



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΠΑΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΛΑΤΙΝΟΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΙΒΗΡΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ-ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑ

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΣΤΗΝ ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

UN ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS CULTURALES EN TRADUCCIONES  
ESPAÑOLAS DE CANCIONES DEL *REMBÉTICO*

Μητσούλα Ευθυμία - Βασιλική

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

1. Maila García Amorós, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια - Επιβλέπουσα
2. Αγγελική Αλεξοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
3. Σπυρίδων Μαυρίδης, Επίκουρος Καθηγητής

ΑΘΗΝΑ 2021

**ΔΗΛΩΣΗ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ ΚΑΙ  
ΑΝΑΛΗΨΗΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ**

Με πλήρη επίγνωση των συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων, δηλώνω ενυπογράφως ότι είμαι αποκλειστικός συγγραφέας της παρούσας Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας, για την ολοκλήρωση της οποίας κάθε βοήθεια είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται λεπτομερώς στην εργασία αυτή. Έχω αναφέρει πλήρως και με σαφείς αναφορές, όλες τις πηγές χρήσης δεδομένων, απόψεων, θέσεων και προτάσεων, ιδεών και λεκτικών αναφορών, είτε κατά κυριολεξία είτε βάση επιστημονικής παράφρασης. Αναλαμβάνω την προσωπική και ατομική ευθύνη ότι σε περίπτωση αποτυχίας στην υλοποίηση των ανωτέρω δηλωθέντων στοιχείων, είμαι υπόλογος έναντι λογοκλοπής, γεγονός που σημαίνει αποτυχία στην Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία μου και κατά συνέπεια αποτυχία απόκτησης του Μεταπτυχιακού Τίτλου Σπουδών, πέραν των λοιπών συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων. Δηλώνω, συνεπώς, ότι αυτή η Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία προετοιμάστηκε και ολοκληρώθηκε από εμένα προσωπικά και αποκλειστικά και ότι, αναλαμβάνω πλήρως όλες τις συνέπειες του νόμου στην περίπτωση κατά την οποία αποδειχθεί, διαχρονικά, ότι η εργασία αυτή ή τμήμα της δε μου ανήκει διότι είναι προϊόν λογοκλοπής άλλης πνευματικής ιδιοκτησίας.

Όνομα και Επώνυμο Συγγραφέα: **Ευθυμία – Βασιλική Μητσούλα**

Υπογραφή:



Ημερομηνία (Ημέρα –Μήνας –Έτος): 06/09/2021

## AGRADECIMIENTOS

En este punto querría expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que contribuyeron, cada cual a su manera, a la realización de mi Trabajo de Fin de Máster. Agradezco a todos los profesores que he tenido tanto en la Universidad, como fuera de ella, el haber despertado mi curiosidad y entusiasmo por el mundo de la traducción.

Agradezco de corazón a mi tutora, Maila García Amorós, su ayuda y su paciencia, cada pregunta respondida, sus valiosas observaciones, sus buenas palabras y los ánimos que me daba cada vez que me agobiaba.

Doy las gracias a la profesora Angélica Alexopoulou y al profesor Spyridon Mavridis por su cuidadosa revisión de mi trabajo y sus oportunos comentarios y observaciones.

A José Juan Batista Rodríguez, profesor y querido amigo, le doy las gracias por ofrecerme sus traducciones y estar siempre dispuesto a explicarme cualquier duda que tuviera, por darme información y compartir sus conocimientos conmigo y sobre todo, por creer en mí más de lo que yo creía, desde el día en que nos conocimos en Canarias. Asimismo, me gustaría expresar mi agradecimiento al profesor Andrés Sánchez Robayna y a todos los profesores del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna por acogerme y hacerme sentir parte de su grupo, tratándome siempre como a un igual. Les agradezco también que me transmitieran su amor a las letras, las lenguas y las traducciones y que me hicieran sentir entusiasmada, plena y feliz cada martes al salir del Taller.

A Nikos Pratsinis, traductor y un gran maestro para mí, por ser una fuente de conocimientos insondable y por hacerme ver la belleza de la traducción.

Querría agradecer a mi amigo del alma, Giannis, por tenerme siempre en cuenta y ponerme en contacto con su amiga Giota, una *rembétisa* contemporánea de la isla de Lesbos, a quien doy las gracias por su ayuda con las traducciones de las palabras turcas.

Por último y por supuesto, un agradecimiento muy especial va dirigido a Fedon, a mi hermana, mi hermano, mis padres, mis amigas y mis amigos por creer en mí, tener paciencia conmigo, por estar ahí, animarme todos estos meses y hacerme sentir segura, tranquila y feliz.

