

EL TEMA DE LA MUERTE EN EL REBÉTICO: TRATAMIENTO E INFLUENCIA CLÁSICA

Alicia Raquel Letón Suárez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
alicia_leton@yahoo.es

RESUMEN

En este artículo analizaremos cómo se ha tratado el tema de la muerte en un corpus significativo de canciones de rebético y cómo, en su configuración a lo largo de los años, ha podido recibir el influjo clásico.

PALABRAS CLAVE: rebético, muerte, tradición clásica, Jaros.

ABSTRACT

«The topic of death in rebetiko: treatment and Classical tradition». In this paper we will analyze how the topic of death is dealt in a selection of rebetiko songs and how their treatment over the years has been influenced by the Classical tradition.

KEY WORDS: rebetiko, death, classical tradition, Charos.

Como es sabido, el género musical del rebético nació en los arrabales de las ciudades griegas durante la primera mitad del siglo XX, resultado de la fusión de elementos de diversa procedencia (tradicionales y contemporáneos, orientales y occidentales) y, aunque por mucho tiempo fue menospreciado por sus orígenes humildes y por la temática de algunas de sus canciones, con el paso de los años fue ganando prestigio, hasta convertirse en una de las manifestaciones culturales más importantes de la Grecia moderna (estatus que aun hoy conserva¹). Por ello, el rebético ha sido objeto de estudio de bastantes eruditos, tanto dentro como fuera de su país de origen². La presente investigación tiene dos objetivos principales: descubrir de qué manera se halla presente una temática determinada en dicho género musical (la muerte) y averiguar si, en su configuración a lo largo de los años, ha podido recibir el influjo clásico. Para ello se ha partido de una selección representativa de canciones (aproximadamente, mil setecientas) ya recogidas por Ilías Petrópulos³ en dos de sus obras⁴ y por Gail Holst en su monografía sobre este género musical⁵.

EL TRATAMIENTO DEL TEMA DE LA MUERTE

Según Petrópulos, algunos de los temas más frecuentes en el rebético son los siguientes⁶: el amor, la cárcel, las madres, el hachís, el exilio y la muerte. Sin embargo,



hay que tener en cuenta que, de las composiciones analizadas, solo el seis por ciento tiene como elemento central algún aspecto relacionado con la muerte, mientras que, por ejemplo, casi el veinte por ciento trata sobre el amor. Por lo tanto, no estamos en condiciones de afirmar que la muerte sea uno de los temas principales de este tipo de música, si bien creemos que tampoco es marginal. En todo caso, es lícito considerarla representativa, pues forma parte de todo aquel orbe de sentimientos (dolor, sacrificio, prisión, muerte) a partir del cual fue construyéndose este género musical que refleja de algún modo la identidad colectiva griega.

Dentro de las canciones de asunto mortuorio estudiadas es posible identificar diversos subtipos. Los principales son: composiciones dedicadas a lamentar la muerte de un allegado, canciones sobre enfermos en el lecho en las que un joven moribundo se lamenta de su aciago destino, canciones *de Jaros* (que hacen referencia a este relevante personaje heredado del mundo clásico) y, finalmente, otras en las que el protagonista, con tono melancólico, expresa su anhelo de morir (o incluso de suicidarse) para dejar de sufrir.

COMPOSICIONES DEDICADAS A LAMENTAR LA MUERTE DE UN ALLEGADO

Algunas composiciones lamentan la muerte de un ser querido (amigo, hijo, madre, novia o prometido) y a menudo también alaban las cualidades del difunto.



¹ Sobre la vigencia del género en estos tiempos de crisis, cf. César Campoy, «La música griega trata de conquistar el mundo».

«Podremos estar, o no, de acuerdo con el de Sarajevo, 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, bien manteniendo los elementos originales, bien adaptándolos a los nuevos tiempos».

² Algunas de las obras más significativas son: *Rebetika carmina graeciae recentoris: a contribution to the definition of the term and the genre rebetiko tragoudi through detailed analysis of its verses and of the evolution of its performance* de Gauntlett y la monografía de Petrópulos *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Ambas incluidas en la bibliografía del presente artículo.

³ Para la transcripción de nombres griegos modernos hemos seguido las recomendaciones expuestas por Isabel García Gálvez en su *Manual de griego moderno* (2005) salvo en los casos de los eruditos Stathis Gauntlett y Margaret Alexiou cuyos nombres se ha preferido transcribir tal y como éstos firman sus obras.

⁴ Petrópulos, *Τα μικρά Ρεμπέτικα*, 1990 y *Ρεμπέτικα τραγούδια*, 1991.

⁵ Holst, *Δρόμος για το Ρέμπετικο*, 2001.

⁶ «Τα ρεμπέτικα τραγούδια, από πλευράς θεματολογίας, διαφύονται σε αρκετές κατηγορίες: ερωτικά, μελαγχολικά, της φυλακής, της μάνας, χασικλίδια, της ταβέρνας, της ξενιτιάς, του θανάτου κτλ» (1990: 14).

