

Cuatro variantes del tópico de *El viajero enamorado* en el folclor greco-otomano

ALBERTO CONEJERO LÓPEZ
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

Desde sus inicios en el siglo XVIII, el estudio de la tradición oral en los Balcanes ha tenido como fondo la denominada “cuestión de Oriente”, o lo que es lo mismo, la traumática disolución del Imperio Otomano y la cruenta configuración de los nuevos estados-nación. Durante cinco siglos, y con todos los excesos de un imperio clasista y absolutista, la Sublime Puerta aseguró la convivencia pacífica de los diferentes grupos etno-religiosos que habitaban sus territorios. La implantación del modelo occidental de nación —cuyos principios emanaban directamente de los tratados de Paz de Westfalia (1648), y que se resumen en la célebre sentencia *cujus regio ejus religio*— constituye el origen de un sangriento conflicto que hoy en día permanece activo. El paso del sistema pluri-religioso y multilingüístico otomano a los estados étnicamente homogéneos de nuestros días es la crónica de la persecución sistemática de las minorías étnicas y la manipulación de los elementos sincréticos de las tradiciones locales.

Grecia fue el primer país de la órbita balcánica en ser reconocido como estado independiente por la Sublime Puerta en 1831. La mistificación que de la Grecia clásica hizo el pro helenismo europeo convirtió la guerra de guerrillas de los insurgentes griegos en un símbolo de la lucha de los valores de Occidente contra el Turco. Sin embargo, la realidad de la comunidad ortodoxa que habitaba junto a las ruinas clásicas poco tenía que ver con la de aquellos griegos ejemplares que los filólogos europeos traducían con devoción casi religiosa. Para los habitantes de las montañas, los campesinos, piratas y bandoleros que combatían a las fuerzas otomanas, el sueño de la independencia era el sueño del pasado romano, es decir, el ideal de la Constantinopla cristiana y no la pagana Atenas. Las ruinas de la Grecia clásica eran tan misteriosas y extrañas para

el campesinado griego como los monumentos faraónicos para los campesinos de Egipto (Braude y Lewis, 1982: vol. 19).

Lo cierto es que, aunque oficialmente musulmán, el Imperio Otomano era en realidad una suerte de gobierno bicéfalo cuya cabeza visible era el Sultán, mientras que un numeroso cuerpo de funcionarios griegos y eslavos controlaba el día a día del Imperio. Según Cahen “presentar al Imperio Otomano como un imperio grecoturco es una visión un poco simple pero llena de realidad” (Courbage y Fargues, 1992: 94).

La victoria militar no fue acompañada de un proyecto político que asegurase la estabilidad de los territorios liberados. La misma Iglesia ortodoxa que durante siglos colaboró y se enriqueció con el gobierno de los otomanos, se presentaba ahora como el bastión más importante de los griegos ante la opresión del turco y, junto a la lengua griega, su rasgo identitario fundamental. Con esto lograba neutralizar la influencia de los ideales laicos que llegaban de Francia y se aseguraba un lugar fundamental en el nuevo sistema administrativo.

Las múltiples contradicciones de un discurso nacionalista que intentaba integrar el modelo occidental con el sueño imperialista de un nuevo imperio bizantino, el denominado *Gran Ideal* —el sueño de conquista de todos los territorios asociados históricamente al pueblo griego y especialmente Constantinopla— no detendrían las ambiciones imperialistas del joven estado en guerra permanente desde su liberación. Así, en la formación de la configuración nacional griega encontramos que el sincretismo entre paganismo y Ortodoxia es un elemento socialmente asumido y valorado como positivo, por muy contradictoria que parezca la conjunción del helenismo pagano y la cristiandad ortodoxa bizantina que el nacionalismo griego creó para justificar la continuidad entre la Grecia clásica, Bizancio y el Estado-nación moderno.

