103, (2), 238-245. <https://acortar.link/CrdKVs>
- Baron, J., Cacoyannis, M., Gamel, M., Holstmark, E., McDonnald, M., Mench, F., Newman, J.K., Roisman, H., Rose, P., Siegel, J., Solomon, J., Sullivan, J., Winkler, M. (2001). *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Winkler, M. (Ed.). Oxford University Press.

- Batista Rodríguez, J. J. (2005). Algunas referencias del reverbético a la tradición clásica. *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, 16, 29-40. <https://acortar.link/JoZY6z>
- Bayrak, I. (5 de marzo de 2021). Yunanistan'la ikinci 'Ege' krizi. *Hürriyet*. <https://bit.ly/3PDjx6k>
- Beard, M. (2013). *Confronting the Classics: Traditions, Adventures and Innovations*. Profile Books.
- Bebbington, D., Brown, S., Budelnau, F., Burns, B., Davis, G., Decreus, F., Edwards, C., Emlyn-Jones, C., Etman, A., Ewans, M., Graziosi B., Greenwood, E., Hall, E., Hardwick, L., Harrison, S., Harriossn, T., Haubold, J., Hopkins, D., Hursthouse, ...Zajko, V. *A companion to classical receptions*. Hardwick, L. y Stray, C. (Eds.). Willey-Blackwell.
- Bellido Díaz, J.A. (2011). Síntomas de amor. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. -II d. C)*. (pp.398-400).
- Bengston, H (1986). *Historia de Grecia desde los comienzos hasta la época imperial romana* (J. Calonge, Trad.). Gredos.
- Bergua Cavero, J. (2021). Influencia. En F. García Jurado (Ed.) *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica*. Guillermo Escolar. pp. 410-417.
- Βεργόπουλος, Κ. (25 de diciembre de 1974). Μερικές λέξεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι. *Η Αυγή*. <https://bit.ly/3Qdwoxe>
- Binder, M. (2017). *Fábrica de canciones: una teoría del pop*. Binder. <https://acortar.link/fhRVVk>
- Βλησιδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ΠΕΜΠΕΤΙΚΟ (1929-1959)*. ΕΚΔΟΣΕΙΣ του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ.
- Bond, S. (7 de mayo de 2018). This Is Not Sparta: why the modern romance with Sparta is a bad one. *Eidolon*. <https://bit.ly/3oIHf5Q>
- Bormpudakis, D y Dalakoglou, D. (2021). 'And Bloodshed Must Be Done': Heavy metal and neo-Nazism in Greece. *Journal of Greek Media & Culture* 7(1), 27-48. https://doi.org/10.1386/jgmc_00026_1
- Buesnel, R. (2020). National Socialist Black Metal: a case study in the longevity of far-right ideologies in heavy metal subcultures. *Patterns of Prejudice*, 54(4), 393-408. <https://doi.org/10.1080/0031322X.2020.1800987>
- Bzinkowski, M. (2009). *Charos* psychopompos? Tracing the continuity of the idea of a Ferryman of the Dead in Greek culture. *Classica Cracoviensia*, 13, 17-33.
- Cabello Pino, M. (2009). La enfermedad de amor en Lucrecio y Catulo: dos visiones opuestas de un mismo tópico literario. *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 18. <https://bit.ly/3JoEv7h>

- Cabello Pino, M. (2018). *Motivos y tópicos amatorios clásicos en El amor en los tiempos del cólera*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva. <https://bit.ly/3DY7TRe>
- Cairns, F. (1972). *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh: University Press.
- Cairns, F. (2020). The Terms komos and paraclausithyron. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 60(2), 262-271. <https://bit.ly/3oMJVPZ>
- Calame, C. (2015). Chanter les vulnérabilités: des poèmes de Sappho au rap bernois, du modèle choral au paradigme néolibéral. *Cahiers du Genre*, 1, (58). 69-92. [10.3917/cdge.058.0069](https://doi.org/10.3917/cdge.058.0069)
- Campoy, C. (29 de agosto de 2013). La música griega trata de conquistar el mundo. *Efe Eme.com*. <https://bit.ly/3oHsJvt>
- Campbell, I. (2009). From Achilles to Alexander: The classical world and the world of metal. En G. Bayer (Ed.), *Heavy metal music in Britain*. Routledge.
- Canter, H. V. (1920). The paraclausithyron as a literary theme. *The American Journal of Philology*, 41(4), 355-368. <https://doi.org/10.2307/289473>
- Carggiolis Abarza, C. (2020). Rosas en rebétiKo, una opera aperta: construcción de subjetividades de género en Oasis (2020) de Daniel Melingo. *Revista Criação & Crítica*, (28), 361-378.
- Casado Pérez, M.V. (2016). *Evolución de la simbología utilizada en la comunicación publicitaria del Hard Rock al metal y su relación con el entorno social*. [Tesis doctoral, Universidad de Valladolid].
- Castiella, B. (29 de abril de 2004). Hallan los restos de la flota persa de 300 naves que naufragó en la primera guerra médica. *ABC*. <https://bit.ly/3vugvK6>
- Castro Jiménez, M.D. (2021). *Ulises y la Odisea en la canción de autor*. Escolar y Mayo.
- Cavallini, E. (2009). Achilles in the age of steel: Greek Myth in modern popular music. *Conservation Science in Cultural Heritage*, 9, 113-141. <https://doi.org/10.6092/issn.1973-9494/1746>
- Cecchini, F. M., Franzini, G. H. y Passarotti, M. C. (2020). Verba Bestiae: How Latin Conquered Heavy Metal. En *Multilingual Metal Music: Sociocultural, Linguistic and Literary Perspectives on Heavy Metal Lyrics*. Emerald Publishing Limited. <https://doi.org/10.1108/978-1-83909-948-920200021>
- Chaffey, D. (Director). (1963). *Jason and the Argonauts* [Jasón y los argonautas] [Película]. Columbia Pictures.
- Chianis, S. (2018). Survival of Greek Folk Music in New York. En T. Buccuvalas (Ed.), *Greek Music in America*, (pp.167-177). University Press of Mississippi-Jackson.

- Christe.I. (2005). *El sonido de la bestia: la historia del heavy metal* (E. Hojman, Trad). Ma non troppo.
- Cid López, R. M. (2000). Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina. *Studia Historica: Historia Antigua*, (18), 119-137. <https://acortar.link/x6WuFP>
- Cid López, R.M. (2003). Marco Antonio y Cleopatra. La leyenda y el fracaso de un sueño político. En R.M. Cid López y M. González (Eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, 223-246.
- Clogg, R. (1992). *A Concise History of Grece*. Cambridge University Press. <https://acortar.link/pUANQW>
- Cohen, S., Fairley, J., Frith, S., Guilbault, J., Keightley, K., Middleton, R., Potter, R., Shank, B., Straw, W., Street, J., Théberge, P. (2001). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. S. Frith, W. Straw y J. Street (Eds). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521553698>
- Conejero López, A. (2004). Procesos de sincretismo cultural en el helenismo anatolio: génesis y configuración sociolingüística del rebético. *Erytheia*. 25. 243-268. <https://bit.ly/3U8CQad>
- Conejero López, A. (2005). La muerte de Androniki: Marginalidad y libertad de la mujer en el cancionero urbano griego. *Acta poética*, 26(1-2), 121-139. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822005000100007
- Copley, F. O. (enero, 1942). On the origin of certain features of the Paraclausithyron. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, (73), 96-107. <https://doi.org/10.2307/283540>
- Copley, F. O. (enero, 1947). Servitium amoris in the Roman Elegists. En *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* (pp. 285-300). American Philological Association. <https://doi.org/10.2307/283500>
- CostasSantorini. (31 de octubre de 2011). *To zeibekiko_Leonidas_VasilisNousias_by Costas (Duo Santorini)*. [Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3JteRhT>
- Cristóbal, V. (2005). Sobre el concepto de tradición clásica. *Signes Codoñer, et alii*, 36, 29-34. <https://doi.org/10.5209/DICE.62135>
- Curtius, E. R. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina* (M. Frenk y A. Alatorre, Trads.). Fondo de cultura económica.
- Δαιμονία Νύμφη. (s.f). <https://bit.ly/3OTaNIE>
- Δαμιανάκος, Σ. (1976). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. ΠΛΕΘΡΟΝ.
- Dark lyrics. (s.f). <https://bit.ly/3vHCRlx>