Un buen ejemplo lo tenemos en *Ο μάγκας του Βοτανικού*⁷ (Petrópulos, 1991: 125), cuya letra reza así:

Του Βοτανικού ο μάγκας πέθανε την Κυριακή / και τον κλάψαν οι κοπέλες κι
όλοι οι φίλοι οι καρδιακοί / Του Βοτανικού το μάγκα, το καλύτερο παιδί / στα
μουζούκια, στις ταβέρνες πια κανείς δε θα τον δει / Πάντα όμορφα γλεντούσε
και δεν έκανε κακό / και τον αγαπούσαν όλοι μέσα στο Βοτανικό / Του Βοτα-
νικού το μάγκα, το καλύτερο παιδί / στα μουζούκια, στις ταβέρνες πια κανείς
δε θα τον δει / Του Βοτανικού ο μάγκας είχε ωραίο παρελθόν / απ' τα γλέντια
και απ' τους μάγκες θα 'ναι τώρα πια απών⁸.

Y si un personaje como el denominado mangas⁹ protagoniza este tipo de canciones, también es frecuente que el canto elegíaco se dirija hacia personajes célebres dentro del mundo del espectáculo, como en *Επικήδειος λόγος* y *Ο Θάνατος του Παπαϊωαννου* en memoria de Rita Ambadzí y Papayoanu respectivamente¹⁰. Dentro de este contexto llama nuestra atención el nada despreciable número de canciones en las que se llora la pérdida de una madre. Como ejemplo valgan los siguientes versos (Petrópulos, 1991: 1659):

Μια μάνα που είχαι στη ζωή / Μια μανα πικραμένη / Έφυγε δίχως να με δει /
Και να με περιμένει / Μανδάτο πως επέθανε / Επηρεα απ, την πατρίδα / Κι εγώ
για μια στερνή φορά / Τη μάνα μου δεν είδα / Είναι σκληρός ο χωρισμός / Σα
σε χωρίζει ο Χαρος! / Δεν τόξερα μανούλα μου / Και τώρα τόξω βάρος¹¹.

⁷ El Vótanico es una zona de Atenas que debe su nombre al jardín botánico que en ella se encuentra.

⁸ «El mangas del Votánico murió el domingo / Y lo lloran las muchachas y todos sus amigos de corazón / Al mangas del Votánico, el mejor chico / En los busukia, en las tabernas ya nadie lo verá / Siempre festejaba hermosamente y no le hizo daño a nadie / Y todos lo querían en el Votánico / Al mangas del Votánico, el mejor chico / En los busukia, en las tabernas ya nadie lo verá / El mangas del Votánico tenía un bonito pasado / De las fiestas y de los mangues estará ahora ausente».

⁹ El término *mangas* (de etimología discutida) describe a un personaje característico de la contracultura griega, especialmente durante la Belle Époque. Se trata de un hombre perteneciente al proletariado o lumpemproletariado que se distingue por su actitud altiva y despreocupada, su original apariencia (bigote muy poblado, zapatos puntiaguados y ropa llamativa) y su forma especial de caminar y hablar. El *mangas* es una figura clave en el mundo del rebético.

¹⁰ Rita Ambadzí (1914-1969) fue una reconocida cantante de rebético y música tradicional nacida en Esmirna. Yíanis Papaioanu (Cío, 1914-Atenas, 1972) fue un compositor, letrista e intérprete de rebético y uno de los personajes más relevantes de este género musical. Las canciones las recoge Petrópulos en 1991: 163.

¹¹ «Una madre que tenía en la vida / Una madre llena de penas / Partió sin haberme visto / y sin esperarme / Noticia tuve de su muerte / Desde la patria / Y yo por última vez / A mi madre no pude ver / Es cruel la separación / ¡Cuando te separa la Muerte! / No lo sabía, madre mía / Y ahora me pesa».



CANCIONES SOBRE ENFERMOS EN EL LECHO

Otras composiciones integran en sus versos las quejas de un joven enfermo en el lecho del dolor, a punto de morir o deseando hacerlo para acabar con su sufrimiento. En ellas se presenta una escena más o menos estereotipada: un chico gravemente enfermo (a menudo de tuberculosis¹²) se dirige a su madre, bien para consolarla y darle ánimos ante su inminente fin, bien para lamentar con ella su horrible suerte. Véase la siguiente canción de Tsitsanis *To κρεβάτι του πόνου* (Petrópulos, 1991: 157):

Μεσ' στο κρεβάτι αυτό του πόνου / κυλιέμαι χρόνια χωρίς γιατρεία / μπροστά μου βλέπω το θάνατό μου / νέους και νέες μας έκανε στοιχεία / μπροστά μου βλέπω το θάνατό μου / νεους και νέες μας πέθανες χτικιά / Πονεί το στήθος μου γλυκιά μου μάνα / νιώθω να σχίζεται το κορμί / πέφτουν τα φύλλα, χτυπά η καμπάνα / πλακώνει η νύχτα μαύρη, σκοτεινή / Πες μου, βρε μάνα, ποια τιμωρία / χωρίς συμπόνια με τυραννά / ίσως δική μου να 'ναι αμαρτία / κι ούτε ο Χάρος δε με συμπονά / Μεσ' στο κρεβάτι αυτό του πόνου / το Χάρο να 'ρθει παρακαλώ / να με γλιτώσει, γλυκιά μου μάνα / απ' το μαρτύριο τούτο το κρυφό¹³.