Sin embargo, la evidencia de un sustrato cultural común con el vecino turco y su contribución a la tradición cultural del país es difícilmente asumida cuando no negada tajantemente. Esta incapacidad manifiesta para identificar como propios rasgos culturales compartidos por todos los pueblos de los Balcanes y del Egeo es el origen de la ya referida manipulación de las tradiciones populares. En el caso del cancionero griego, el espíritu arcaizante de muchos filólogos al servicio del nacionalismo etnicista ha alterado y manipulado el legado oral del pueblo griego

(llegando incluso a la composición de nuevas canciones por parte de los editores), en su búsqueda continua de posibles relaciones con los mitos antiguos o el cancionero medieval. Este rechazo al elemento oriental del país se agravaría tras la desastrosa derrota del ejército griego en la campaña de Asia Menor en 1922.¹ Paralelamente a la catalogación científica del cancionero griego tradicional, una nueva literatura oral emergía en los grandes núcleos urbanos con población griega — Esmirna, Constantinopla, Salónica, Alejandría, etc. — que permanecían bajo la administración otomana, y que se habían convertido en verdaderas islas de convivencia y colaboración entre los diversos grupos religiosos y lingüísticos. La aparición de nuevos espacios de ocio como el café cantante y sus paralelos orientales (el *café sandur* o *café amán*) propiciaría la

¹ Es la llamada en griego *Megali Catastrofi*, la Gran Catástrofe. Tras la Primera Guerra Mundial, Grecia salió muy favorecida de los acuerdos territoriales firmados en la Paz de París (Tratado de Sèvres, 1920). El texto entregaba a Grecia la administración, durante cinco años, de la ciudad de Esmirna y su vecindad. En realidad, este documento no hacía más que dar legitimidad a la invasión griega de la ciudad, ocurrida un año antes. Los nacionalistas griegos veían cada vez más cercana la consecución del *Gran Ideal* con la creación de la Grecia de “los dos continentes y los cinco mares” (los dos continentes eran Europa y Asia y los cinco mares el Jónico, el mar de Mármara, el mar Negro, el Egeo y el Mediterráneo). Turquía nunca llegó a ratificar el tratado, que entregaba las ruinas del imperio otomano a las potencias occidentales. La invasión griega sirvió para unir a todos los turcos bajo la bandera del movimiento nacionalista liderado por Kemal Atatürk. Los griegos avanzaron hacia el este de Anatolia. De poco sirvieron las críticas de la Sociedad de Naciones por las atrocidades cometidas contra civiles turcos. En 1922, las fuerzas kemalistas derrotaron al ejército griego, que ahora sí estaba dispuesto a aceptar el plan británico para crear un protectorado en los asentamientos griegos. Los turcos no quisieron negociar, conscientes de que la victoria total era suya. La desbandada de las tropas griegas en dirección a la costa dejó sin protección a los cristianos del interior de Asia Menor, que fueron objetivo fácil de la venganza de los turcos. Atatürk acorraló a las tropas griegas en la ciudad de Esmirna. La milenaria presencia griega en Asia Menor se consumió junto a la ciudad. Decenas de miles de griegos y armenios fueron ajusticiados. Una oleada de refugiados —un millón y medio de personas para una población total de cuatro millones— inundó los puertos de Grecia. El país estaba ahora obligado a convivir con aquello que soñaba y despreciaba: el helenismo otomano.

profesionalización de los músicos y serviría como lugar de encuentro de las más variopintas manifestaciones culturales. En las postrimerías del imperio otomano y con la llegada de avances técnicos tan importantes como el ferrocarril o el fulgurante éxito del gramófono, que permitieron la rápida difusión de tradiciones musicales hasta ese momento aisladas, la canción tradicional se transformaría paulatinamente en un nuevo género llamado *rebético*.² El término, cuyo étimo nunca ha sido aclarado convincentemente, sirve para designar a un grupo de canciones inspiradas en el cancionero tradicional, pero que reelaboran este material con la inclusión de nuevos motivos temáticos e instrumentales. Son, pues, canciones *contrafacta*,³ que sobre el molde formal de la tradición popular griega, arabo-persa o franco-levantina (europea) crean nuevas piezas, donde se aprecia la influencia fertilizante de los géneros en boga en las primeras décadas del siglo XX: el *cahewalk* (que aparece en los primeros años del siglo), el tango (cuyos inicios se sitúan en los años de la primera guerra mundial), el foxtrot, el *one-step* y el *two-steps*, la opereta, la rumba, las variedades y el cabaré.