- De Pourcq, M. (2012). Classical reception studies: Reconceptualizing the study of the classical tradition. *The international journal of the Humanities*, 9(4), 219-226. <https://doi.org/10.18848/1447-9508/CGP/v09i04/43201>
- Demetriou, N. (s.f.). Greek Transliteration: Ancient and Modern Greek Romanization for Grove Music Online. *Oxford Music Online*. <https://bit.ly/3W0s4EQ>
- Díez de Velasco Abellán, F. (1989). Caronte-Jaros (Kharos): Ensayo de análisis iconográfico. *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, (10), 45-56.
- Discogs (s.f). <https://bit.ly/3eHRwO8>
- Dixon, K. (2018). Sotiria Bellou, Her "Backward" Self: A Prolegomenon. ATINER's Conference Paper Proceedings Series. <https://bit.ly/3ypCrHU>
- Djurslev, C. T. (2015). The metal king: Alexander the Great in heavy metal music. *Metal Music Studies*, 1(1), 127-141. https://doi.org/10.1386/mms.1.1.127_1
- Dragoumis, M., Papadimitriou, S., Petridis, T. y Petropoulos, I. (2014). *Rebetika: Songs from the old Greek Underworld*. K. Butterworth y S. Schneider (Eds.), AIORA.
- Dulamis, Z. (2020). Northwind's Thodoros Doulamis: "People here in Greece don't care that much to learn the history of their own country and at the same time the whole world praises the ancient Greek civilization. It's really sad."/Entrevistado por Lior Stein. *Metal Temple*. <https://bit.ly/3zPDwtT>
- Dunbar, Z. (2010). From *à la carte* to Convergence: Symptoms of Interdisciplinarity in Reception Theory. En E. Hall y S. Harrop (Eds.) *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice* (85-94) Bloomsbury Academic.
- Durling, R. M. (1958). Ovid as Praeceptor Amoris. *The Classical Journal*, 53(4), 157–167. <http://www.jstor.org/stable/3293875>
- Dutsch, D. (2010). From hip hop to Homer: Practicing translation in central Los Angeles. *Classical World*, 103(2), 246-250. <https://www.jstor.org/stable/40599933>
- Dyrendal, A. (2009). Satanism and popular music. En C. Partridge y E. Christianson (Eds.), *The Lure of the Dark Side: Satan and Western Demonology in Popular Culture*, (pp. 25-38). Routledge.
- Economou, L.; Polychronakis, I.; Tsioulakis, I.; Tambakaki, P.; Kanellopoulos, P.; Varelopoulos, D.; Gourgouris, S.; Polymeropoulou, M.; Stefanou, D.; Papaeti, A.; Theodosiou, A.; Lambrini, S.; Papadatos, I.; Daw, K.; Panopoulos, P.; Tragaki, D. Holst, G. (2019). *Made in Greece: Studies in Popular Music*. D. Tragaki, D. (Ed), Routledge.
- Ελληνικό τραγούδι (16 de julio de 2017). *Nama-Odyseas-Official Videoclip*. [Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3r9jvsV>
- Encyclopaedia Metallum. (s.f). <https://bit.ly/3zDzcN3>

- Escobar Chico, A. (2000a). Configuración, desarrollo y definición del tópico literario grecolatino. *Aspectos didácticos de lenguas clásicas, 1* (pp. 65-111). Instituto de Ciencias de la Educación. <https://bit.ly/3ONTxoq>
- Escobar Chico, A. (2000b) Hacia una definición lingüística del tópico literario. *Myrtia, 15*, 123-160 <https://acortar.link/I6dJro>
- Escobar, A. (2006). El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación. *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos, 26*(1), 5-24. <https://bit.ly/3oGCSbI>
- Estévez Sola, J.A. (2011). Esclavitud de amor. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III AC-II DC)*. (pp.164-169).
- Estévez Sola, J.A. (2014). La renuntiatio libertatis, un motivo dentro de un tópico. En R. Moreno Soldevilla y J. Martos (Eds.), *Amor y sexo en la literatura latina*. Universidad de Huelva. <https://bit.ly/3vw0TWz>
- Everett, H. y Narváez, P. (2004). “Me and the Devil”: Legends of Niccolò Paganini and Robert Johnson.”. *Contemporary Legend, 20*-47. <https://bit.ly/3Rcc92B>
- Farraj, J. y Shumays, S. (2019). *Inside Arabic Music: Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. Oxford University Press. <https://bit.ly/3CisrT8>
- Faxneld, P. (2015). Bleed for the Devil: Self-injury as Transgressive Practice in Contemporary Satanism, and the Re-enchantment of Late Modernity. *Alternative Spirituality and Religion Review, 6*(2), 165-196.
- Fernández Contreras, M. Á. (2000). El insomnio como motivo literario en la poesía griega y latina. *Habis, 31*, 9-35.
- Ferraté, J. (2000). *Líricos griegos arcaicos*. El acantilado.
- Φέρρης, Κ. (Director). (1983). *Ρεμπέτικο* [Película]. EPT. <https://acortar.link/QBN10e>
- Fletcher, K. F. B. (2015). The metal age: The use of use of classics in heavy metal music. *Amphora, XII*.
- Focuswedding. (13 de abril de 2008). *Ω ΑΛΕΞΑΝΔΡΕ Αμφίστομος Φάλαγξ* [Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3zvujFv>
- Fotiou, E. (2014). “WE ARE THE INDIANS OF GREECE”: Indigeneity and Religious Revitalization in Modern Greece. *Cross Currents, 64*(2), 219–235.
- Fouce, H. (2015). *La música pop y rock*. Editorial UOC.
- Gabriel, R. A. (2015). *The madness of Alexander the Great: and the myth of military genius*. Pen and Sword. <https://bit.ly/3RRYxtX>
- Gainsford, P. (2010). Homer and Hip Hop. Improvisation, Cultural Heritage, and Metrical Analysis. *Melbourne Historical Journal (38)*, 5-17. <https://bit.ly/3SgWv7S>

- García-Escrivá, V. (2014). El relato de la katábasis: origen y destino del sujeto. *Trama & Fondo* (36) 79-93 <http://hdl.handle.net/10045/47369>
- García Fleitas, M.L. (2021). “La verás y no la tocarás”: Cleopatra corporeizada. Anotaciones sobre el cómic de Martz-Schmidt y Pérez Navarro. *CuCo, Cuadernos de cómic*, (16), 112-131. <https://doi.org/10.37536/cuco.2021.16.1396>
- García Gálvez, I. (2005). *Manual de griego moderno: Lengua griega moderna I*. Ediciones Educativas Canarias.
- García Gual, C. (1999). Identidad y mitología. Apuntes sobre el ejemplo griego para una reflexión. *Thémata*, 23, 69-80. <http://hdl.handle.net/11441/27457>
- García Gual, C. (2013). *Introducción a la mitología griega*. Alianza Editorial.
- García Jurado, F. (2010). La ciudad invisible de los clásicos. Entre Aulo Gelio e Italo Calvino. *Nova tellus* 28, (1), 271-300 <https://bit.ly/3ROIEpi>
- García Jurado, F. (2015). Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector. *Nova tellus*, 33(1), 9-37.
- García Jurado, F. (2016). *Teoría de la tradición clásica: conceptos, historia y métodos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- García López, J. C. (2013). Mitología grecolatina y rock: el mito de Prometeo en letras de Extremoduro, Tierra Santa y Kutxi Romero & Ja ta Ja. *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura*. <https://acortar.link/3VBFg1>
- Gauntlett, S. (2001). *PEMΠETIKO ΤΡΑΓΟΥΔΙ. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση. ΕΚΔΟΣΕΙΣ του ΕΙΚΟΣΙΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ*.
- Gauntlett, S. (2015). Antiquity at the musical margins: rebetika, ‘ancient’ and modern. *Byzantine and Modern Greek Studies*, 39(1), 98-116. <https://doi.org/10.1179/0307013114Z.00000000055>
- Gauntlett, S. (2018). *Rebetika, the Blues of Greece and Australia*. En T. Buccuvalas (Ed.), *Greek Music in America*, 105-118.
- Gellar-Goad, T. H. M. (2018). Pop Music and Graeco-Roman Erotic Verse: Teaching Thorny Topoi in Lyric Ancient and Modern. *Classical World*, 112(1), 649-662. <https://doi.org/10.1353/clw.2018.0063>
- Gerasopoulos, V. (2021). The Malleable and Inevitable Path of Demonizing (Sub) Culture: The Case of Greek Rebetiko. En *Crime and Music* (pp. 247-269). Springer, Cham. [10.1007/978-3-030-49878-8_13](https://doi.org/10.1007/978-3-030-49878-8_13)
- Giatsidis, M. (2010). La identidad multiétnica de las danzas griegas. *Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών*. <https://bit.ly/3zyK67l>