## ÍNDICE

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Περίληψη.....	4
1. Introducción.....	5
2. El <i>Rembétiko</i> .....	7
2.1 Contexto histórico social.....	8
2.2 <i>Murmúrika</i> .....	10
2.3 <i>Café-amán</i> .....	11
2.4 Grabaciones.....	12
2.5 El <i>rembetis</i> , el <i>mangas</i> .....	13
2.6 La mujer en el <i>Rembétiko</i> – la <i>rembétisa</i> .....	16
2.7 Los instrumentos musicales.....	17
2.8 Los bailes.....	20
2.9 La temática.....	22
2.10 La época de apogeo del <i>Rembétiko</i> .....	23
2.11 La disputa sobre el valor del <i>Rembétiko</i> y su evolución hasta nuestros días...	28
3. Marco teórico.....	36
3.1 El argot del <i>Rembétiko</i> .....	36
3.2 El argot y los problemas de traducción.....	38
3.3 Los obstáculos en la comprensión del <i>Rembétiko</i> .....	41
3.4 El uso del argot <i>rembétiko</i> hoy en día.....	43
3.5 Técnicas de traducción.....	45
3.6 Traducción comunicativa y traducción semántica.....	46
3.7 Traducción y cultura.....	46
3.8 Traducción musical.....	48
3.9 Extranjerización y domesticación – la invisibilidad del traductor.....	49
4. Metodología.....	51
5. Análisis.....	52
6. Conclusiones.....	89
7. Bibliografía.....	94

## **Resumen**

El objetivo principal del presente trabajo es llevar a cabo un análisis de las traducciones al español de canciones del acervo musical del *Rembétiko*, centrándonos concretamente en la traducción de los elementos culturales presentes en dichas canciones. Para ello, hemos elaborado un corpus de canciones *rembétika* traducidas al español. Empezamos localizando los elementos culturales y posteriormente los estudiamos a fondo en ambas lenguas, griego y español, para poder pasar al análisis de su traducción. Por supuesto, para llevar a cabo el análisis nos basamos en distintas teorías de la traducción. Tras el análisis llegamos a la conclusión de que, aunque se pueden hacer muy buenos intentos de traducción, y puede haber equivalencias satisfactorias, los términos que hacen referencia a realidades culturales estrechamente relacionadas con el *Rembétiko*, no resultan fáciles de traducir y, en consecuencia, el resultado no siempre es del todo satisfactorio. Asimismo, hemos ofrecido propuestas y alternativas de traducción propias amparadas siempre en los preceptos teóricos estudiados.

**Palabras clave:** *Rembétiko*, argot, canciones populares, traducción, griego-español, elementos culturales

## **Abstract**

The purpose of the present study is to carry out an analysis of translations, made in the Spanish language, of songs belonging to the musical heritage of *Rembetiko*. Specifically, we focused on the translation of the cultural elements present in the songs mentioned. With the aim of working on that purpose, we elaborated a corpus of *rembetika* songs translated in Spanish. We started by locating these elements and afterwards we studied them in depth, in both languages, Greek and Spanish, so as to proceed to the analysis of their translation. Of course, we used some theories of translation that worked as a base for our study. As a result of our analysis, we conclude that although there may be translations with really good intentions, and in the same time there can be satisfactory equivalences between the two languages, the terms that refer to the cultural realities strictly related to the *Rembetiko*, seem to be rather complex and difficult to translate; and consequently, the result is not always satisfactory. In addition, we offered some of our alternatives of translation, always based on the theoretical precepts that we study.

**Key words:** *Rembetiko*, argot, popular songs, translation, Greek-Spanish, cultural elements

## Περίληψη

Κύριος στόχος της παρούσας εργασίας είναι η ανάλυση των μεταφράσεων των στίχων ρεμπέτικων τραγουδιών στα ισπανικά και ιδιαίτερα των πολιτισμικών στοιχείων που εμφανίζονται σε αυτά. Με τον παραπάνω σκοπό έχουμε δουλέψει πάνω σε μια συλλογή μεταφρασμένων ρεμπέτικων τραγουδιών. Αρχικά, εντοπίσαμε τα πολιτισμικά στοιχεία και ύστερα τα μελετήσαμε σε βάθος και στις δυο γλώσσες, την ελληνική και την ισπανική, ώστε να περάσουμε στην ανάλυση της μετάφρασής τους. Φυσικά, για να είναι δυνατή η ανάλυση αυτή, στηριχτήκαμε σε διάφορες μεταφραστικές θεωρίες. Μετά την πραγμάτωση της ανάλυσης, καταλήξαμε στο συμπέρασμα πως αν και γίνονται αξιόλογες προσπάθειες μετάφρασης και υπάρχουν ικανοποιητικές ισοδυναμίες των λέξεων μεταξύ των δυο εν λόγω γλωσσών, οι όροι που σχετίζονται στενά με τον κόσμο του Ρεμπέτικου φαίνεται πως δεν είναι καθόλου εύκολο να μεταφραστούν και κατ' επέκταση το αποτέλεσμα δεν καταφέρνει να είναι πάντοτε ικανοποιητικό. Τέλος, προσφέραμε εναλλακτικές προτάσεις μετάφρασης, βασιζόμενοι πάντα σε μεταφραστικές θεωρίες που μελετήσαμε.