El rebético, que puede ser definido como canción tradicional urbana, es el resultado de la imbricación entre canciones de la tradición oral y los nuevos géneros musicales. Su aparición aseguró la pervivencia y continuidad de una gran parte del legado oral pre-industrial. Porque el rebético sirvió como puente entre la canción tradicional (*dimiticó tragudi*) y la canción popular (*laicó tragudi*). Pero también como eslabón entre la Grecia otomana y la Grecia liberada europea; entre la Grecia de los clanes y trabucos y la Grecia democrática de grandes salones y valeses alemanes. Esta naturaleza híbrida del rebético lo convertiría en objeto de deseo y rechazo en una Grecia siempre en búsqueda de su propia identidad cultural.⁴ En ellas, la lengua griega no aparece “purificada” de

² No existe en lengua castellana ningún trabajo monográfico sobre esta tradición musical. Para el lector interesado en profundizar sobre el tema me permito remitir a mi artículo Conejero, 2004; en su bibliografía se indican las obras de referencia en lengua inglesa y griega.

³ Para el fenómeno de las canciones *contrafacta* o *contrahechas*, cf. Pedrosa, 2004. En el caso de las *contrahechuras* en el cancionero sefardí, cf. Seroussi, 1990 / 1991.

⁴ Se trata de la denominada “controversia sobre el rebético”. Básicamente,

influencias extranjeras (sobre todo turcas) y falsificada sobre el modelo clásico. Los textos muestran una sociedad cuyos principios ya no reposan exclusivamente en los dictados de la Ortodoxia y que no se ve reflejada en la canción tradicional rural, con sus pastores, bandoleros y pícaras molineras.

El antólogo está condenado de antemano al fracaso en su tentativa de catalogar miles de canciones producidas en siete décadas, aunque podemos establecer algunas categorías temáticas que al menos sirvan para ordenar el material recuperado: canciones de amor, canciones de los bajos fondos, canciones de gremio, canciones del destierro y canciones de guerra. Es importante insistir en que una canción no es sólo su música y su letra. Su estudio ha de ser por fuerza interdisciplinar y tener en cuenta factores de índole histórica, social, económica e ideológica.

Como hemos visto anteriormente, en las calles de Esmirna o Estambul se mezclaban viejas baladas del Egeo con canciones italianas, melodías francesas de moda, coplas sefardíes, bailes rumanos con motivos serbios y cantos turcos. Este abigarrado repertorio de la canción rebética nos sirve para apreciar la vigencia de muchos tópicos folclóricos y la muerte en la tradición viva de otros tantos.

Uno de los tópicos con mayor arraigo entre las comunidades griegas fue el de *El viajero enamorado*. La variedad estrófica y musical de las distintas versiones no se aparta nunca de su ritualizada estructura:

detractores y defensores dirimían los siguientes puntos: la adscripción étnica del fenómeno, su catalogación y sus implicaciones morales. Para los primeros, como hemos visto, el rebético era un residuo de un período de humillación nacional, de naturaleza ajena al pueblo griego, es decir, de origen turco y difundía las bajezas morales de delincuentes y anarquistas. Para sus defensores, las canciones rebéticas salvaguardaban la herencia de la música bizantina, constituían una auténtica manifestación del espíritu del pueblo griego y reflejaban sus más profundos sentimientos. Una tercera corriente, ya en los años setenta, quiso identificar la figura del *rebetis* con la de un romántico rebelde, proyectando los anhelos de la resistencia de izquierdas a la dictadura de los Coroneles. Y aunque Ilías Petrópulos, el padre de la *rebetología*, insistiese en numerosas ocasiones en distinguir la figura del *rebetis* de la del delincuente, el rebético se convirtió para los intelectuales progresistas en la música “de los bajos fondos”, del hachís, de las cárceles y, como diríamos en nuestros días, de los antisistema.

- 1) En los primeros versos el enamorado afirma haber recorrido diversos lugares; generalmente del ámbito geográfico del emisor de la canción.
- 2) En todos esos lugares el viajero ha visto hermosas mujeres.
- 3) En los últimos versos el amante reafirma la superioridad de su enamorada sobre todas las mujeres con las que se ha topado y realiza un elogio hiperbólico. En algunas versiones el amante lamenta su pérdida.

Como ha señalado certeramente el investigador José Manuel Pedrosa, el tópico hunde sus raíces en la poesía trovadoresca del siglo XIII y desde ese momento, su presencia está documentada en las diversas literaturas folclóricas de la Romania (Pedrosa, 1995: 17-27).