- Gil Fons, A. y Nieves Camacho, A. (2016). La disputa por “Macedonia”. Origen, desarrollo y consecuencias de un conflicto identitario. *Foro internacional*, 56(4), 1088-1124. <https://doi.org/10.24201/fi.v56i4.2378>
- Gómez Capuz, J. (2004). La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español. *Anales de Literatura Española*, 17. pp. 49-72. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2004.17.03>
- Gómez Espelosín, F.J. (2001). *Historia de Grecia antigua*. Akal.
- González Campos, G. (2013). El origen del carpe diem: algunas reflexiones a partir de la lírica griega arcaica. En Kalos kai agazos aner. Didascalou paradeigma: homenaje al profesor Juan Antonio López Férez (pp. 365-372). Ediciones Clásicas.
- González Manjarrés, M. (2013). Venus en las canciones de Georges Brassens. En A. Lipscomb y J. Losada (Eds.), *Mito e interdisciplinarietà: Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas* (pp.269-280).
- González Vaquerizo, H. (2015). La tradición clásica en los cantautores españoles y brasileños: denuncia y crítica social. *Minerva*, 28, 341-361. <https://acortar.link/OvoZcI>
- González Rincón, M. (2008). El modelo de mujer andrógina en la música rebétika de los años ‘30 y la restitución simbólica del espacio masculino en el imaginario popular griego. *Estudios Neogriegos. Revista Científica de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos*, (11), 17-56. <http://ojs.shen-org.es/index.php/estneogr/article/view/72>
- González Vaquerizo, H. (2020). Κλέα ἀνδρῶν: Classical heroes in the heavy metal. En R. López Grigoris y C. Macías Villalobos (Eds.), *The Hero Reloaded: The reinvention of the classical hero in contemporary mass media*. John Benjamins Publishing Company.
- González-Vaquerizo, H. (2021). Recepción clásica en la biosfera. La hipótesis Medea o la vida como enemiga de sí misma. *Euphrosyne*, 47, 393-402. <https://bit.ly/3oPILDe>
- Gotsinas, K. (2014). Attitudes towards Heroin Addicts and Addiction in Inter-War Greece. *Central Europe*, 12(2), 174-194.
- Gova Stileto. (10 de enero de 2017). GOVASTILETO.GR: Αντώνης Ρέμος για Κυριάκο Μητσοτάκη. [Vídeo]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LsdZPkdC8WY>
- Granholm, K. (2011). “Sons of Northern Darkness”: Heathen Influences in Black Metal and Neofolk Music. *Numen*, 58(4), 514-544. <https://doi.org/10.1163/156852711X577069>
- Granholm, K. (2019). Why all that satanist stuff in heavy metal?. En W.J. Hanegraaff, P.J. Forshaw y M. Pasi (Eds.), *Hermes Explains. Thirsty Questions about Western Esotericism*, (pp. 120-126). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048542857-015>
- Graves, R. (1983). *El vellocino de oro*, (L. Graves, Trad.). Edhasa.

- Greek Hits Channel (1 de marzo de 2015). *Αντώνης Ρέμος - Μη Ζητάς Συγγνώμη - Taj Mahal - Official Video Clip*. [Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3zWdBPI>
- Greek lyrics. (s.f.). <https://bit.ly/3oUyJAX>
- Grimal, P. (2000). *Diccionario de mitología griega y romana*, (F. Payarols, Trad.). PAIDÓS.
- GPITRAL4: Greek Music/Ελληνική μουσική (21 de abril de 2015). *Ελπίδα: Σωκράτης Superstar*. <https://bit.ly/3Crso7L>
- Harker666. (23 de febrero de 2011). *Metal from Hellas*. [Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3zy1593>
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Cambridge University Press.
- Herbst, J. P. (2019). The formation of the West German power metal scene and the question of a ‘Teutonic’ sound. *Metal Music Studies*, 5(2), 201-223.
- Hernández Fuente, D. (2015). Una nota sobre las purificaciones en el derecho griego: la Lex sacra de Cirene y las Leyes de Platón. *Potestas*. 8 (57-72).
- Heródoto. (2006). *Los nueve libros de la Historia*. (Pou, B., Trad). Edaf.
- Highet, G. (1949). *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford University Press.
- Hikoukla. (4 de abril de 2008). *Antonis Remos & Sakis Rouvas*. [Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3SoFOY0>
- Holmes, R. (19 de enero de 2022). What Happened when Alexander the Great Visited the Oracle at Siwa?. *The collector*. <https://bit.ly/3xdmUKL>
- Holst, G. (2000). Amanes: The Legacy of the Oriental Mother. En T. Buccuvalas (Ed.), *Greek Music in America*, (pp. 87-104). University Press of Mississippi-Jackson.
- Holst, G. (2001). *Δρόμος για το ρεμπέτικο* (N. Σαββάτης, Trad.). Denise Harvey.
- Horacio. (1909). *Odas*. (G. Salinas, Trad.). Biblioteca Clásica. <https://bit.ly/3SEI6CH>
- Hutton, W. (2009). Pausanias The Novelist. En K. Grammatiki (Ed.), *Fiction on the Fringe: Novelistic Writing in the Post-Classical Age* (pp. 151-169). Brill.
- Introvigne, M. (2018). “I Worship Death, Evil, and All Darkness”: Black Metal and Satanism. *La Rosa di Paracelso*, (2). <https://acortar.link/9YDJjj>
- Ioannidou, E. (2022). Mythologies of Genesis and Neo-Nazi Palingenesis: Commemorating the Battle of Thermopylae in the Political Rites of the Golden Dawn. *Humanities*, 11(4), 88. <https://doi.org/10.3390/h11040088>
- James, S. L. (2001). The Economics of Roman Elegy: voluntary poverty, the recusatio, and the greedy girl. *American Journal of Philology*, 122(2), 223-253. <https://www.jstor.org/stable/1561760>

- Johnson, W. R. (2009). *A Latin lover in Ancient Rome: Readings in Propertius and his Genre*. The Ohio State University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv16qk38r>
- Kahn-Harris, K. (2006). *Extreme metal: Music and Culture on the Edge*. Berg.
- Kaiadas: The Cavern Where The Ancient Spartans Used To Throw Their Weak Infants. Drone Video. (7 de noviembre de 2020). *Greece High Definition*. <https://acortar.link/VVn4EQ>
- Καπετανάκης, Β. (2014). *Το Λεξικό της πιάτσας*. Αλφειός.
- Καραμιχάλου, Ε. (6 de agosto de 2010). 1.000.000€ χωρίζουν την Sony και τον Αντώνη Ρεμο. *Θέμα*. <https://bit.ly/3TxZAJp>
- Kassandra4145. (11 de junio de 2013). ΣΤΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΤΟΥ ΠΑΛΙΟΥ ΚΑΙΡΟΥ Γ.ΝΤΑΛΑΡΑΣ. [Video]. Youtube <https://bit.ly/3LPNW0G>
- Kawir. (2017). *Εξίλασμος* [CD]. Iron Bonehead Productions.
- Kawir. (2019). *Αδράστεια* [CD]. Iron Bonehead Productions.
- Koglin, D. (2008). Marginality—A Key Concept in Understanding the Resurgence of Rebetiko in Turkey. *Music and Politics*, 2(1). <https://acortar.link/OhwIHe>
- Koglin, D. (2016). *Greek Rebetiko from a Psychocultural Perspective: Same Songs Changing Minds*. Ashgate Publishing. <https://bit.ly/3oNeIMu>
- Kopestonsky, T. (2019). Never Out of Style: Teaching Latin Love Poetry with Pop Music.” *Teaching Classical Languages*, 10 (2), 71-100 <https://bit.ly/3bQ6HUx>
- Konstantinidis, P. (2017). The Greek Militiamen Involved in the Srebrenica Massacre. *Athens Live*. <https://medium.com/athenslivegr/the-greek-link-to-srebrenica-bf5f844e892>
- Kotsos32.(17 de junio de 2010). Μ.Γενίτσαρης - Ο σαλταδόρος. (Youtube). Video. <https://acortar.link/Xnq1IG>
- Κουρής, Γ. (1994). Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών. δοκιμές, Επιθεώρηση Κοινωνικών Σπουδών//dokimes, *Review of Social Studies*, (1), 108-115. <https://doi.org/10.26250/heal.panteion.dokimes.i1.12>
- Κουτουλίδου, Α. (2012). Ο ρόλος της γυναίκας στο ρεμπέτικο τραγούδι (Πειραιάς, 1922-1953). [Trabajo de fin de grado, Unidersidad de Macedonia]. <https://acortar.link/FgVE4J>
- Κωνσταντίνιδης, Κ. (2022). Εθνικισμός, ναζισμός και alt-right στη δημόσια σφαίρα: Η αισθητικοποίηση και κανονικοποίηση του ακροδεξιού λόγου στην μουσική και στην ευρύτερη ελληνική ποπ κουλτούρα (1990-2021). [Trabajo de fin de grado]. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.<https://apothesis.eap.gr/handle/repo/55473>
- Laguna Mariscal, G. (julio, 2003). Para vivir no quiero islas, palacios, torres": el tópico literario de la recusatio. *Marginalia et adversaria*. <https://bit.ly/3C14XSU>