A veces, como se ha referido anteriormente, el agonizante se esfuerza por infundirle valor a su progenitora u otros seres queridos en ese amargo trance (Petrópulos, 1991: 165):

Τι θέλεις μάνα δυστυχισμένη / κι όλο το Χάρο παρακαλεις / είν η καρδιά του σκληρή σαν πέτρα / κι ό, τι κι αν κάνεις δεν τον συγκινεις / Πόσες μανάδες δεν έχουν κλάψει / μπροστά στο χάρο γονατιστές / δεν είσ' η πρώτη εσύ μανούλα / δε μας λυπάται όσο κι αν κλαις¹⁴.

Como se desprende de estos versos el hijo ve inútil la súplica de su madre a Jaros, ya que éste es cruel y despiadado y, si no se ha apiadado nunca de otras personas en la misma situación, tampoco lo hará de ella.

¹² Sobre la importancia de la tuberculosis en el género, véase «Φυματίωση και ρεμπέτικο τραγούδι» en *24γράμματα*.

¹³ «Dentro de este lecho de dolor / Llevo años sufriendo sin cura / Ante mí veo mi muerte / Que nos hizo presas a los chicos y chicas / Ante mí veo mi muerte / Que a chicos y chicas nos mata de tuberculosis / Me duele el pecho, dulce madre mía / Siento que se me desgarran el cuerpo / Caen las hojas, dobla la campanas / Cae la noche; negra, oscura / Dime, madre qué castigo / Sin compasión me atormenta / Quizás sea la culpa mía / Y ni Jaros me compadece / Dentro de este lecho del dolor / Que venga Jaros suplico / Para que me salve, dulce madre / De este martirio oculto».

¹⁴ «¿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 conmovérás / ¿Cuántas madrecitas no han llorado frente a Jaros arrodilladas? / No eres tú la primera, madrecita / No se compadecerá de nosotros por mucho que llores».

CANCIONES DE JAROS

Este grupo está conformado por composiciones en las que aparece el personaje Jaros o Caronte: una figura de especial relevancia en esta esfera de lo mortuorio en tanto que, bajo cualquiera de estas dos denominaciones (aunque es mucho más frecuente bajo la primera variante) llega a encarnar a la muerte misma. En cuanto a esa doble denominación, es necesario hacer referencia a Díez de Velasco, para quien es un error considerar a Jaros como un «directo deudor» de Caronte¹⁵. Sin embargo, y más cercanos a Michał Bzinkowski (quien apuesta por la continuidad Caronte / Jaros¹⁶), entendemos que el Jaros del mundo neogriego desciende del Caronte clásico, si bien no se corresponde punto por punto con él, ya que la misión de este último en el mundo funerario grecolatino se limitaba exclusivamente a servir de guía a las almas de los muertos de un lado a otro del río Aqueronte mientras que el Jaros de épocas posteriores ha ido acaparando funciones propias de otras deidades clásicas (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) y ha asimilado elementos de la tradición cristiana medieval (la barca se sustituye a menudo por un caballo), llegando incluso (especialmente en la canción demótica) a portar una guadaña, elemento característico de la muerte en el mundo occidental¹⁷. Se trata, por lo tanto, de un personaje complejo que aglutina las funciones de otros muchos seres míticos como resultado de un largo proceso de sincretismo, iniciado —señala Margaret Alexiou (1978: 223)— en época clásica (durante la cual comienzan ya a confundirse las figuras de Hades, Tánato y Caronte) y que desemboca, después de varios siglos, en el Jaros del folclore neogriego, en cuya configuración intervienen tradiciones de diversa procedencia: clásica, cristiana o hebrea entre otras. Pues bien, ese rico y sincrético Caronte es el que se colige de un número destacado de canciones del corpus estudiado. Unas veces como figura alegórica claramente antropomorfa y otras como sinónimo de la muerte. Así, como figura alegórica, sirvan de ejemplo los inquietantes versos recogidos por Holst (2001: 109) que reproducimos a continuación:

Ένα γλυκό ξημέρωμα τον Χάρο ανταμώνω / Μες της Πεντέλης τα βουνά και
του μιλώ με πόνο / Χάρο, του λέω: Άσε με ακόμα για να ζήσω / έχω γυναίκα
και παιδιά, μανούλα μου, πες μου θα τ, αφήσω / με βλέπει και χαμογελάει κι

¹⁵ Para ver los razonamientos que llevan a Díez de Velasco tal conclusión, cf. «Caronte-Jaros (Kharos): Ensayo de análisis iconográfico», (1989).