La presente aportación contribuye a delimitar la zona de expansión de este tópico en todo el Mediterráneo. Se recogen aquí cuatro variantes, todas en lengua griega, procedentes de Turquía, la Grecia continental y finalmente Estados Unidos. En el caso de la traducción, he optado por obviar algunos escollos de alto interés filológico, pero que nada aportan al lector hispano.

De las versiones recogidas en el documentadísimo artículo de Pedrosa, y por su asombroso paralelismo con las variantes griegas, destacaré esta composición recogida en Montalbano (Italia):

Hāju giratu punenti e livanti
 d'attornu tutta la Turchia:
 truvari jò non potti n'otra amanti
 chi fussi accussi bedda comu a tia,

esta versión del cancionero español:

Mira si he corrido tierras,
 que he estado en la gran Turquía;
 en ninguna parte vi
 morena como la mía

y finalmente este ejemplo del cancionero oriental sefardí:

Siete sevdades arodeyí,
de París hasta Londra;
mejor k'a ti yo non topí,
aunque sos morena.

Ah! Morena, morena del mi corazón,
por un bezo i un abraso,
dámelo tú por amor.
Saverás tú, mi kerida,
ke por ti me muero yo,
me muero yo.

(Pedrosa, 1995: 18, 25 y 22)⁵

El primer ejemplo documentado de este tópico en el cancionero rebético es la grabación realizada en Constantinopla el 19 de septiembre de 1912 por la compañía discográfica *Concert Record Gramophone*, con el número de etiqueta G.C.-14-12476 /17332 u.

La compañía inglesa inició su actividad en el Egeo oriental en 1910, con grabaciones simultáneas en Esmirna, Estambul, Salónica y Alejandría. La pieza titulada en griego *San ti dikí mas tin smirniá* (*Como nuestra esmirniota*) fue grabada por el tenor Melichianos, figura principal de la *estudiantina* del mismo nombre.⁶ La orquesta está formada por mandolina y guitarra. Su texto es el siguiente:

⁵ Versión documental perteneciente al archivo folclórico (Proyecto Folklor) de la Radiodifusión Israelí, con el título ASHERIKO DE 15 ANYOS y número de identificación 320 / 07. La informante es Lunci Atias, nacida en Sarajevo en 1913. La versión fue recogida por Moshe Saul en Jerusalén en 1989. Una reseña sobre este importantísimo fondo puede encontrarse en Pedrosa, 1993.

⁶ Orquestina formada por un mínimo de tres componentes y un máximo de diez. Sus instrumentos habituales eran la mandolina y la guitarra.

Como nuestra esmirniota⁷
(Estambul, 1912)

Viajé por todos lados, la vuelta al mundo he dado.
Y la verdad no oculto: vi hermosas muchachas.
Vi rubias alocadas y vi dulces morenas.
Las vi con ojos negros, las vi con ojos claros.

Estríbillo:

Pero como nuestra esmirniota,
que te roba el corazón con sus ojos,
que tiene la boca hecha para los besos,
no encontré en ningún lado.

¡Ay!, pequeña esmirniota, yo sólo a ti te quiero,
como quiero a mis ojos, como a mi dos ojitos.
Ven y dame un dulce beso, que te amo con locura.

Pero como...

De esta composición existe otra versión grabada en Atenas pocos años después por el tenor G. Pasjális o Changaris ('zapatero'). Pasjális había formado parte de la mítica *estudiantina* de Vasíli Sideri *Ta Politakia* "Los chicos de Constantinopla", que había llegado a Esmirna desde Estambul en 1908. La canción es un *contrafactum* de una composición del autor francés Eugène Poncin, autor de piezas ligeras afincado en Esmirna y que tuvo un estrecho contacto con los músicos locales. Para evitar posibles litigios sobre la autoría de la composición, en las etiquetas de los discos griegos aparece como compositor el inexistente Maurice Farkoa. Los versos de la composición francesa no guardan ninguna relación con los de nuestro ejemplo, lo que parece indicar que las estrofas griegas fueron adoptadas a su vez de una tercera pieza.