**Λέξεις κλειδί:** Ρεμπέτικο, αργκό, λαϊκά τραγούδια, μετάφραση, ελληνικά-ισπανικά, πολιτισμικά στοιχεία

## 1. INTRODUCCIÓN

La traducción de letras de canciones de distintos géneros musicales ha interesado a numerosos traductores a lo largo y ancho de todo el mundo. Las letras de canciones del fado portugués, del flamenco español, del blues norteamericano, etcétera, constituyen buenos ejemplos de ello. El *Rembétiko* griego no es una excepción, ya que no solo ha interesado a investigadores y académicos por sus letras, sino también por su historia y por sus raíces, así como por sus temas, su música y todo lo que rodea a este género tan genuino. Como cabe imaginar, la traducción de este tipo de canciones no es un proceso fácil ya que en ellas aparecen elementos profundamente culturales que a veces no se pueden explicar ni en la lengua de origen por motivos que vamos a ver más adelante en este trabajo.

Han pasado unos ciento cincuenta años desde la aparición de las primeras canciones que luego se llamarían *rembétika* y desde mediados del siglo XX hubo ya gente interesada en recopilar información y documentarse sobre este acervo musical para preservarlo en la historia del folclore musical griego. Este interés sigue vivo no solo en personas mayores en Grecia, que posiblemente conozcan el *Rembétiko* por haberlo escuchado de sus ascendientes que vivieron en la época de esplendor del *Rembétiko*, sino también en los jóvenes que desean aprender a tocar este tipo de música con los instrumentos que entonces se usaban y cantarlas a fin de perpetuar la cultura del *Rembétiko* en las generaciones venideras.

Aunque después de la segunda mitad del s. XX hubo personas que se dedicaron al estudio del mundo del *Rembétiko* y algunos, tanto griegos como extranjeros, se interesaron también por la traducción de sus letras, hasta ahora no existe ningún estudio sobre las traducciones al español de las letras de canciones *rembétika*. Así



pues, en nuestro trabajo nos vamos a ocupar del análisis y el comentario de la traducción de los elementos culturales en las letras de canciones *rembétika* traducidas al español. Para ello, empezamos presentando el contexto histórico-social del mundo del *Rembétiko*, desde sus comienzos hasta la actualidad. De este modo pretendemos ofrecer un panorama lo más completo posible sobre la situación y las circunstancias bajo las cuales nació y se desarrolló este género musical. A continuación, pasaremos a exponer las teorías de traducción sobre las que vamos a basar nuestro análisis y comentario.

Finalmente, presentaremos el corpus elegido de las traducciones de las canciones hechas por dos académicos destacados que se han especializado en el género del *Rembétiko*, Alberto Conejero y José Juan Batista Rodríguez, a fin de responder a las preguntas de cómo creemos que se llevó a cabo la traducción, qué técnicas de traducción se emplearon, cuáles fueron las dificultades en el proceso de traducción de elementos culturales y cómo se afrontaron esas dificultades. En algunos casos, podremos, tal vez, ofrecer propuestas y alternativas de traducción propias, amparadas siempre tanto en los preceptos teóricos estudiados, como en nuestro punto de vista como nativos de la lengua griega.

En este punto es importante mencionar que en nuestro trabajo aparecerán decenas de nombres propios y apellidos de origen griego y otros de orígenes diversos que pasaron a escribirse y pronunciarse en griego y quedaron digamos estandarizados en la lengua griega. Aunque nos gustaría transcribirlos de tal manera que el lector español pudiera leer y pronunciarlos tal y como suenan en griego, hemos optado por atenernos a las reglas de transcripción de nombres griegos en caracteres latinos que propone el modelo de EAOT 743. Así por ejemplo se encontrará en el trabajo el nombre Chatzidakis en vez de Jandsidakis y Roukounas en vez de Rúkunas.

## 2. El *Rembétiko*

El maravilloso concepto de la música en sí, su existencia misma, los sentimientos que emergen durante el acto de tocar y escuchar música, acompañó consciente e inconscientemente a los seres humanos desde las primeras veces que sintieron y escucharon los sonidos, la musicalidad de la naturaleza y cuando luego crearon las primeras notas musicales.

Siempre fiel acompañante de los hombres en los buenos y los malos tiempos, la música ha servido como consuelo, combatiendo la tristeza e intensificando la alegría y ha sido la manera más auténtica de expresar los sentimientos más intensos del hombre, como el amor, el dolor, la alegría, el rechazo, la desesperación, el éxito y el fracaso.