¹⁶ «Charos Psychopompos? Tracing the Continuity of the Idea of a Ferryman of the Dead in Greek culture», *Classica Cracoviensia*, XIII: 17-33.

¹⁷ Véase Omatos, «Del Caronte barquero al Jaros neohelénico». *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, 7: 303-316.



αρχίζω πια να κλαίω / Μου λει με δυνατή φωνή: Αχ, σε παίρνω, δε σε αφήνω¹⁸.

El Caronte / Jaros como genio raptor aparece también en la siguiente canción (Petrópulos, 1991: 162). En este caso es el propio Caronte el que se presenta en casa de su víctima para reclamar su alma: Γλυκοβραδιάζει κι ο ντουνιάς / αμέριμος γλεντάει / την ώρα που ο Χάροντας / την πόρτα μου χτυπάει¹⁹.

En la mayoría de los casos se describe a Jaros como cruel y nada compasivo. En la ya mencionada *Ti, έχεις μάνα;* (v. *supra*) se dice que: είν η καρδιά του σκληρή σαν πέτρα («su corazón es duro como una piedra») y κι ό, τι κι αν κάνεις δεν τον συγκινείς («hagas lo que hagas no lo conmoverás»). Mas, al mismo tiempo, este personaje puede ser, incluso, ridiculizado: de hecho bajo el título *Το Χάρο τον αντάμωσαν* descubrimos a un grupo de fumadores de hachís mofándose de él (Petrópulos, 1990: 65). Mientras que en los versos de *Ο Χάρος* (Petrópulos, 1990: 163) el propio Jaros lamenta haber ido a Creta para llevarse un alma, puesto que ha sido derrotado: Τον Χάρο βρήκα μια βραδιά / βαρή κι αγριεμένο / μ' ένα σπαθί στο χέρι του / στο αίμα βουτηγμένο / Στης Κρήτης τ' όμορφο νησί / πήγε να πάρει μια ψυχή / και βγήκε πληγωμένος (...) / κι είπε στις Κρήτης το νησί / δεν θα ξαναπατήσει²⁰. Ello podría conectar esta canción con la poesía popular bizantina en la que la lucha del héroe contra Jaros es un tema importante y, a su vez, con la mitología y la literatura clásicas en la que Heracles hiere y derrota al dios Hades y arrebató a Τάνατο el alma de Alcestis (es decir, dos de los predecesores de Jaros son vencidos por una figura heroica).

De otro lado, en los versos de *Βγήκε ο χάρος να ψαρέψει* se perciben los ecos del Caronte barquero de la tradición antigua en tanto que es descrito como un pescador de almas: Βγήκε ο Χάρος να ψαρέψει / με τ' ακίστρι του ψυχές²¹ (Petrópulos, 1991: 162). También de la letra de *Εικοσιενός χρόνων παιδί* (Petrópulos, 1991: 164) se desprende la idea del barquero infernal, pues el protagonista moribundo habla de embarcarse con Hades / Caronte: Εσύ το ξέρεις μάνα μου με ποιόν έχω μαρκάει / Το χρώμα του είναι σκοτεινό / Και το όνομά του Άδη²².

¹⁸ «Un dulce amanecer me encuentro con Jaros / En las montañas de Pendeli y le hablo con dolor / Jaros, le digo: déjame vivir / Tengo esposa e hijos, madre mía, dime cómo los voy a dejar / Me mira y sonrío y empiezo ya a llorar / Me dice con voz potente: Ay, te llevo, no te dejes».

¹⁹ «Dulcemente atardece y el mundo / Festeja despreocupado / En la hora en que Caronte / Toca a mi puerta».

²⁰ «A Jaros me encontré una tarde / Cansado y enojado / Con una espada en la mano / Bañado en sangre / A la hermosa isla de Creta / Fue a tomar un alma / Y resultó herido / Y dijo que la isla de Creta / No la volvería a pisar».

²¹ «Salió Jaros a pescar / Almas con su anzuelo».

²² «Tú lo sabes, madre, con quién me he embarcado / Su color es oscuro / Y su nombre es Hades».

La utilización del nombre de Jaros (en este caso con χ minúscula) como sinónimo de muerte es también frecuente. Sirvan de muestra los siguientes versos (Holst, 2001: 59): Με δολό και με απονιά / Στον χάρο να με δώσεις²³.

CANCIONES EN LAS QUE EL PROTAGONISTA EXPRESA SU ANHELO DE MORIR

Si bien pudiera afirmarse que el tema del suicidio no es de los más frecuentes en el rebético²⁴, debe precisarse que el popular personaje vinculado al mundo del rebético, el denominado mangas, suele estar caracterizado por un desprecio hacia el peligro que podría considerarse suicida, tal y como apunta Stathis Gauntlett²⁵. En efecto, los protagonistas de estas composiciones habitualmente son valientes incluso temerarios, llegando al punto de reírse del mismísimo Caronte (v. *supra*, *Τον Χάρο τον αντάμωσαν*). Y suicida puede considerarse igualmente (como también indica Gauntlett) el modo de vida que se exalta en estas canciones: autodestructivo y marcado por los excesos y el consumo de drogas; no obstante, los protagonistas más que expresar un deseo deliberado de morirse muestran indiferencia ante la muerte. En esa línea se expresa el famoso intérprete y compositor Marcos Vamvacaris: Θα προτιμήσω θάνατο / το μαύρο δεν τ' αφήνω / κι όπου θα βρίσκω αργιλέ / τη τζούρα μου θα πίνω²⁶.