Apenas una década más tarde, Rita Ambadyí grababa en Atenas la siguiente composición. Rita Ambadyí (Esmirna, 1914 – Atenas, 1969), de

⁷ Recogida en Cunadis, 2003: 359. No existe versión comercializada de la grabación de Constantinopla, pero sí de la realizada en Atenas: TGA, vol. 4.

ascendencia judía, fue una de las voces fundamentales del rebético. Como tantos otros intérpretes de este género, llegó a Atenas huyendo del horror de la guerra minorasiática. En 1932 realizó su primera grabación. Desde entonces, y hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, grabó más de trescientas canciones y recorrió Egipto, Estados Unidos y Canadá. La pieza presenta todos los rasgos típicos de una canción rebética: versos heterométricos; presencia de términos e interjecciones árabes, turcas y judeo-españolas; participación de instrumentos orientales (*sandur*, *canonaki*, *ney*), etc.

La letra tiene un valor filológico extraordinario, porque es una de las escasas composiciones rebéticas donde la presencia del judeo-español es significativa. La traducción es la siguiente:

Rubia judía⁸
(Atenas, 1934)

He viajado por todo el mundo
y he visto muchachas hermosas.
Pero tú, judía, me has robado el corazón,
porque eres salerosa y caprichosa.
Pero tú, judía, eres más deliciosa
porque eres salerosa y caprichosa.

⁸ Esta canción no figura en ninguna de las antologías de canciones rebéticas. La grabación puede localizarse en TGA, vol. 8. En la etiqueta del disco original aparece como compositor el esmirniota Stelios Pandelidis. Años más tarde fue grabada en ladino por el turco sefardí Jack Mayesh. La cantante griega Savina Yannatou ha incluido una versión de esta última grabación en el disco *Terra Nostra* (ECM Records, 2003) con el título *No seas capritchiosa* (*sic*). No aclara la procedencia de las estrofas cantadas en judeo-español. El texto es el siguiente: “Entre las muchas que encontrí / más dulce de ti no vide. / Sos morena, graciosa, / esbeltra y hermosa, / aver liviano y caprichosa. / Ay, ay, morena y no te puedo olvidar. / Te quiero bien, mucho, que no me manques. / Ay, ay, morena, siempre yo te vo amar. / ay, ay, morena, yo siempre te vo amar”.

Estribillo 1º:

Ay, mi niña judía, me has robado el corazón.
*Te quiero mucho, nunca me faltes.*⁹
 Ay, muchacha judía, ya no aguanto más.

¡Ay!, mi niña judía,
 jamás contemplé una belleza tal.
 Me has herido, rubita,
 dentro del corazón,
 ¡ay!, mi dulce muchacha judía.
 Me has herido, rubita,
 dentro del corazón,
 ¡ay!, mi dulce muchacha judía.

Estribillo 2º:

¡Ay!, mi niña judía, me has robado el corazón.
 ¡Ay!, judía, ya no aguanto más.

Curiosamente, sólo en la versión griega la enamorada tiene los cabellos rubios. Todas las variantes sefardíes arrastran el motivo del cancionero hispánico de la piel morena –y los cabellos, por analogía– como imperfección de la enamorada. Sin duda, la canción rebética ha heredado de las baladas tradicionales griegas la imagen de la judía con los cabellos rubios:

Un sábado de noche, domingo de mañana,
 salí a dar un paseo por barrio de judíos.
 Me topé una judía que se estaba peinando.
 Sus cabellos son rubios, los estaba trenzando.
 Doy vueltas y me acerco y le digo al oído:
 –¿Quieres venir conmigo, y volverte cristiana,
 y bañarte en el sábado, y cambiarte en domingo,
 y comulgar cada año en la Pascua de Cristo?
 –Se lo diré a mi madre para ver qué me dice.

⁹ En castellano en el original.

—Madre, un cristiano me quiere, que me vuelva cristiana,
que me bañe en el sábado, que me cambie en domingo
que comulgue cada año en la Pascua de Cristo.

—Por mejor tengo, hija, muerte a espada del Turco
que entregarte a un cristiano, que te vuelvas cristiana,
que te bañes en sábado, te cambies en domingo,
y comulgues cada año en la Pascua de Cristo.