El caso del *Rembétiko* no es una excepción, sobre todo si tenemos en cuenta el contexto histórico, cultural y sociopolítico en el que se originó. Aunque algunas cuestiones sobre el momento y el lugar exacto en el que surge y sobre los términos que se usaron para describir personas, situaciones y sentimientos son muy difíciles de determinar, en este trabajo trataremos de describir su contexto histórico-social de una manera más próxima a la realidad, a fin de poder comprender mejor el uso del lenguaje que hacían los *rembetes*, caracterizado por un vocabulario específico basado en un argot propio que viene a reflejar todo ese contexto histórico-social en el que se originó y en el que se desarrolló.

## 2.1 Contexto histórico-social

Presentar en primer lugar las condiciones histórico-sociales será de gran ayuda para la mejor comprensión del surgimiento del *Rembétiko* y nos ayudará, en última instancia, a realizar el análisis de todos los elementos culturales que aparecen en las letras de canciones, estrechamente relacionadas con este contexto histórico-social.

El territorio de Grecia tal y como lo conocemos hoy estuvo hasta 1453 incorporado al imperio bizantino, con Constantinopla como centro neurálgico de la ortodoxia y la cultura bizantina. Durante casi cuatrocientos años, desde 1453, con la caída de Constantinopla, hasta 1821, este territorio pasó a estar dominado por el imperio otomano. A partir de 1821, con la llamada Guerra de Independencia griega o Revolución griega, se emprendió una lucha continua cuya única meta era la consolidación de un estado griego independiente y la paulatina inclusión en el nuevo estado de aquellas regiones que desde siempre habían sido griegas. Esto correspondería a lo que hoy en día constituye el estado griego junto con las regiones de la Tracia Oriental hasta Constantinopla y las costas de Asia Menor. Este sueño de anexionar al pequeño reino todos los territorios asociados históricamente a los griegos y aquellos en los que había un importante porcentaje de población griega, se llamó el *Gran Ideal* (Conejero 79). Tras las Guerras Balcánicas que tuvieron lugar entre 1912 y 1913, con la incorporación de las regiones norteñas, el territorio de Grecia se dobló y casi lo mismo pasó con la población. La liberación de Salónica, que era un importante centro –puerto urbano, fue un hecho excepcional, ya que junto con el aumento de la población, se extendió el ámbito de influencia de creación y evolución del *Rembétiko* (Κωνσταντινίδου 61). Pero el sueño del *Gran Ideal* se desvaneció tras la derrota del ejército griego en 1922 por los otomanos en el interior de Turquía.

Hombres del ejército que sobrevivieron junto con griegos que vivían en distintas regiones de Turquía, aterrados ante lo que temían que podría suceder como represalia por parte de los otomanos, dejaron sus pertenencias y emprendieron el camino a Esmirna (Κωνσταντινίδου 62). Nadie, sin embargo, podía imaginar lo que iba a suceder en Esmirna en septiembre de 1922 tras la entrada en la ciudad de las tropas de Mustafá Kemal. Aunque no se sabe muy bien cuál fue el detonante, se sucedieron una serie de episodios violentos que empujaron a la población griega de Esmirna a salir en masa de la ciudad. Muchas de las personas que intentaban huir en barco para salvarse y llegar a Grecia, no lograron hacerlo, mientras que al mismo tiempo la ciudad era pasto de las llamas. Este hecho se conoce como la *Gran Catástrofe* y dejó tras de sí innumerables muertos, griegos y armenios en su mayoría, y la ciudad más cosmopolita de Asia Menor reducida a cenizas. El Tratado de Lausania, firmado en 1923, sentó las bases para los intercambios de población entre Grecia y Turquía, por el cual más de 1.500.000 de refugiados de origen griego llegaron a Grecia y se instalaron en su mayoría en Atenas, el Pireo y Salónica, donde vivieron bajo circunstancias tremendamente difíciles hasta poder, poco a poco, incorporarse y salir adelante.

Evidentemente, estos refugiados trajeron consigo su propia cultura, fruto de intercambios e influencias culturales que se daban en las regiones que habitaban, integradas por todos los pueblos que vivían en las costas de Asia menor y su interior, Tracia y Constantinopla. Se consideraba que la gente de estos lugares era más abierta, más sociable y más cosmopolita y sus canciones y bailes eran más alegres. Las actividades de ocio incluían a todos los miembros de la familia -y no solamente a los hombres, como solía suceder en aquel tiempo en Grecia (Κωνσταντινίδου 63-64). Como consecuencia, hubo una gran influencia de la música de Esmirna en la griega y

viceversa. No debemos olvidar mencionar que hasta 1821 la música griega era la música folclórica, la *dimotikí* como se llama en griego. Tras la independencia, el estilo musical fue cambiando, dejando atrás el carácter tradicional-folclórico de los guerrilleros de las montañas (nos referimos a las canciones llamadas *kléftika*) o de los pastores, o de las canciones que se referían a los guardianes de las fronteras bizantinas anteriormente (llamadas *akritiká*), para pasar a adoptar un estilo más urbano influido por las tendencias que llegaban a través los puertos de la época como el Pireo o el de la isla de Siros.