En el corpus analizado, hallamos notables ejemplos donde, o bien se hace mención explícita del suicidio, o bien el protagonista alude de forma más o menos velada al deseo de poner fin a su existencia. Entre las canciones en las que se presenta ese tema de manera cruda y directa destacan, entre otras, *Βαθιά στην Θάλασσα θα πέσω*, *Βαρέθηκα να ζω*, *Στο ίδιο σταυροδρόμι* y *Πελπίστηκα*. En ellas (excepto tal vez en la última donde queda abierta la posibilidad de que el protagonista solo quiera hacerse ermitaño) las referencias al suicidio están fuera de toda duda, como se colige de la letra de *Βαρέθηκα να ζω* (Petrópulos, 1991: 102): Τέρμα Θα ρίξω, εις τη Ζωή / Γιατί βαρέθηκα να ζω / Στον κόσμο τον απάνω²⁷.

En cuanto al grupo de canciones que parece insinuar el deseo de acabar con la propia existencia, habría que explicar que en la mayoría de ellas el atribulado protagonista (algunos pocos amenazan con matarse o desean hacerlo por amor) parece

²³ «Con engaño y crueldad / Me vas a llevar a la muerte».

²⁴ En contra de la opinión de Petrópulos: «Μέσα στις χιλιάδες των ρεμπέτικων υπάρχουν αρκετοί υπαινιγμοί και αντίλαλοι αυτοκτονιών», (1991: 33).

²⁵ En su excelente artículo «Περιθωριακοί αυτόχειρες: Ρεμπέτικο και αυτοκτονία», (2006).

²⁶ «Preferiré la muerte / No dejaré, el hachís / Y allí donde encuentre un narguile / Me tomaré mi droga».

²⁷ «Pondré fin a mi vida (...) / Porque me cansé de vivir / En este mundo de arriba».





ansiar la muerte como única vía para escapar del sufrimiento, aunque de una relectura puede surgir la duda de si realmente el personaje planea suicidarse o simplemente manifiesta el hastío que siente por la vida. En este subgrupo, además, el concepto de muerte puede figurar bajo la formulación clásica de *ιατρός νόσων*, como se descubre a través de los versos de *Η μαύρη γη είναι ο γιατρός*, en los que la negra tierra simboliza la muerte (Petrópulos, 1991: 159): *Όσοι πονούν και δεν μπορούν / Το Φάρμακο να βρούνε / Η μαύρη γη είναι ο γιατρός / Κι εκεί θα γιατρευτούνε*²⁸.

Asimismo, y en conexión con el apartado anterior, debemos referirnos a las numerosas ocasiones en las que el protagonista llama a Caronte para que tome su alma (Petrópulos, 1991: 161): *Χάρε, λυπήσου με εσύ / Και πάρε με*²⁹.

Por último, dentro del ámbito de los impulsos de autodestrucción, también es lícito incluir otro subtema que ha llamado la atención de Petrópulos: la afición de los mangues a las autolesiones, que este califica como «*pequeñas dosis de suicidio*» (Petrópulos, 1991: 33). Según explica, éstos solían cortarse los tendones de los talones con navajas mientras bailan *zeibékiko*, o bien se hacían cortes en los brazos o bailaban sobre cristales rotos o se golpeaban la cabeza contra la pared.

En todo caso, hay que tener en cuenta que el rebético refleja una visión pesimista de la vida. Abundan las canciones en las que se expresan desilusión, melancolía y amargura y la muerte se presenta en no pocas ocasiones como algo deseable ya que supone el cese del sufrimiento tal y como expresa la letra de este amán (Petrópulos, 1991: 158): *Ο Χάρος μόνον ημπορεί / Να γιάνει την πληγή μου / Να με αναπάψει το κορμί / Να σβήσουν οι καημοί μου*³⁰.

Sin embargo, no parece haber argumentos suficientes para acusar al rebético de hacer apología del suicidio: en primer lugar las referencias a este no son especialmente abundantes, y en segundo, casi siempre se trata de alusiones indirectas, de insinuaciones. En ese sentido coincidimos con la opinión de Stathis Gauntlett:

Εν τούτοις μάλλον χαρακτηριστικότερο του με την ευρεία έννοια ρεμπέτικου είδους ως συνόλου είναι τα τραγούδια που υπαινισσόνται απλώς την δυνατότητα αυτοκτονίας (Gauntlett, 2006)³¹.

²⁸ «Cuantos sufren y no pueden / Encontrar cura / La negra tierra es el médico / Y allí se curarán».