(EDT, 1962: 461-462)

Como en el ejemplo anterior, en las baladas tradicionales griegas los amores entre cristianos y judíos siempre son censurados. Los judíos, como invitados del Sultán, eran enemigos del pueblo griego y competían con él por el control de las actividades comerciales. Abundan las composiciones de carácter ejemplarizante, donde el amante cristiano termina ajusticiado por los judíos:

Un cristiano había amores de una perra judía.
La judía le decía siempre, le demandaba:
—Ten cuidado, cristiano, el sábado no vengas,
que es fiesta de judíos y te darán tormento.
Él desobedeció, y va el sábado noche.
Lo atrapan, lo atormentan y quieren empalarlo.
Delante iban los turcos y detrás los judíos
y en medio iba el cristiano cual manzana podrida.
Y la judía le dice, y vuelve a demandarle:
“Ten cuidado, cristiano, de tu fe no reniegues,
la fe de los cristianos”.

(EDT, 1962: 463)¹⁰

Sin embargo, en el cancionero rebético existen multitud de composiciones dedicadas a mujeres armenias, turcas, judías, egipcias, etc.¹¹ Es-

¹⁰ La primera de las dos baladas populares fue recogida en Tracia en 1980. Ésta en Canea (Creta) en 1904. De la misma balada hay recogidas variantes en A. Passow, 1856: 441-442.

¹¹ Una excelente recopilación de estas canciones es TGA, vol. 8.

tas canciones nacen de una sociedad urbana y cosmopolita alejada del discurso etnocentrista que recogió y dio un lugar fundamental en las antologías a toda esta serie de composiciones antisemitas y antiturcas.

En nuestro tercer ejemplo, *Sajarenio Janumaki*, las referencias topónimas nos sitúan en las comunidades griegas de Egipto. La grabación, no obstante, se realizó en Atenas en 1936. El intérprete es Stelakis Perpiniadis (Tinos, 1899 – Atenas, 1977). El compositor de la pieza es el músico esmirniota Panayotis Tundas (Esmirna, 1885 – Atenas, 1942). Conocido en Anatolia por su virtuosismo con la mandolina, en su juventud fue miembro de la ya mencionada *estudiantina* “Los chicos de Constantinopla”. Tundas viajó por los Balcanes y Oriente Próximo recogiendo centenares de motivos populares que luego utilizaría en sus composiciones. Junto a Vangelis Papásoglu, Anestis Deliás, Costas Scarvelis y Dimitris Semsis, Panayotis Tundas formó parte de la escuela de músicos llegados de Esmirna y Constantinopla tras la catástrofe de 1922 que logró devolver a la música griega muchos de los elementos orientales de los que había sido despojada en las décadas anteriores. Desde su puesto como director general de la sucursal griega de la discográfica alemana Odeon, descubrió al público grandes intérpretes de la escuela minorasiática como Andonis Dalgás o Rosa Eskenasi. Sus canciones se convirtieron en enormes éxitos en las grabaciones de Odeon, Pathe, Columbia, His Master’s Voice y Greek Parlaphone. Su recreación del tópico de *El viajero enamorado* es la siguiente:

Dulce niña de oriente¹²
(Atenas, 1936)

Viajé por Siria, Port Said y Alejandría.
Me enamoré de una morena de Egipto, una chiquilla.

Dulce niña de Oriente, morena como una oliva,
te doy besos y quieres más, niña de la morería.

¹² Tampoco aparece en las antologías de canciones rebéticas. La grabación ha sido publicada en TGA, vol. 665.

Una noche que la besaba y le cantaba con dulzura,
 cinco moros enfadados y con garrotes armados
 me la arrebataron a la fuerza y me subieron a un barco.
 Me marché de Alejandría para no tener problemas.

Ahora que estoy en Atenas, amo a una niña mimosa,
 una ricura de campeonato, y me lo paso en grande.
 Pero por mucho que disfrute, no olvido ni de noche ni de día
 a mi pequeña niña de Oriente, mi mora de la morería.