- Laguna Mariscal, G (2004a). La literatura clásica como referencia para la moderna. <https://bit.ly/3ONI3B9>
- Laguna Mariscal, G. (2004b). ¿De dónde procede la denominación "Tradición Clásica"?. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 24, (1), 82-93 <https://acortar.link/e9PquX>
- Laguna Mariscal, G. (2011). Alba. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (siglos III a. C. -II d. C.)*. (pp.24-25).
- Laguna Mariscal, G. (s.f). La poesía lírica, elegíaca y satírica en Roma. Influencia de tópicos y de composiciones temáticas en la literatura inglesa. <https://bit.ly/3SOWOqt>
- Laguna Mariscal, G., Gómez Luque, J. A. y Martínez Sariago, M. (2017). “Entre golfos anda el juego”: el tópico literario del *navigium amoris* en la poesía goliárdica. *Minerva: Revista de Filología Clásica*, 30. 123-152 <https://doi.org/10.24197/mrfc.30.2017.123-152>
- Λεούση, Π. (diciembre, 2009). Η ιστορία του τανγκό και ο παραλληλισμός του με το ρεμπέτικο. *Θεματικός φιλοτελιστής*. <https://bit.ly/3Bvf3em>
- Librán Moreno, L. (2011). Herida de amor. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (siglos III a. C. -II d. C.)*. (pp. 200-201).
- Librán Moreno, L. (2011). Lamento del amante abandonado. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (siglos III a. C. -II d. C.)*. (pp.217-219).
- Liebert, H. (2011). Alexander the Great and the History of Globalization. *The Review of Politics*, 73(4), 533-560. <https://www.jstor.org/stable/41345992>
- Lindner, M., Wieland, R. (2018). Horus and Zeus are playing tonight: Classical reception in heavy metal band names. *New Voices in Classical Reception Studies*, 12, 32-44. <https://bit.ly/3TL7bvE>
- López Calahorro, I. (2021). Poligénesis. En F. García Jurado (Ed.) *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica*. Guillermo Escolar. 584-595.
- Lowe, D., Shahabudin, K, Hughes, B., Lovatt, H., Wrigley, A., Paul, J., Ghita, C., Andrikopoulos, G., Turner, S., Nisbet, G., Fisher, K., Langlands, R., Potter, A., James, P. (2009). *Classics for all: reworking antiquity in mass culture*. Lowe, D. y Shahabudin, K. (Eds.). Cambridge Scholars Publishing.
- MacDonald, R. (2014). Alexander, my forefather: Nationalism and Archaeology in the Greek Macedonia and the Former Yugoslav Republic of Macedonia. *Constellations*, 6(1). <https://bit.ly/3zN74bj>
- Marginalia (s.f). <http://marginaliaclassica.es/>
- Marios Koutsoukos (s.f.) <https://bit.ly/3EF3z9U>

- Márquez Guerrero, M. Á. (2002). Tema, motivo y tópico: una propuesta terminológica. <http://hdl.handle.net/10272/1836>
- Marré, S. (2011) La construction du modèle national grec au XIXe siècle. *Revue des Etudes Néo-Helléniques*, (7), 111-133.
- Martín Rodríguez, A.M. (2010). De la lírica a la canción: vino viejo en odres nuevos. En G. Santana Henríquez y E. Padorno (Eds.), *La palabra y la música*.(129-195). Ediciones Clásicas.
- Martínez Sariego, M. (2015). Supuestos sexistas del carpe diem erótico y réplicas femeninas en la poesía contemporánea. APORTACIONES A LA INVESTIGACIÓN SOBRE MUJERES Y GÉNERO, 120. <http://hdl.handle.net/10553/58571>
- Martos Fernández, J. (2011). Milicia de amor. En Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. -II d. C)*. (pp.275-284).
- Maté, R. (Director). (1962). *The 300 Spartans* [El león de Esparta] [Película]. 20th Century Fox.
- McCarthy, N. (30 de octubre de 2018). The Most Culturally Chauvinistic Europeans. *Statista*. <https://bit.ly/3oYsPPp>
- Mercier, C. (14 de febrero de 2022). Cupidon, une divinité-star internationale de la publicité. *Antiquipop. L'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*. <https://acortar.link/rIFfeT>
- Michael, D. (2012). Μαύρη Γάτα: The Tragic Death and Long After-life of Anestis Delias. *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, 14. <https://bit.ly/3cZ8tm4>
- Modern Sculpture in Georgia. (23 de octubre de 2014). *Georgian Journal*. <https://bit.ly/3F2fKh3>
- Modi, S. (Director). (1941). *Sikandar*. [Película]. Esquire Ltd. <https://bit.ly/3eV20dx>
- Moreno Soldevila, R. (2011). Amada codiciosa. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. -II d. C)*. pp.30-31
- Moreno Soldevila, R. (2011). Caza y pesca de amor. En Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. -II d. C)*. pp. 85-89
- Moreno Soldevila, R. (2011). Locura de amor. En Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. -II d. C)*. pp. 245-248
- Moreno Soldevila, R. (2011). Llama de amor. En Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. -II d. C)*. (pp. 232-240)
- Mourgou, A. (2021). Rebetiko Neighbourhoods: Musical Encounters and Social Transformations in Drapetsona and Nea Kokkinia, Piraeus. *Balkanologie. Revue d'études pluridisciplinaires*, 16(1). <https://doi.org/10.4000/balkanologie.2885>

- Moynihan, M., y Söderlind, D. (1998). *Lords of chaos: The bloody rise of the satanic metal underground*. Feral House. <https://acortar.link/O3ru0h>
- Murgatroyd, P. (1981). " Seruitium Amoris" and the Roman Elegists. *Latomus*, 40(Fasc. 3), 589-606. <https://www.jstor.org/stable/41532146>
- Murgatroyd (1995). The sea of love. *The Classical Quarterly*, 45(1), 9-25. <https://doi.org/10.1017/S0009838800041641>
- Nadareishvili, K. (2007). Medea in the context of Modern Georgian Culture. *Phasis*, (10.2), 222-229.
- Navarro Antolín, F. (1991). Amada codiciosa y Edad de Oro en los elegíacos latinos. *Habis*, (22), 207-222. <http://hdl.handle.net/11441/29548>
- Neo-Nazi' musician Vikernes in French terror arrest. (16 de julio de 2013). *BBC*. <https://bbc.in/3rM1Tnd>
- Nissen, J. (2022). Rebetiko in diaspora: The London Rebetiko scene. *Journal of Greek Media & Culture*, 8(1), 19-42.
- Northwind. (2020). *History*. [CD]. No remorse records.
- Ο Ελευθεριακός. (3 de marzo de 2018). *665 Ημέρες Και Μια... Ζωή Metal" (Μια Συζήτηση Με Τον Άγγελο Γεωργιόπουλο)*. [Video]. YouTube. https://bit.ly/3_zpvRB1
- Olson, B.H. (2008). I am the black wizard: multiplicity, mysticism and identity in black metal music and culture. [Tesis de fin de grado]. Bowling Green State University.
- Olson, B. H. (2011). Voice of our blood: National Socialist discourses in black metal. *Popular Music History*, 6 (1), 135-149 [10.1558/pomh.v6i1/2.135](https://doi.org/10.1558/pomh.v6i1/2.135)
- Omatos, O. (1994). La tradición oral neohelénica: cantos, cuentos, y teatro popular. *Erytheia*. 15. 259-273. <https://bit.ly/3DiIVdu>
- O'Neill, A. (2018). *La historia del heavy metal*. (L. Ibáñez, Trad). Blackie Books.
- O'Nidel, R. (2004). *World music: The basics*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203997710>
- Otterbeck, J., Mattsson, D. y Pastene, O. (2018). "I am Satan!" black metal, Islam and blasphemy in Turkey and Saudi Arabia. *Contemporary Islam*, 12(3), 267-286. <https://bit.ly/3C3UZ1j>
- Ovidio. (1909). *Amores*. (G. Salinas, Trad.). <https://bit.ly/3Jr8Ouf>
- Oxford Classical Dictionary* (2012). S. Hornblower, A. Spawforth, y E. Eidinow (Eds.) Oxford University Press.
- Παπακώστας, Ν. y Σιμόπουλος, Π. (2008). Ντοκιμαντέρ για την πορεία και εξέλιξη του ελληνικού Heavy Metal από τη δεκαετία του '80 μέχρι και σήμερα. Τίτλος ντοκιμαντέρ:

- “Metal from Hellas” [Trabajo de fin de grado, Instituto tecnológico de Creta]. <http://hdl.handle.net/11713/2484>
- Pasolini, P.P. (Director). (2019). *Medea*. [Película]. Franco Rossellini. <https://acortar.link/aYYrsa>
- Πάτρα: Ακυρώθηκε συναυλία των “Rotting Christ” -Καταγγέλλουν την Μητρόπολη. (13 de marzo de 2019). *Iefimerida*. <https://bit.ly/3vuAWa4>
- Patterson, D. (2013). *Black metal: Evolution of the cult*. Feral House. <https://bit.ly/3SlhPZW>
- Paul, J. (2010). Cinematic receptions of antiquity: the current state of play. *Classical Receptions Journal*, 2, (1). 136–155 <https://doi.org/10.1093/crj/clq005>
- Paul, J., Solomon, J., Lane Fox, R., Shahabudin, K., Skinner, M., Carney, E., Silveira, M., Reamen, J., Harrison, T., Llewellyn-Jones, L., Platt, V., Cherry, J., Stone, O., (2010) *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History, and Cultural Studies*. Cartledge, P. y Rose, F. (Eds). Universidad de Wisconsin.
- Peck, H. (1898). Cynaegirus. En *Harpers Dictionary of Classical Antiquities*. Harper and Brothers. <https://bit.ly/3vAHeVy>
- Pelegrín Campo, J. B. (2019). Alejandro Magno en el cómic: apuntes sobre recepción clásica y didáctica de la Historia (No. ART-2019-117091)
- Pereira, S. (2013). Raíces clásicas del repertorio musical de Zé Ramalho. En J.M. Losada Goya y A. Lipscomb (Eds.), *Mito e interdisciplinarietà: Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas* (pp. 281-291). <http://hdl.handle.net/10316/45289>
- Πετρόπουλος, Η. (1984). *Τα μικρά ρεμπέτικα*. Νεφέλη.
- Πετρόπουλος, Η. (1991). *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Ατenas. ΚΕΔΡΟΣ.
- Petropoulos, E. (2000). *Songs of the Greek underworld: The Rebetika tradition* (E. Emery, Trad.). Saqi
- Phillipov, M. (2011). Extreme music for extreme people? Norwegian black metal and transcendent violence. *Popular Music History*, 6(1-2), 150-163. [10.1558/pomh.v6i1/2.150](https://doi.org/10.1558/pomh.v6i1/2.150)
- Pihel, E. (1996). A furified freestyle: Homer and hip hop. *Oral Tradition*, 11 (2) 249-269 <https://bit.ly/3zrh09j>
- Pitch Black Records. (12 de octubre de 2015). *Sacred Blood: to Land no Man Hath Seen*. (Official video). [Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3zybzFI>
- Plutarco. (2007). *Vidas paralelas VI : Alejandro, César, Agesilao, Pompeyo, Sertorio, Éumenes* (J. Bergua Cavero, S. Bueno Morillo, J.M. Guzmán Hermida, Trads). Gredos.

- Politis, N. G. (2006). *Canciones del pueblo griego:(selección)* (Vol. 46) (F.M. García y A.G. Fernández, Trads). Univ de Castilla La Mancha.
- Polt, C. B (2018). " I found someone"... Or did I? Teaching Persona Theory Through Popular Music. *Classical World*, 112(1), 627-647. [10.1353/clw.2018.0062](https://doi.org/10.1353/clw.2018.0062)
- Polidefkis.(27 de enero de 2013). Συνέντευξη με τον Πολυδευκη των Sacred Blood. <https://bit.ly/3Shboqt>
- Prévélakis, G., & Béja, A. (2013). La normalisation grecque?. *Esprit*, (11), 128-130.<https://doi.org/10.3917/espri.1311.0128>
- Prévélakis, G. (2017). *Qui sont les Grecs? Une identité en crise*. CNRS Editions.
- Prévélakis, G. (8 de junio de 2018). Entrevista a Yorgos Prevelakis: Grecia y el mar, como motor de “renovación” de la identidad europea. *Panorama griego*. <https://bit.ly/3D0Z5rJ>
- Pring, J. (1965). Modern Greek. En A.T. Hatto (Ed.), *Eos: An enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry*. (pp. 264-271). Mouton&Co. <https://bit.ly/3bDkTzM>
- Propercio. (1989). *Elegías*. (A. Ramírez Verger, Trad.). Gredos.
- Πώς ο Κουέντιν Ταραντίνο έκανε διάσημη σε όλο το Χόλιγουντ τη “Μισριλού”. (23 de noviembre de 2019). *Iefimerida*. <https://bit.ly/3FfseSu>
- Racine, J. (1963). *Teatro completo. Volumen I. La Tebaida - Alejandro el Grande - Andrómaca - Los litigantes - Británico – Berenice* (F. Robles Villafranca, Trad.). Iberia.
- Ramajo Caño, A.(1996). La “recusatio” en la poesía de los siglos de oro. En *Actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (pp. 1285-1294).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed. “Videoclip”. <https://dle.rae.es/videoclip>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed. “Maqueta”. <https://dle.rae.es/maqueta>
- Remos, A. RemosMusic.com <https://bit.ly/3cW0xCa>
- Rojek, C. (2011). *Pop music, pop culture*. Polito Press. <https://bit.ly/3BIWMKZ>
- Rosen, R. M. (2002). 'I Am Whatever You Say I Am': Satiric Program in Juvenal and Eminem. *Classical and Modern Literatura* (22, 2). 103-127. <https://bit.ly/3zL1Hto>
- Rosen, R. M. y Marks, D. R. (1999). Comedies of transgression in gangsta rap and ancient classical poetry. *New Literary History*, 30(4), 897-928. <https://acortar.link/NDR0c4>
- Rottenboneslyrics. (5 de mayo de 2021). War pigs || black sabbath sub. español – inglés. [Vídeo]. Youtube. <https://acortar.link/6QIRuC>
- Σαββόπουλος, Π. (2010). *Περί της λέξεως "ρεμπέτικο" το αναγνώσμα... και άλλα*.

Οδός Πάνος.

- Sambucetti, R.P y Melelle, C.E. (2013). La música griega moderna como práctica histórico-social en la construcción identitaria de los griegos en la Argentina. El caso del rebético. Universidad de Buenos Aires. <https://bit.ly/3ZTbBE3>
- Santana, A. (15 de noviembre de 1998). Los ritmos étnicos de Suráfrica y Grecia hechizan en el Womad. <https://bit.ly/3Q0J628>
- Schep, L. J., Slaughter, R. J., Vale, J. A. y Wheatley, P. (2014). Was the death of Alexander the Great due to poisoning? Was it Veratrum album?. *Clinical Toxicology*, 52(1), 72-77. <https://doi.org/10.3109/15563650.2013.870341>
- Sekunda, N. (2019). *The Army of Pyrrhus of Epirus: 3rd Century BC*. Osprey Publishing.
- Shand, A. (2020). The tsifte-teli sermon: Identity, theology, and gender in rebetika. En W. Washabaugh (Ed.), *The Passion of Music and Dance* (pp. 127-132). Routledge.
- Snik Official. (20 de mayo de 2018). Medusa (Official Music Video) <https://bit.ly/3fkvW2q>
- Snyder, Z. (Director).(2006). *300*. [Película]. Warner Bros. Pictures.
- Socas, F. (2011). Magisterio de amor. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III AC-II DC)*. (pp.257-259).
- Sófocles. (2014). *Antígona*. (A. Alamillo, Trad). Gredos.
- Sola, J. A. E. (2014). La renuntiatio libertatis, un motivo dentro de un tópico. En J. Martos y R. Moreno Soldevila (eds.), *Amor y sexo en la literatura latina* (pp. 117-129). Universidad de Huelva.
- Southgate, M. S. (1977). Portrait of alexander in Persian alexander-romances of the islamic era. *Journal of the American Oriental Society*, 97(3), 278-284 <https://doi.org/10.2307/600734>
- Σπυριάδου, Κ. Ν. (2014). Η κοινωνική θέση των γυναικών στα ρεμπέτικα τραγούδια της περιόδου 1922-1940. [Tesis doctoral, Universidad del Egeo]
- Spracklen, K. (2010). True Aryan black metal: The meaning of leisure, belonging and the construction of whiteness in black metal music. *Metal void: First gatherings*, 81-92.
- Stafylakis, K. (2013). Moralism and the (Greek) Crisis of Cultural Resistance: An Anti-Humanist Approach. En M. Lakitsch (Ed.), *Political Power Reconsidered: State Power and Civic Activism between Legitimacy and Violence*, 127-139.
- Stamatis, Y. (2015). Rebetika and Catharsis: Cultural Practice as Crisis Management. *Voices a world forum for music therapy*. 15 (3). <https://acortar.link/tcAdln>
- Stefanou, E. (2017). Classical Antiquity and Modern Greek National Identity: Reliving the Ancient Maritime Heritage at the Sea of Salamis. En De Francesco (Ed.) *In Search of*