²⁹ «Jaros, apiádate tú de mi / Y llévame».

³⁰ «Solo Jaros puede / Curar mi herida / Y dar reposo a mi cuerpo / Para que se extingan mis dolores».

³¹ «En todo caso, lo más característico del género rebético en conjunto son las canciones que simplemente insinúan la posibilidad de suicidio».

INFLUENCIA DEL MUNDO CLÁSICO

Las composiciones objeto de nuestro estudio permiten ver una idea del más allá, en líneas generales, más acorde con las creencias paganas que con las ortodoxas. De hecho el *κάτω κόσμος* (mundo inferior) se denomina a menudo Hades como en la antigua Grecia (donde el término designaba no solo al dios que regía ese espacio sino también al lugar en sí). También que se hable de *κάτω κόσμος* es significativo, como lo son las constantes referencias a la *negra tierra* (tan abundantes en la literatura clásica). Los griegos antiguos tenían una cosmovisión tripartita, según la cual el cielo correspondía a los dioses, la tierra a las personas vivas y el mundo subterráneo a los difuntos y a las divinidades ctónicas: el rebético, por su parte, refleja la creencia de que las personas al fallecer descienden a un mundo subterráneo donde, además, les aguarda un destino similar al que esperaba al común de los mortales en la religión griega. Según ésta, todos los muertos bajaban al Hades, pero solo unos pocos (extremadamente malvados o impíos) eran castigados y otros (incluso menos) gozaban de una recompensa en los Campos Elisios, mientras que las personas corrientes (es decir, casi todas) vagaban por un lugar sombrío (mas no terrible) sumidas en el olvido, lo que nos recuerda estos versos de un amán que muestra a un fallecido sufriendo la disolución de su cuerpo y de su identidad (Petrópulos, 1991: 159): Ὅτι θα μπει στη μαύρη γη, αμάν, αμάν / Και σβήνει τ, όνομα του³². Una idea parecida a la que expresara Safo en uno de sus poemas: Καθάνοισα δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν / ἔσσειτ' οὐδὲ ποκ' ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδων / τῶν ἐκ Πιερίας· ἀλλ' ἀφάνῃς κὰν Ἄϊδα δόμῳ / φοιτάσῃς πεδ' ἀμαύρων νεκῶν ἐκπεποταμένα³³.

Se trataba, pues, de un espacio caracterizado principalmente por carecer de todas las alegrías del mundo de los vivos, tal y como explica Díez de Velasco: «Los griegos cayeron en la trampa de imaginar un inframundo desdotado de gloria y atractivo como es el Hades, en el que ni siquiera los muertos quieren vivir» (1995: 3). Algo similar describen estas composiciones que presentan el más allá como triste y oscuro y no suelen hacer referencia ni a premios ni a castigos *post mortem*. Ello las aleja de la tradición cristiana que establece recompensas para las almas buenas y condenas para las malvadas. Sin embargo, encontramos también algunas menciones al infierno en la línea de las creencias cristianas³⁴.

³² «Que entrará en la negra tierra, amán, amán / Y se borrará su nombre».

³³ «Cuando mueras, descansarás: ni un solo / recuerdo guardarán de ti futuras / generaciones, pues no tienes parte / en las rosas de Pieria. E ignorada / hasta en la casa de Hades, solamente / con sombras invisibles tratarás / cuando de aquí hayas al fin volado». Traducción de J. Ferraté en *Líricos griegos arcaicos* (2000: 253).

³⁴ Como en Πέντε Ἑλληνας στον Ἄδη (v. *infra*) ο Ακόμα στην κόλαση (Petrópulos, 1990: 249).

A pesar de que el inframundo reflejado en la mayoría de las canciones sea poco acogedor y más bien deprimente, las referencias a la muerte como liberación que supone el fin del sufrimiento terrenal son relativamente abundantes, tal y como se ha señalado anteriormente. Ello conecta el rebético con la antigua literatura griega en la que a menudo ésta era comparada con un médico. Como prueba citaremos estos versos de Sófocles y Eurípides: *Ἄλλ' ἔσθ' ὁ θάνατος λοῖσθος ἰατρὸς νόσων*³⁵ / Pero la muerte es la última cura de las enfermedades y *τὸ γὰρ θανεῖν / κακῶν μέγιστον φάρμακον νομίζεται*³⁶ / Pues el morir se considera la mayor medicina para los males.

Dentro del proceso de *traditio* no es, en absoluto, difícil entender el sincretismo entre elementos paganos y cristianos que refleja la letra de *Πέντε Ἑλληνες στον Ἄδη* (Petrópulos, 1991: 161) en la cual se describe cómo cinco helenos que han descendido a un Hades poblado por *diablos* y *condenados* consiguen animar a los habitantes de tan lúgubre reino, lo que nos trae reminiscencias del mito de Orfeo tal y como ya ha señalado Rubén J. Montañés Gómez³⁷:

Πέντε Ἑλληνες στον Ἄδη / ανταμώναν ἕνα βράδυ / Και το γλέντι αρχινάνε / κι ὅλα γύρω τους τα σπάνε / Με μπουζούκια, μπαγλαμάδες / τρέλαναν τους σατανάδες / Κι ἀπὸ κέφι ζαλισμένοι / χόρευαν οἱ κολασμένοι / Στο ρωμαϊκό τραγούδι / κήκε το πελεκούδι / Κι ὅλοι φώναζαν ἀράδα / να μας ζήσει η Ελλάδα!³⁸.