Para concluir este recorrido por las variantes greco-otomanas del tónico de *El viajero enamorado*, presentamos una composición nacida en el seno de las comunidades griegas de Estados Unidos. Fue grabada por el estambulota Ajileas Pulos, de quien se conservan escasos datos biográficos. Tras su marcha a Estados Unidos en la primera década del pasado siglo, no tardó en hacerse un lugar junto a otras figuras de la canción griega en el exilio como María Papaguica o Yorgos Cacharós. El virtuosismo de Pulos en la interpretación de *amanedes*¹³ es legendario. Realizó unas cincuenta grabaciones en griego y en turco. Al igual que otros muchos cantantes griegos, se había formado como salmista en la Iglesia griega ortodoxa. Con el dominio de esta técnica vocal fue capaz de conmover a un público formado por todas las naciones del Egeo oriental, a los que el exilio, el trabajo y el rechazo de la sociedad norteamericana había unido. Al igual que ellos, nuestro último *vijajero* es un inmigrante. La presencia de la amada sirve para mitigar el dolor del desarraigo y la añoranza. La fórmula de la canción, sin embargo, ha permanecido intacta a lo largo de los siglos, demostrando su vigencia como vehículo de expresión del alma popular.

¹³ Subgénero del rebético. Su nombre deriva de la interjección turca *aman*, que literalmente significa “ay de mí” y que es utilizada en el folclore otomano para expresar tristeza o dolor. Los *amanedes* son el correlato griego del *gazel* otomano y siguen el complejo sistema de escalas musicales arabo-turco, el *makam*. En lengua griega, su verso es el llamado *verso clásico* de quince sílabas y su forma estrófica es el pareado. La improvisación es parte fundamental de este subgénero, utilizado por los cantantes y músicos para demostrar su virtuosismo. El tema de estas composiciones es siempre luctuoso.

Americana¹⁴
(Nueva York, 1927)

Viajé por todos lados y vi hermosas mujeres:
mujeres de ojos negros con mucha distinción.
Tenían elegancia, caminaban con garbo,
morían por sus ojos, sus ojos almendrados.

Eres americana, ¡qué belleza la tuya!

Por dondequiera que fui ninguna tan hermosa vi.
En todas las partes donde anduve no encontré otra como tú.
Cuando lloran tus ojitos me roban el corazón.
¡Qué hermosos son tus labios, para besarlos con dulzura!

Mi niña americana, yo te amo.
Dondequiera que vaya lo confesaré.
Porque sólo tú me robaste el corazón.
¿Dónde, aquí en el destierro, encontraré otra como tú?

Renegué de mi dulce patria
y por ti sólo de ella me he apartado
y por ti, luz de mis ojos, me volveré loco,
americana mía, porque te amo.

Bibliografía citada

- AYENSA PRAT, Eusebi, 2000. *Baladas griegas: estudio formal, temático y comparativo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro, 1996. "La formación de la Grecia Moderna y el irredentismo balcánico". *Fortunatae, Revista Canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas* 8.

¹⁴ El disco está en posesión del coleccionista Dino Pappas. No se ha comercializado la grabación original.

- BRAUDE, B. y B. LEWIS, ed., 1982. *Christians and Jews in the Ottoman Empire*. 2 vols. Nueva York / Londres.
- CLOGG, Richard, 1988. *Historia de Grecia*. Madrid: Cambridge University Press.
- _____, 1996. *Anatolica: Studies in the Greek East in the 18th and 19th Centuries*. Gran Bretaña: Aldershot.
- _____, ed., 2002. *Minorities in Greece: Aspects of a Plural Society*. Londres: Hurst.
- CONEJERO, Alberto, 2004. "Procesos de sincretismo religioso y lingüístico cultural en el helenismo anatolio: génesis y configuración socio-lingüística del rebético". *Erytheia, Revista de Estudios Bizantinos y Neogriegos* 25: 243-269.
- COTARIDIS, Nicos, ed., 2003. *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Atenas: Plezron.
- COURBAGE, Youssef y Philippe FARGUES, 1992. *Chrétiens et Juifs dans l' Islam arabe et turc*. París: Fayard.
- CUNADIS, Panayotis, 2003. *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, 2 vols. Atenas: Κατάρτι.
- DAMIANACOS, Stacis, 2001. *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Atenas: Πλέθρον.
- EDT, 1962. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια [Canciones populares de Grecia]*, tomo A, Atenas: Ακαδημία Αθηνών.
- GAUNTLETT, Stacis, 2001. *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Atenas: Tu ikostú protou.
- GUEORYIADIS, Nearjos, 1999. *Ρεμπέτικο και πολιτική*. Atenas: Σίνιτρονι Εροΐ.
- MACCARTHY, Justin, 2001. *The Ottoman Peoples and the End of Empire*. Londres: Arnold.
- MAZOWER, Mark, 2002. *Los Balcanes*. Madrid: Mondadori.
- PASSOW, Arnoldvs, ed., 1860. *Τραγούδια Ρωμαϊκά, Popularia Carmina Graecia Recientoris*. Leipzig: B.G.Teubner.
- PEDROSA, José Manuel, 1993. "Los fondos documentales de poesía tradicional sefardí en el archivo folclórico (*Proyecto Folklor*) de la Radiodifusión israelí". En *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*, coord. E. Lorenzo Sanz. 3 vols. Valladolid: Junta de Castilla y León: 2, 515-520.