- Pre-Classical Antiquity: Rediscovering Ancient Peoples in Mediterranean Europe (19th and 20th c.)*. 146-165. https://doi.org/10.1163/9789004335424_008
- Stixoi info. (2015-2021). <https://bit.ly/3oXpu3a>
- Steingress, G. (2006). El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental. *TRANS: Transcultural Music Review*, 10. <https://bit.ly/3oPSv0g>
- Stone, A. (1999). A dialogue of past and present: the construction and re presentation of greek national identity. *Perceptions: journal of international affairs*, 4(2). <https://bit.ly/3W5VIbQ>
- Stone, O. (2004). *Alexander* [Alejandro Magno] [Película]. Intermedia Films, Pacific Film, Egmond & Television, France 3 Cinema, IMF Internationale, Medien und Film GmbH&Co. 3, Produktions KG.
- Στυλιανού, Η. (2014). Ρεμπέτικο τραγούδι και προβλήματα λογοκρισίας κατά την περίοδο του μεσοπολέμου. [Trabajo de fin de grado, Universidad de Patras] <https://bit.ly/3zvA4TL>
- Súrio, R. (1 de septiembre de 2016). Rebético, la música del hachís. *Cáñamo. La revista de la cultura del cannabis*. shorturl.at/eosxY
- Σχορέλης, Τ. (1992). *Ρεμπέτικη Ανθολογία*. Πλέθρον.
- Swist, J. (2019a). Satan's Empire: Ancient Rome's anti-Christian appeal in extreme metal. *Metal Music Studies*, 5(1), 35-51. https://doi.org/10.1386/mms.5.1.35_1
- Swist, J. (2019b). Blog: Why is Heavy Metal Music Obsessed with Ancient Sparta?. Society for classical studies. <https://bit.ly/3POvXsM>
- Swist, J. (4 de mayo de 2021). Classical Imagery in the Album Artwork of White Supremacist Metal Bands. *Pharos: doing justice to the Classics*. <https://bit.ly/3oIeLt5>
- Swist, J. (4 de septiembre de 2021). Les légions du soleil noir : Antiquité classique et idéologies d'extrême droite dans le Heavy Metal français. *ANTIQUIPOP: L'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*. <https://bit.ly/3y132e7>
- Syntorama. (s.f). Eleftheria Arvanitaki. <https://bit.ly/3zWuPhh>
- Taietti, G. D. (2018). Alexander the Great screaming out for Hellenicity: Greek songs and political dissent. En K. Royce Moore (Ed.), *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004359932_033
- Theaegean60. (22 de octubre de 2009). *ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗ : ΑΧ ΕΛΛΑΔΑ Σ' ΑΓΑΠΩ (Live)*. [Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3oTUiS6>
- The Orphic Hymns*. (A. Athanassakis y B. Wolkow, Trads.). John Hopkins University Press.
- Thomas, R. (2012). The Streets of Rome: The Classical Dylan. En W. Borcklis (Ed.), *Reception and the Classics: An Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*, 134–159.

Cambridge; New York: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781139042826>

- Thogersen, K. y Wachenfeldt, T. (2020). You Who Hate God. Investing in Love and Hate through the Sound of Satan En A. Kallio (Ed.) *Difference and Division in Music Education*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429278525>
- Traver Vera, A.J. (2011). Ronda de amor. En R. Moreno Soldevila (Ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III AC-II DC)*. Universidad de Huelva, 371-374
- Tsioulakis, I. y Fabbri, F. (2016). Italian canzone d'autore and Greek entechno tragoudi: a comparative overview. En K. Williams (Ed), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*. 317-328. Cambridge University Press. [10.1017/CCO9781316569207.029](https://doi.org/10.1017/CCO9781316569207.029)
- Tyrovola, V., Likesas, G., Koutsouba, M., Macha, D. y Tyrovola, V. K. Aesthetic Perception and Dance: The Case of urbanized 'Zeibekiko' Dance. <https://bit.ly/3oLrdsf>
- Umurhan, O. (2013). Heavy metal music and the appropriation of Greece and Rome. *Syllecta Classica*, 23(1), 127-152.
- Unceta-Gómez, L. (2007). Mito clásico y cultura popular: reminiscencias mitológicas en el cómic estadounidense. *Epos: Revista de filología*, (23), 333. <https://doi.org/10.5944/epos.23.2007.10559>
- Unceta Gómez, L. (2013). La musa vejada: clasicismo posmoderno y nuevas vías de investigación. En Luis Miguel Pino Campos y Germán Santana Henríquez (Eds.), *Καλός και αγαθός άνήρ, διδασκάλου παράδειγμα*. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez. pp. 821-827. <https://bit.ly/3RzBvs1>
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (2017): Rebetiko, Intangible Cultural Heritage. <https://bit.ly/3zZKEE3>
- Vamvakaris, M. (2015). *Markos Vamvakaris: the Man and the Bouzouki. Autobiography* (N. Minogue, Trad.). Greeklines.
- Vaudrin, M.C. (2004). *La musique techno ou le retour de Dionysos - Je rave, tu raves, nous rêvons*. L'Harmattan. <https://bit.ly/3C8OImV>
- Villalba Álvarez, J. (2008). Need you so bad: los poemas amorosos de Catulo en las letras de los blues. *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura*.1. pp. 6-16. <https://bit.ly/3QpgzmX>
- Villalba Álvarez, J. (2008). La presencia de Afrodita y Eros en la música rock. *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura*. 2. 78-89. <http://hdl.handle.net/10662/7378>
- Vrzal, M. (2017). Pagan Terror: The Role of Pagan Ideology in Church Burnings and the 1990s Norwegian Black Metal Subculture. *Pomegranate*, 19(2). <https://doi.org/10.1558/pome.33472>

- Walser, R. (1993). *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*. Wesleyan University Press.
- Weiner, J. (2019). "Every Time I Write a Rhyme/These People Think It's a Crime": Persona Problems in Catullus and Eminem. *Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy*, 6(1), 14-29. <https://bit.ly/3OXU8DU>
- Weinstein, D. (1991). *Heavy Metal: A Cultural Sociology*. Lexington Books.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy metal: The music and its culture*. Da Capo Press.
- Weinstein, D. (2014). Just So Stories: How Heavy Metal Got Its Name—A Cautionary Tale. *Rock Music Studies*, 1, 36-51. <https://doi.org/10.1080/19401159.2013.846655>
- Werblowsky, R. Z. (1952). *Lucifer and Prometheus: a study of Milton's Satan*. Routledge.
- Williams, J. F. (2018). Burke, Black Metal, and the Golden Dawn: Deconstructing the Dangerous Appeal of National Socialist Black Metal. *Present Tense*, 7(1). <https://bit.ly/3cW1iLw>
- Ξυπόλυτος, Ε. (2014). Ρεμπέτικο και ψυχοτρόπες ουσίες. [Trabajo de fin de grado, Universidad de Yoánina]. <https://bit.ly/3OWAV5H>
- Χαβιαράς, Γ. (2017). Ο χώρος του διαδικτύου ως πεδίο επίλυσης θρησκευτικών διαφορών: το παράδειγμα του μουσικού είδους της μέταλ μουσικής, ως καταλύτη επιρροής ιδεολογιών σχετικών με τη θρησκεία: ποσοτική έρευνα για επιβεβαίωση ευρημάτων. [Trabajo de fin de grado, Universidad del Egeo].
- Χαλδαίου, Σ. (7 de octubre de 2020). Γιώργος Γερμενής : Ο "καιάδας" της Χρυσής Αυγής πληρώνει για τα εγκλήματα της οργάνωσης. *IN*. <https://acortar.link/i2Lv7G>
- Χαραλαμπίδης, Μ. (2012). *Η εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης στην Αθήνα*. Αλεξάνδρεια.
- ΧΡΗΣΤΟΣ 5070. (19 de agosto de 2012). [Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/3QgT5Qz>
- Χρυσή Αυγή. (10 de mayo de 2018). [Vídeo]. Youtube. <https://acortar.link/1r9OhI>
- Zaimakis, Y. (2010). 'Forbidden Fruits' and the Communist Paradise: Marxist Thinking on Greekness and Class in Rebetika. *Music and politics*, 4(1). 1-26 [10.3998/mp.9460447.0004.102](https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0004.102)
- Zikakou, I. (31 de julio de 2014). Antonis Remos Sang With Julio Iglesias in Mykonos. *Greek Reporter*. <https://acortar.link/uFmurJ>

Apéndice A

Entrevista a Marios Cuchucos

1) You have a Bachelor's degree in French Language and Literature and a Masters in Creative Writing, how did you become interested in the classical world? And heavy metal?