En estos versos la acción transcurre en un lugar denominado Hades que, sin embargo, aún características propias del infierno de la tradición medieval, poblado por demonios y condenados.

De otro lado, la tristeza y el hastío subyacentes en el género del rebético explicarían, además, la presencia no sólo de elementos mitológicos como el Caronte de tradición clásica antes comentada sino también de tópicos clásicos asociados a la muerte, como *tempus fugit* y *carpe diem*. Los versos siguientes, por ejemplo, invitan al disfrute de la vida y de los placeres terrenales, simbolizado esto en un lugar emblemático de este ámbito musical: la taberna (Holst, 2001: 121): *Τέτοια νιάτα τέτοια κάλλη / Θα τα φάει η μαυρη γη (...)* / *Μια και η ζωή θα σβήσει / Και θα λυώσει το κορμί / Στις ταβέρνες τοξω ρίξει / Κι έτσι σβήσουν οι καημοί / Από τον*

³⁵ Sófocles, fragmento 698.

³⁶ Eurípides en «Heraclidas», 595.

³⁷ Montañés Gómez, Rubén, 2015, «Caronte en la cultura popular griega». Ponencia presentada en el V Congreso Internacional de humanismo y pervivencia del Mundo Clásico.

³⁸ «Cinco griegos en el Hades / Se encontraron una tarde / Y empezaron una juerga / Y todo a su alrededor rompieron / Con busikis y baglamas / Volvían locos a los satanases / Y llenos de buen humor / Bailaban los condenados / Con la canción griega / Se quemó la astilla / Y todos gritaban al unísono / ¡Viva Grecia!»

κόσμο αυτο τον ψεύτη / Είμαστε περαστικοί / Πριν το νοιώσουμε το ζούμε / Και περνάνε βιαστικοί³⁹. La letra de esta canción deja ver la consciencia inmanentista de que la existencia humana es breve y la juventud efímera, haciendo necesario el disfrute, lo que puede entenderse como un eco de la lírica griega antigua. Véase, en este sentido, este archiconocido poema de Alceo: ὦνε [καὶ μέθυ ᾿ ὦ] Μελάνιππ' ἄμ' ἔμοι. τί[φραῖς / †ὄτ' ἄμε[. . .] διννάεντ' Ἀχέροντα, μέγ / ζάβαι[ς ἀ]ελίω κόθορον φάος [ἄψερρον / ὄψεσθ'; ἀλλ' ἄγι μὴ μεγάλων ἐπ[ιβάλλεο⁴⁰.

CONCLUSIÓN

Tradición, como es sabido, supone el proceso mediante el cual algo pasa de mano en mano, de generación en generación⁴¹; y la presencia de la temática de la muerte en este género musical constituye un ejemplo de tal proceso, puesto que en ella se reflejan elementos del mundo antiguo que han pervivido en la cultura griega durante siglos y que los letristas de este género musical plasmaron en sus canciones, fueran o no conscientes de su origen.

Entre todas las composiciones estudiadas ciertos temas aparecen de manera recurrente (el deseo de fenecer para acabar con el sufrimiento, los jóvenes moribundos, Caronte...); los rebetes en su mayoría parecen aceptar la muerte con resignación, como un hecho natural e inevitable que lleva al alma del difunto al mundo inferior (donde le espera una existencia similar a la que llevaba en el mundo superior o de los vivos aunque más triste y aburrida) y, a veces, con fatalismo, como algo marcado por el destino. Y todo ello, según se desprende de la investigación llevada a cabo (sirvan los ejemplos explicados en los apartados anteriores), se expresa a partir de algunos elementos procedentes del mundo griego antiguo. Ahora bien, independientemente de que el estudio nos lleve a pensar que esta temática se halle más cerca del hombre clásico que de la mentalidad cristiana, hay que recordar que, en tanto que el ámbito objeto de estudio se circunscribe a lo que se denomina cultura popular (la canción), estos elementos han ido reelaborándose a lo largo del tiempo y fundiéndose con otros de diversas procedencias, siendo difícil muchas veces deslindar unos de otros.

³⁹ «Tal juventud, tal belleza / Se las tragará la negra tierra / Ya que la vida se consumirá / Y se deshará el cuerpo / Me he dado a las tabernas / Y así se pasan las penas / Por este mundo traidor / Somos efímeros / Vivimos sin darnos cuenta / Y nos vamos raudos».

⁴⁰ «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» (J. Ferraté, 2000: 291).