- _____, 1995. "Poesía trovadoresca de inspiración popular en el siglo XIII: Joan Airas de Santiago, Cielo d'Alcamo y el tópico folclórico románico de *El viajero enamorado*". En *Medioevo y Literatura. Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 1993)*, comp. J. Paredes. 4 vols. Granada: Universidad de Granada: 4, 17-27.
- _____, 2004. "Las canciones contrahechas: hacia una poética de intertextualidad oral". En *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar "in memoriam"*, comp. Pedro M. Piñero. Sevilla: Universidad de Sevilla, 449-469.
- PENTZOPULOS, Dimitris, 2002. *The Balkan Exchange of Minorities and its Impact on Greece*. Londres: Hurst.
- PETRÓPULOS, Ilías, 1990. *Ρεμπετολογία*. Atenas: Kérdos.
- _____, 1990. *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Atenas: Kérdos.
- SEROUSSI, Edwin, 1990-1991. "Judeo-Spanish Contrafacts and Musical Adaptations: The Oral Tradition". *Orbis Musicae* (Tel-Aviv University) V, x: 164-194.
- SHAW, Stanford J., 1997. *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*. 2 vols. Cambridge: University Press.
- SMITH, Michael Llewellyn, 1998. *Greece in Asia Minor 1919-1922*. Londres: Hurst.
- SJORELIS, TASOS, 1977-1981. *Ρεμπέτικη ανθολογία*. 4 vols. Atenas: Πιλέθρον.

Discografía

- Café aman, Amerika: Greek-American Songs Revised and Revisited*. Music World Productions, 1995.
- Μνήμες, η Μουσική Σκηνή του Σμυρναϊκού Τραγουδιού 1907-1939. (Remembrances of a Music Scene: The Smyrneiko Era, Authentic Recordings from Smyrna, Istanbul, Athens and New Cork)*. 3 vols. [Ministerio de Cultura de Grecia], 2002.
- Musical Heritage of Chios*. Society for the Dissemination of National Music, 2003.
- TGA: The Greek Archives. The Greek Phonograph.
- _____, vol 4: *Memory of Smyrna*.

_____, vol. 8: *Armenians, Jews, Turks & Gipsies in old recordings*.

_____, vol. 665: *Panayotis Tundas, 1928-1943*.

Sabina Yannatou. *Terra Nostra*. ECM Records, 2003.

*

CONEJERO, Alberto. "Cuatro variantes del tópico de *El viajero enamorado* en el folclor greco-otomano". *Revista de Literaturas Populares* VI-2 (2007): 354-370.

Resumen. El objetivo principal de este artículo es analizar el arraigo y las adaptaciones locales del tópico de El viajero enamorado en el cancionero urbano greco-otomano. Las diversas variantes de una fórmula, que hunde sus raíces en la poesía trovadoresca del siglo XIII, nos sirven no sólo para completar el mapa de difusión del tópico sino para comprobar cómo la corriente de la oralidad no se detiene tras la aparición del registro sonoro. Finalmente, el artículo presta especial atención a las referencias y evocaciones de las distintas comunidades etnorreligiosas del Imperio Otomano que aparecen en el texto de las canciones.

Abstract. *The main aim of this article is to analyze the influence and local adaptations of the topic of the Lovesick Traveler in the urban Greek-ottoman songbook. The several variants of this formula, which sinks its roots in the 13th century Troubadours' poetry, allow us not only to complete the map of the topic dissemination but also to confirm how the flow of orality does not stop after the appearance of the sound register. Finally, the article pays special attention to the references and evocations of the different ethno-religious communities of the Ottoman Empire which appear in the text of the songs.*