Being Greek, and being born in the early 80s, I was raised with comic / picture books of The Iliad, the Odyssey, The Fables of Aesop, The Labors of Hercules – these were some of the most important “superhero tales” of my youth. In addition to this, my mother (who worked as an ancient and modern Greek language teacher before retiring) made a point of teaching both my brother and myself ancient Greek (in the form of short maxims and even home-made cartoon illustrations) from a pre-school age. Add to that the fact that being raised in an Orthodox Christian environment I was exposed to endless hours of Church Services held in Hellenistic Greek for about seventeen years, and you can understand why I’ve always felt right at home with the classical world. Heavy Metal came into the picture around the time I was fourteen or fifteen. Before that, I mostly listened to movie soundtracks. And then I discovered the epic badassery and lyricism of bands like Manowar, Virgin Steele, Bal Sagoth, Rhapsody, Blind Guardian, Omen, Warlord, etc. It “clicked” right away with my musical and aesthetic sensibilities. I was drawn to it from the first time I ever listened to “We Rule The Night” by Virgin Steele, on a bootleg cassette tape I had borrowed from a classmate (there was no internet and downloads back then). Since I was also a huge fan of all kinds of epic and fantasy narratives (from RPG board games, movies like Kevin Costner’s “Robin Hood”, “Cutthroat Island”, and “First Knight”, to J.R.R. Tolkien, Michael Moorcock, Anne Rice and Stephen King), I thoroughly enjoyed a genre of music dealing with all those things I was so familiar with.

2) Do you play any instruments?

Technically, no. I do not have any formal musical training, nor can I read sheet music. I have, however, dabbled in playing keyboards for my (almost) 10 year long personal music project, “Dol Amroth”. If anyone listens to the songs I wrote and performed, it is painfully

obvious – and, perhaps, embarrassingly so – that I am entirely self-taught. I was also the main vocalist of Dol Amroth (black metal style screeching, death metal growls, clean male vocals, narrations) and did all the drum-machine programming, mastering and mixing as well. If memory serves, I also dabbled on a little harmonica, recorder and electric bass on a few songs. But “Dol Amroth” were pretty much an one-man-army, except when I had the pleasure, good fortune and honor of collaborating with very talented guest musicians. Today I do not play any instruments at all though I often find myself near them in rather awkward tête-à-têtes.

3)When and how did start your work with Sacred Blood?

I have written the lyrics to two Sacred Blood albums: “Alexandros”, in 2012, and “Argonautica”, in 2015. However, I had been collaborating with Polydeykis (Guitarist, Keyboardist and main composer of Sacred Blood) several years before on the Folkearth album “Drakkars in the Mist” (2007) as well as on Dol Amroth songs. Polydeykis is a very talented and charismatic musician / composer of epic power metal and I consider it a privilege working with him on those two albums. Not only was epic power metal dealing exclusively with a Greek mythology theme something radical and original back then but we also had immense rock n’ roll fun writing and recording with Polydeykis.

4)What other bands have you worked with?

Aside from Dol Amroth (2001-2009), my personal project, I’ve also worked as the main lyricist for Folkearth since 2004 and for Folkodia since 2007: with a very few exceptions, all the song lyrics have been written by me. In fact, I was one of the very first members enlisted in the Folkearth and Folkodia crew by the man who started it all, the late Ruslanas Danisevskis (Metfolvik). We met online by a happy accident in the early 2000s when I submitted a Dol Amroth song to a compilation CD. Ruslanas was then acting on behalf of the record label that released the compilation CD, we got to talking, he shared with me his vision of creating Folkearth and I was immediately intrigued and jumped on board. His untimely and sudden passing was a shock to us all and he will always be remembered fondly in the hearts and minds of the metal community worldwide.

I have also worked with Dimlight since 2015, being their main lyricist – and an actual member of the band though I am not a musician per se – on the albums “The Lost Chapters” (2015) and “Kingdom of Horrors” (2018). Peter Invoker and Nikolas Perlepe, the band’s main guitarists and composers are impressively gifted musicians and perhaps some of the most forward-thinking, daring and experimental artists in the metal scene I’ve ever had the pleasure

to meet. My collaboration with Dimlight led also to the publication of two novellas, companions to the albums “The Lost Chapters” and “Kingdom of Horrors”, respectively. I even got to try my hand in designing rules and mechanics for a tabletop RPG game which took place in the Summerian-inspired underworld realm which is the scene for the concept album “Kingdom of Horrors” – though I can’t confidently affirm that I quite hit the mark with that one.

Furthermore, I’ve also worked with Downcast Twilight (2016-Present) as their lyricist. The composer and maestro of this project, Athanasios Karapanos (OGregomixMaster), an incredibly talented sound-engineer and accomplished musician, is an old friend from the later days of Dol Amroth and the earlier ones of Sacred Blood & Folkearth / Folkodia. The “concept” behind Downcast Twilight is that each album deals with a different culture / civilization of the ancient world, exploring their mythistory (a mix of history and myths). So far we’ve released three albums: “Under the Wings of the Aquila” (2016 – Roman-themed), “Wrath of the Anunnaki (2018 – Sumerian-themed), Alba gu Bràth (2020 – Scottish-themed). More are in the pipeline and coming up shortly.

Finally, in 2007 I wrote the lyrics for the album “In the Shroud of Legendry: Hellenic Myths of Gods and Heroes” of the band Athlos. Athlos was, in truth, a Greek-inspired offshoot of Folkearth in a sense – we tried to form a “supergroup” of epic / folk / power metal. Polydeykis of Sacred Blood was the mastermind behind it, we had Athanasios Karapanos and the amazing Hildir Valkyrie as well amongst many other very talented musicians. The lyrics deal with all those offbeat and not-so-popular Greek myths and historical fragments, such as the Taurokathapsia (bull-leaping) rituals of the Minoans, Plato’s description of the war between Atlantis and Athens, the hundred-handed Hekatonkheires giants, etc.

5)How do you research when writing lyrics for an album? What classical authors do you read?

It all starts with the composer’s request: for instance, let’s say a band wants to write “something about Vikings”. I take that general request and make it more specific. I leaf through my head for either some trivia of Viking history which has left an impression on me, or I focus on a particular well-known event (e.g. the raid on Lindisfarne). Then, I read up on that as best as I can – preferably through primary sources. You’d be surprised how often ancient texts, paraphrased only a little, make for great metal lyrics. Or, sometimes, a particular turn of phrase in an ancient text can become the central focal point of a song’s bridge or refrain. Other times,

it so happens that I start writing a song about something I don't know that well or have only a hazy conception of – then, in the process of writing and reading up on the secondary sources (yes, even academic papers are fair game when it comes to writing badass, bloodthirsty lyrics) I end up learning quite a few things I wouldn't have otherwise bothered to dig up. It's a process of self-education and, at the same time, an exercise in literary expression. I do not seek to merely convey information of a certain historic or mythological event. I want to tell a story. Gripping, if possible. And, in order to do that, I try as best as possible to capture the underlying feeling, the core vibe if you will, of the source material I'm dealing with. As a lyricist, I always assume the role of a narrator. I never express personal views, opinions or beliefs through my art. I'm a storyteller and I tell a story. Hopefully a well-informed story with a solid basis in history and / or legend.

6) How do you get inspiration for your lyrics? Do you draw inspiration from non classical sources like, for example, movies, novels etc?

Inspiration comes to me just like it comes to any other person: when we flirt with those cheeky beauties from Helikon. Especially Erato and Polymnia are my favorites. As winking Fate would have it, I used to live in a street called “Polymnias” in the center of Athens for ten years, where I composed the bulk of my Dol Amroth, Sacred Blood, Athlos, Folkearth and Folkodia work. Though as a historian I cringe when I see Romans and Ancient Greeks wearing leather bracers in movies, I do love “Gladiator”, HBO's “Rome”, “The Eagle” and similar productions. I'm also a huge fan of Tolkien's “Lord of the Rings” (big surprise there) – both the books and the movies. I would say that the aesthetics and perspectives of such non-classical sources have influenced my lyrics in terms of the overall approach to my narrative style. Often, I enjoy writing lyrics based on speculative (pseudo)historical theories involving the occult or supernatural agencies.