## **2.2 Murmúrika**

Podríamos decir que lo que ya existía desde la segunda mitad del siglo XIX era un tipo de *proto-Rembétiko* que se llamaba *murmúrika*. Las canciones *murmúrika* eran largas, sin una historia fija que contar y sin coro -el coro penetró en el *Rembétiko* poco antes de la II Guerra Mundial bajo influencias occidentales. Los *rembetes* las cantaban en voz baja y ronca, uno detrás de otro, en el interior de los *tekedes* y las celdas de las cárceles. Ahí creaban un círculo para fumar hachís y luego empezaban a cantar en voz baja, cantando cada uno un dístico (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 75). Esto significa que las canciones no tenían un compositor específico, ni letras fijas. Además, de esta manera, una canción no tenía límite de tiempo y podía durar más de tres minutos y veinte segundos que era la duración del disco de 78 revoluciones que apareció posteriormente y que cambió radicalmente la situación, ya que tuvieron que dejar atrás las improvisaciones creadas en momentos de inspiración y comunicación entre los *rembetes* y adaptarse a una manera de tocar y de componer más profesional. (Κωνσταντινίδου 69). Puesto que el *Rembétiko* se tocaba en la clandestinidad y

además en esa época no se había inventado todavía el fonógrafo ni el gramófono, no disponemos de muchas canciones *rembétika* del s. XIX. Los discos supusieron una gran revolución para el *Rembétiko* y al mismo tiempo lo sacaron del gueto de las cárceles y los *tekedes*. Considerando lo anteriormente mencionado se puede decir que las *murmúrika* eran las canciones más puras del *Rembétiko* (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 59).

Aunque muy difícilmente podemos hablar del origen del *Rembétiko*, se supone que nació en la isla de Siros, en Atenas, Náfplio, Esmirna, Constantinopla, Alejandría y Salónica a finales del siglo XIX. Petropoulos insiste que el origen del *Rembétiko* se encuentra en las cárceles y los *tekedes*. Explica que la palabra turca *tekke* significa monasterio de derviches, pero la misma palabra en el argot turco tiene el sentido de pequeño café o choza donde se juntaba la gente para fumar hachís. La palabra pasó con el mismo sentido metafórico al argot griego como *tekés*. Los *tekedes* (en plural) eran lugares donde regía orden y silencio. Ahí los recién llegados tenían que respetar a los viejos. El dueño proveía refugio y protección en su *tekés* y disponía de narguilé, hachís y todo lo necesario para su consumo. Por supuesto, en el *tekés* no faltaban nunca los instrumentos musicales, sobre todo el *baglamás*, el *busuki*, quizás algún timbalillo o *kombolói* (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 39, *Ρεμπετολογία* 55 y *Άγιο Χασισάκι* 88, 97). Nunca se encontraba una mujer en el *tekés*.

### **2.3 *Café-amán***

Ya desde el 1890 existían, solamente en ciudades, los *café-amán*, un tipo de tabernas abiertas, donde cantantes, hombres y mujeres, en su mayoría de Esmirna o Constantinopla, cantaban canciones esmirnias y *amanedes*. El término *amanés*

(*amanedes* en plural) hace referencia a un género de canciones caracterizado por la repetición de la expresión *amán amán* que significa *piedad* en turco, o simplemente puede significar *ay ay*. Se cantaban por un solo cantante, a menudo sin instrumentos acompañantes y en la mayoría de las veces narra una gran pena (Κωνσταντινίδου 37). La interjección *amán amán* era utilizada también como un recurso para ganar tiempo para improvisar nuevas letras (Holst, *Δρόμος* 23). Los *café-amán* florecieron hasta los años 1930 y los más célebres se encontraban en Esmirna, Vólos y Salónica (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 13).

## 2.4 Grabaciones

En algún momento el *Rembétiko* pasó de índole privada a tener una audiencia pública. Según Petropoulos (Πετρόπουλος, *Άγιο Χασισάκι* 46) esto tuvo lugar con la formación, en 1932-1933, de la célebre compañía de Vamvakaris, Batis, Delias y Pagioumtzis que empezaron a tocar y a cantar en tabernas, asentando la entrada del *Rembétiko* en las tabernas. También, en estos años se realizaron las primeras grabaciones en Grecia.