⁴¹ Véase la definición del término tradición en Cristóbal, V., 2005, «Sobre el concepto de tradición clásica», *Edad de oro* XXIV: 27-46.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXIOU, M. (1978): «Modern Greek Folklore and Its Relation to the Past: The Evolution of Charos in Greek Tradition», en S. VRYONIS, JR., *The 'Past' in Medieval and Modern Greek Culture*, Malibu, pp. 221-236.
- AA.VV. (2000): *Líricos griegos arcaicos*, trad. de Juan Ferraté Mora, El acantilado, Barcelona.
- BATISTA RODRÍGUEZ, J. J. (2005): «Algunas referencias del rebético a la tradición clásica», *Fortunatae* 16: 29-40.
- BZINKOWSKI, M. (2009): «Charos Psychopompos? Tracing the Continuity of the Idea of a Ferryman of the Dead in Greek culture», *Classica Cracoviensia* XIII: 17-33.
- CAMPOY, C. (2013): «La música griega trata de conquistar el mundo». Consultado en febrero de 2015: <http://www.efeeme.com/la-musica-griega-trata-de-conquistar-el-mundo/>
- CONEJERO LÓPEZ, A. (2008): *Carmina urbana orientalium graecorum: poéticas de la identidad en la canción urbana greco-oriental* (Vol. 31), Editorial CSIC-CSIC Press.
- CRISTÓBAL, V. (2005): «Sobre el concepto de tradición clásica», *Edad de oro* XXIV: 27-46.
- DÍEZ DE VELASCO, F. (1989): «Caronte-Jaros (Kharos): Ensayo de análisis iconográfico», *Erytheia* 10.1: 45-56.
- (1995): *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua*, Biblioteca Virtual Cervantes, Consultado durante 2015 en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/oliverio_girondo/obra-visor-din/los-caminos-de-la-muerte-religion-rito-e-iconografia-del-paso-al-mas-alla-en-la-grecia-antigua--0/html/00af14da-82b2-11df-acc7-002185ce6064_50.html
- EURÍPIDES (1999): *Tragedias I. El ciclope. Alceste. Medea. Los Heráclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba*, Gredos, Madrid.
- GARCÍA GÁLVEZ, I. (2005): *Manual de griego moderno: lengua griega moderna*, vol I, Ediciones Educativas Canarias.
- GAUNTLETT, S. (1985): *Rebetika carmina graeciae recentioris : a contribution to the definition of the term and the genre rebetiko tragoudi through detailed analysis of its verses and of the evolution of its performance*, Denise Harvey & Company, Athens.
- (2006): «Περιθωροικοί αυτόχειρες: Ρεμπέτικο και αυτοκτονία», *Αρχαιολογία και τέχνες Αυτόχειρες στη νεότερη Ελλάδα* 100: 42-48.
- (2015): «Antiquity at the musical margins: rebetika, 'ancient' and modern», *Byzantine and Modern Greek Studies* 39.1: 98-116.
- GÓMEZ MONTAÑÉS, R. (2015): «Caronte en la cultura popular griega», en J. M. MAESTRE MAESTRE, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. v. Homenaje al profesor Juan Gil*, vol. 5, pp. 2621-2639.
- GONZÁLEZ RINCÓN, M. (1988): «Rebética, la música del submundo, la pasión y el hachís», *Grámmata* 1-2: 33-63.
- GRIMAL, P. (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona.



- HOLST, G. (2001): *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Ekdotis Deniz Harvey, Limni.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, A. (2010): «De la lírica a la canción: vino viejo en odres nuevos», en G. SANTANA y E. PADORNO (eds.), *La palabra y la música*, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 129-195.
- OMATOS, O. (1990): «Del Caronte barquero al Jaros neohelénico», *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas* 7: 303-316.
- ORTOLÁ SALAS, F. J. (1997): «La música griega en el siglo XX: los textos de la canción rebética», en M. MORFAKIDIS e I. GARCÍA GÁLVEZ (eds.), *Estudios neogriegos en España e Iberoamérica*, Fundación de la Cultura Helénica y Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, Granada, Athos-Pérgamos, tomo II, 195-220.
- Παπαχριστόπουλος, Ν. (2004): *Ρεμπέτικα τραγούδια: η τέχνη των σημείων*, Βιβλιόραμα, Αθήνα.
- Πετρόπουλος, Ηλίας (1990): *Τα μικρά ρεμπέτικα*, Nefeli, Αθήνα.
- (1991): *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Kedros, Αθήνα.
- PETRÓPULOS, I. (2001): *Songs of the Greek Underworld: The Rebetika Tradition*, Saqi Books, London.
- Ρεμπέτικο (1983): Película dirigida por Costas Ferris [en línea]:
<https://www.youtube.com/watch?v=EHpwyETGq4c>
- ΣΟΦΟΚΛΕΣ (1996): *Fragments*, Loeb Classical Library.
- Φυματίωση και ρεμπέτικο τραγούδι en 24γράμματα, (s. f.) [en línea]:
<http://www.24grammata.com/?p=14825>