But I'm also a very big Sci Fi fan as well and on one notable occasion I have managed to sneak that in. In Folkearth's album “Balder's Lament” (2014) there's a song called “Beliskner”. Not Bilskirnir, mind you. Beliskner. Now, Folkearth at that time had to have Viking-related lyrics only. Yet, yours truly, being a huge Stargate SG-1 fan, decided to sneak in a reference to the Asgardian starship “Beliskner”, captained by the Gray Alien, Commander Thor. And that's *Supreme* Commander Thor to you, Senator Kinsey. If you read the lyrics carefully, they're talking about the starship from SG-1 rather than the dwelling place of the Nordic God Thor. Even though I had to mix in some proper mythologic elements in order to

make it suitable enough for the “Viking requirements” of Folkearth, it remains in its core essence a Sci Fi inspired song. And a headbanging masterpiece at that.

7) You are doing your PhD on the history of ancient religions. Some metal bands have shown interest in ancient religions (it comes to my mind the Greek band Kawir) what do you think that causes this interest?

Many people in the metal scene are, in my opinion, actively seeking alternative viewpoints in life, philosophy, and religion. This, after all, is what the rebellious nature of heavy metal as a music genre is all about. Breaking out of the norm and seeking one’s truth on the road the less travelled. As a result, you will find many metal bands expressing a sentiment of divergent religiosity, especially in countries like Greece where religion (Orthodox Christianity) is the accepted norm and holds a wide-spread sway. Sometimes this is a mere form of reaction and, at other times, it’s an “evangelism” of sorts – a conscious propagation of religious ideas.

Certain band members, such as in the case of Kawir, as far as I know, may belong to an organized branch of modern pagan religion in Greece and even hold sacerdotal offices within such organizations. Therefore, their music is part artistic expression and part “evangelical” work.

Other than that, I believe that people involved in the metal scene are deeply romantically-minded individuals. Thus, it is only logical (if not inevitable) that they are attracted by the poetic beauty and profound allegories ruling the esoteric readings of polytheism – in the same way the most staunch Papists and devout savants of the Middle Ages and even the Renaissance would endlessly refer to pagan gods and goddesses in their writings, publicly as well as privately. After all, interest in a religion or familiarity with it does not necessarily entail the espousing of it.

At the same time, I feel that metal is a music genre deeply grounded in spirituality. It often asks spiritual questions, seeks spiritual paths and even seeks to exalt or destroy the spiritual. Keep in mind that piety is as much of a spiritual statement as blasphemy. With that in mind, it would be odd (if not downright bizarre) to not have some of the world’s most ancient religions who have dominated mankind’s spiritual conceptions and even formed the roots of more recent religions being represented and raising their voices in the metal genre.

8) There are several classical scholars whose research focuses on classical influence on metal music such as (among others) Osman Umurhan, KFB Fletcher, Helena

González-Vaquerizo or Christian Djurslev and some of them mention you in their books/papers. Are you familiar with their work?

I am not, I am afraid. An omission I will remedy the soonest possible. Quite frankly I am amazed and slightly humbled that anyone would mention me in their book or paper. I'm neither that old nor that important yet. I haven't even done any noteworthy bad, to be honest.

Quite recently I became aware of the fact classicists are studying the influence of the classics in metal music and I was very pleasantly surprised to find that there is such a trend extant within academia. So far, I've had the pleasure of attending a lecture by Dr. Jeremy Swist on a related subject and I must confess that my interest was piqued. I feel that it is a very fertile field of research. One which finally seems to recognize the existence of metal as an actual genre of music and doesn't treat it like a non-existent and inconsequential subculture as it has been treated by mainstream media in recent decades.

9) You have previously stated that metal music has an educational character compared to other forms of music. What do you think is the main reason?

Indeed. This statement is partly factual and partly stems from personal experience. As far as personal experience goes, I first learned about the Knights Templar from Grave Digger's "Knights of the Cross"; I discovered Shelley's poetry as well as the story of countess Bathory thanks to Cradle of Filth; Domine introduced me to Moorcock's Elric of Melniboné; Thyrfing and Mithotyn got me into reading about the Vikings; Virgin Steele are the reason I bought that ridiculously expensive edition of Blake's "The Marriage of Heaven and Hell"; Nightwish convinced me that Shakespeare's sonnets were worth giving a go.

From a more factual standpoint, heavy metal lyrics display a diversity of themes not often found in pop music. Pop and rock music often deal with contemporary issues, mostly love (or the lack thereof), success or failure in life, emotions in the more abstract sense and sometimes, if you're lucky, they tell a touching contemporary tale. In heavy metal (and I use this this as an umbrella term for all subgenres of metal) however, one finds an incredibly diverse range of lyrical topics discussed: war, history, mythology, religion, folklore, literature.

Sure, metal is not the best academic teacher – a lot of what is presented in its lyrics is slightly distorted, overromanticized and sometimes, downright incorrect. But it's captivating. It's delivered in a powerful and sensational way and thus sows the seed of further inquiry. Metal lyrics don't so much "teach" as they "open a window" to a motely array of themes,

historical eras, personalities and religious movements of the past. Herodotus claimed that education is not the “filling of a bucket” but the “lighting of a fire”. And that’s exactly what heavy metal lyrics do in terms of education. They kindle that fire of inquiry – to those disposed to further reading, of course.

In a sense, they offer a buffer of educational trivia that one is free to either enjoy superficially or follow down the rabbit hole of discovery and knowledge.

10) As a scholar what historical period do you like studying the most?

I absolutely love Late Antiquity – and especially Late Antiquity in the Near East and around the Mediterranean basin. Late Antiquity has often been called an age of decline, ruled by superstition and a “loss of nerve”. And though it was indeed the swansong of classical antiquity, what a beautiful and mesmerizing tune it sang!

I am deeply fascinated especially by theurgy and the Neoplatonic crossroads of ideas, where philosophy, science (in the modern understanding of the word), and belief in the supernatural entwined in a harmonious whole, offering a complete system for making sense of the world – a theory of everything, employing at the same time the oldest and the newest elements in thought. Late Antique theurgy was at the cutting edge of modernity and, at the same time, deeply rooted in tradition and antiquity.

In my opinion and understanding, this was the vivifying spirit of Late Antiquity, its driving force: this merging of cultures, beliefs, and systems of inquiry into the first causes of all things. The diversity of that era, its graceful despair in the face of inevitable changes, its steadfast faith in ideals hallowed by bygone eons, and its informed inventiveness are but a few of the elements which have made me gravitate towards the study of Late Antiquity, many years before even deciding to start my PhD.

Thanks for your time!

Apéndice B

Fuentes de las ilustraciones

- 1) Anónima. (1933). Rebetes en el Pireo. [Wikipedia]
<https://bit.ly/3c8oGpj>
- 2) Anónima.(s.f). Busuki. [Wikipedia]
<https://bit.ly/3R4A9Fd>
- 3) Anónima. (2018). Representación clásica de la pandura. [Wikipedia]
<https://bit.ly/3PGT1c4>
- 4) Arent. (2005). Baglamá. [Wikipedia]
<https://bit.ly/3wph3Si>
- 5) Geomel. (2012). Elefzería Arvanitaki. [Wikipedia]
<https://bit.ly/3PFZWCy>
- 6) Erud. (2006). Andonis Remos. [Wikipedia]
<https://bit.ly/3T8jana>
- 7) Caravaggio. (1602). El amor victorioso. [Wikipedia]
<https://bit.ly/3Q0rx1u>
- 8) Letón Suárez, A. (2020). Portada de *History*.
- 9) Bouguereau, W.A. (1862). El remordimiento de Orestes. [Wikipedia]
<https://bit.ly/3Cj0SJY>
- 10) Letón Suárez, A. (2021). Portada de *Εξίλασμός*.
<https://bit.ly/3AGb0ek>
- 11) Letón Suárez, A. (2021). Reproducción de la máscara de Agamenón en el CD de *Εξίλασμός*.

- 12) Moreau de Tours, G. (1878). Pelias asesinado por sus hijas. [Wikipedia]
<https://bit.ly/3wnz2Zg>
- 13) Letón Suárez, A. (2021). Portada de *Αδράστεια*.
- 14) Delacroix, E. (1862). Medea furiosa. [Wikipedia]
<https://bit.ly/3AFAAjM>
- 15) Letón Suárez, A. (2022). Miembros de Amenecer dorado en las Termópilas.
- 16) Salonen, K. (2015). Portada de *Argonautica*.