Hasta aquel tiempo las grabaciones en discos de canciones *rembétika* se hacían solo en Estados Unidos, en Londres y en Leipzig, donde había muchos inmigrantes griegos desde finales de la segunda mitad del s.XIX. Estos vivían y trabajaban bajo circunstancias difíciles y la música era su consuelo. Entre aquellos inmigrantes había algunos músicos. Su legado musical constituía su única salida y era también su modo de comunicarse y de existir. Las primeras canciones grabadas eran las que se transmitían de generación en generación y sus compositores eran desconocidos. El valor documental de estas primeras grabaciones es enorme, ya que se aprecian

claramente las influencias que recibió el *Rembétiko* desde sus comienzos. Estas serían influencias de la música griega folclórica e insular, la música de pueblos vecinos que vivían en el territorio griego desde hacía siglos, como armenios, turcos, serbios, judíos y por supuesto gitanos y también de la propia música minorasiática, la eclesiástica bizantina, la árabe, la persa y la hindú (Κωνσταντινίδου 40-43; Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 57, 77).

## 2.5 El *rembetis*, el *mangas*

Tanto la palabra *rembetis* (*rembetes* en plural), como la palabra *mangas* (*mangues* en plural) tienen una etimología discutida. Papazachariou (Παπαζαχαρίου 234), aunque señala que el origen del *rembetis* es desconocido hasta en turco, cree que proviene de la pronunciación turca de la palabra persa "ru-beit" que significa cuarteto. Así, *rembetis* significaría "creador de cuarteto", y por extensión, "el que transforma en letras y música la tradición urbana de la ciudad". Los *rembetes*, de taberna en taberna, de ciudad en ciudad, crearon una red extendida en todo el Mediterráneo oriental. A estas personas no les importaban las autoridades y tenían un modo de vivir propio. De esta manera el término *rembetis* en turco llegó a significar "insumiso". Por otro lado, según Konstantinidou (Κωνσταντινίδου 54), *rembetes* se llamaba a los músicos armenios, turcos, griegos o de otra nacionalidad, que pasaban por las tabernas tocando canciones que, a menudo, inventaban en el momento y, como no tenían en cuenta la autoridad, pasó a significar en turco "persona marginada", "fuera de la ley", "ilegal".

Sin embargo, Gauntlett ("Rebetiko" 91, 98) tras un estudio extenso y profuso sobre la palabra *rembetis*, presentó sus hipótesis sobre la etimología de esta palabra, defendiendo que la definición no puede en este momento estar basada de manera



fiable en la etimología y que quizás la mejor opción sería fijarse en los usos de la palabra en las propias canciones para tener una visión más amplia, ya que el significado -sin gran divergencia- depende de las circunstancias bajo las cuales se usa, como el ambiente, las personas, la época, etc. y no puede limitarse a una definición.

Petropoulos (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 12) defiende que la palabra *mangas* hacía referencia a un grupo de personas armadas y de hecho era un pequeño grupo de fuerzas irregulares albanesas no relacionados entre ellos.

Letón Suárez en su artículo nos dice lo siguiente:

El término *mangas* (de etimología discutida) describe a un personaje 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 puntiagudos, y ropa llamativa), y su forma especial de caminar y hablar. El *mangas* es una figura clave en el mundo del rebético. (75)

Según Holst, el grupo de *mangas* podría definirse en términos de un código moral y cultural que enfatiza valores del orgullo, la masculinidad y un tipo de solidaridad. El término *rembetis* por otro lado, se usa para referirse a un hombre que vivió la vida de la subcultura en la que se tocaba música *rembétika* (Susam-Sarajeva 257, nota 11).

Según Konstantinidou (Κωνσταντινίδου 52-53), ellos mismos decían que sabían vivir y que les gustaba lo "bueno". Como "bueno" se entendía la música, las canciones, el baile, el amor, la compañía, el hachís. El trabajo no se incluía en lo "bueno", trabajaban solo por su supervivencia y no daban ningún valor al dinero. También, daban escasa importancia a la educación. A malas penas sabían leer y

escribir, la única escuela que ellos reconocían eran las experiencias de la vida y las dificultades de la supervivencia.

Dionysis Tzakis (Τζάκης 61) añade la información de que entre ellos se llamaban y se conocían con su nombre sin el apellido, enfatizando, de esta manera, la individualidad y no su linaje. Además usaban apodos con los cuales declaraban la ruptura con su familia y al mismo tiempo la integración de un hombre en un grupo específico. Haciendo una analogía con el bautismo, el apodo formaba una muestra de reconocimiento en el gremio, y especialmente cuando el apodo se impone al nombre.

Parece que, con los años, las dos palabras llegaron a ser casi sinónimas a veces, aunque según Gauntlett ("Rebetiko" 85), los términos *rembetis* y *Rembétiko* no aparecen en las canciones designadas *rembétika* hasta aproximadamente 1935. El uso de la palabra *mangas* preexiste de la *rembetis* y unos sinónimos serían *mortis*, *alanis*, *vlamis*, *kútsavos*, *daís*, *asikis*, *jasiklís*, *trabukos*, *adamís*, etc.

Sobre las características del *rembetis*, Petropoulos ha hablado en profundidad en la totalidad de su obra. Resumiendo, podemos decir que el *rembetis*, que tiene el significado de rebelde y desobediente, no se casaba, fumaba hachís, acuchillaba, hablaba la jerga, defendía al menospreciado, provocaba a la sociedad, odiaba a muerte a los policías, vivía de una forma particular, despreciaba lo establecido y lo convencional. En cuanto a su apariencia, caminaba con cierto balanceo, con el hombro izquierdo un poco elevado y con el traje puesto sólo en este hombro la mayoría de las veces, llevaba un sombrero alto y negro llamado *república*, siempre lucía un gran bigote (un *rembetis* sin bigote sería como un gato sin cola según Petropoulos), tenía la voz ronca de tanto fumar hachís, nunca usaba paraguas y llevaba con él pañuelo, encendedor y su arma, que era una navaja o una pistola,

aunque solía preferir la primera por ser silenciosa. No le importaba el dinero y trabajaba solamente porque era necesario. Las letras tampoco eran lo suyo. Los *rembetes* no eran personas sofisticadas. No había una manera *rembétika* de pensar pero había una manera *rembétika* de vivir (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 20-25, 43, 49 y *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 12, 29).

Gauntlett ("Rebetiko" 87-88) señala que la palabra *rembetes* denota una fraternidad de individuos sensibles y simpáticos que no están interesados en ganancias y en el estatus social. Se caracterizan por su ingeniosidad, su buen gusto en música y su comportamiento honorable.

Lacarrière (*L' été grec*), defiende que el *Rembétiko* reevalúa la palabra submundo y con él, crea su mundo verdadero - el mundo donde experimentamos la vida, los dolores, la realidad y que contrasta con el mundo convencional y adulterado de la burguesía y la inteligencia.

## **2.6 La mujer en el *Rembétiko* - la *rembétisa***

La mujer en la canción *rembétika* es de mayor importancia. Junto con otros conceptos que vamos a ver más adelante, tiene un papel primordial en su temática. Se encuentra en la figura de la madre o hermana que el *rembetis* se empeña en proteger, o bien en la de la amante. Esa mujer será la que habría hechizado al *rembetis*, que perderá su mente por ella. Su feminidad, su sensualidad se proyecta a través de su forma de caminar y su baile. Por un lado la mujer, como objeto de deseo, será la que cautivará o destruirá al hombre y por otro lado, la que cumplirá sus deseos (Σπυριδάκη 99-103). Según Petropoulos la mujer en el *Rembétiko* será hermosa y

joven, loca, irracional, desgraciada, sin empatía con el hombre (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 29). El hombre le suplica, se siente traicionado, sufre por el desdén de una mujer que, poco a poco, va ganando su independencia (Conejero 80).

*Rembétisa* (*rembétises* en plural) es el femenino del término *rembetis* y es un nombre para referirnos a la mujer que participa en el mundo del *Rembétiko*. Se dice que es la mujer más libre que ha conocido la Grecia contemporánea. La *rembétisa* fumaba hachís, bailaba con gracia, se entregaba a quien ella quería -incluyendo a mujeres a veces- sabía cómo proteger su cuerpo y su dignidad (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 47). En la época, ver una mujer en un *tekés*, bailar o cantar, era inaceptable, ya que sufriría el rechazo familiar y social. Se requería valentía y determinación para entrar en este mundo. Según Conejero (80), la mujer del *Rembétiko* sacrifica su reputación por una libertad nunca antes soñada por una mujer griega. Gauntlett (*Ρεμπέτικο Τραγούδι* 76) nos da como sinónimos de *rembétisa* las palabras *manguisa* y *derbendérisa*. Algunas de las *rembétises* más conocidas son Marika Papagkika, Marika Politissa o Frantzeskopoulou, Roza Eskenazi, Rita Ampatzi y un poco más tarde Marika Ninou, Sotiria Bellou, Stella Chaskil, Ioanna Georgakopoulou. Es importante en este punto añadir que S. Chaskil y R. Eskenazi eran judías, mientras que M. Ninou era de origen armenio (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 67).

## 2.7 Los instrumentos musicales

Como hemos mencionado anteriormente, los sonidos y la música del *Rembétiko* han recibido distintas influencias como la música tradicional folclórica griega, la bizantina, la música oriental, etc.

En este punto, nos parece oportuno exponer las palabras del musicólogo Foivos Anogeianakis sobre la distinción entre los términos "folclórico" y "popular". Según él, la musicología ha distinguido los límites de los términos "canción folclórica" y "canción popular". El primero hace alusión a las canciones antiguas de un pueblo, mientras que el segundo se refiere a las más modernas. Es evidente que las palabras "antiguas" y "modernas" en cuanto a su definición específica temporal, derivan de las circunstancias históricas, sociales y geográficas específicas de cada país. En la lengua griega los términos "canción folclórica" y "canción popular" corresponden a "*dimotikó tragoudi*" y "*laikó tragoudi*" respectivamente. Hoy en día, con el término "*dimotikó tragoudi*" nos referimos a todas las canciones creadas principalmente hasta la revolución griega de 1821 -*akritikó* y *kléftiko*- mientras que con el término "*laikó tragoudi*" nos referimos a las canciones contemporáneas, como por ejemplo, a la serenata de Atenas -la llamada "*Athinaikí cantada*", o a las canciones *rembétika* (Ανωγειανάκης).

Pues bien, estas influencias se pueden apreciar también en el uso de los instrumentos. Los instrumentos fundamentales del *Rembétiko* eran de cuerda: el *busuki* y el pequeño *baglamadaki*. Según Anogeianakis:

El busuki es un instrumento folclórico para la tradición musical popular griega, uno de los más antiguos y lo encontramos con nombres diferentes, como es obvio, tanto en la música griega antigua, como en la música bizantina. Sus raíces se encuentran en civilizaciones antiguas pre-helénicas (Egipto, Asiria, China, India). En Grecia antigua lo encontramos con el nombre *pandurís*, *pandura* o *tríjordo*. (1961)

De hecho, podemos encontrar el *busuki* en muchos grabados del período antes del 1800 (Πετρόπουλος, *Άγιο Χασισάκι* 19). El *busuki* y el *baglamás* eran suficientes para las canciones *rembétika*, que empezaban con un solo de *busuki* y luego entraba la voz o la voz junto con otros instrumentos como el *baglamadaki*, la guitarra, el acordeón, un segundo *busuki*, el timbalillo (Κωνσταντινίδου 57). El *baglamadaki* era tan pequeño que los *rembetes* para llevarlo al *tekés*, lo escondían por dentro de su traje para que no se enteraran los policías y así tampoco traicionarían al *tekés* (Πετρόπουλος, *Άγιο Χασισάκι* 23). Los encarcelados construían el *baglamás* con una lata metálica, con el caparazón de una tortuga, o con una calabaza seca (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 94).

Después de 1922 el *Rembétiko* recibió muchas influencias de Esmirna. Ahí los instrumentos que usaban las compañías en los *café-aman* eran el violín, el laúd, la pandereta, el dulcemele, un tipo de flauta larga que se llamaba *néi* o *nái*, el timbalillo y el salterio (Κωνσταντινίδου 39). Algunos de los anteriores penetraron en el *Rembétiko* de la época.

Petrooulos (Πετρόπουλος, *Άγιο Χασισάκι* 28, 32) añade unos instrumentos más que se pueden encontrar recorriendo todos los períodos del *Rembétiko*, como el *tabur*, el *tabur-busuki*, distintos tipos de bajo-guitarra, el *tzurás*, las cucharas (cucharas de madera que ponían entre los dedos y los chocaban al ritmo de la melodía), el *kombolói* y unos improvisados como todo tipo de palmas, patadas al suelo rítmicas, toques con los dedos a la mesa, golpetes a dos pequeños vasos de vino que ponían entre los dedos y los chocaban suave y rítmicamente, silbidos, etcétera.

## 2.8 Los bailes

Las canciones *rembétika* se bailan en espacios pequeños y son de movimientos delicados ya que se ven desde cerca. Según Petropoulos, la mayoría de los bailes del *Rembétiko* son *seibékiko* y *jasápiko* en un 80% aproximadamente, un 10% son *tsifteteli* y lo demás 10% son *balos* insulares, *sirtós*, *tango*, *vals*, *rumba*. Los refugiados de Asia Menor bailaban el *sirtós*, el *tsifteteli*, el *karsilamás*, el *seibékiko* (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 80-81).

El *seibékiko* y el *jasápiko* son bailes de Asia Menor. El *seibékiko* es un baile del ritmo 9/8. Cuatro metros cuadrados son suficientes para bailararlo en un suelo sólido y plano. No tiene pasos específicos y por esa razón las figuras tienen un lugar destacado. Es totalmente improvisado y cada cual baila a su manera dependiendo de su edad y de su peso. Por costumbre el que baila lleva un cigarrillo en la boca, un clavel en la oreja y neblina en los ojos. (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 38). El *seibékiko* se bailaba con los ojos cerrados y con una expresión melancólica en el rostro, expresa con los movimientos el estado mental del que baila (Κωνσταντινίδου 59). Aunque el baile se hacía frente al público, era más bien una experiencia introspectiva y privada del bailarín. En ocasiones los asiduos al *tekés* aplaudían y a veces no. Sin embargo, el baile no aspiraba a la diversión del grupo, sino que era una especie de catarsis para el bailarín, quien al concluirlo, se sentaba otra vez a la mesa para beber y comer, con apetito renovado (Holst, *Δρόμος* 14). El *rembetis* bailaba un solo baile y el que se atrevía a interrumpirlo, jugaba con la muerte. De aquí empezó la tradición de la pedida, según la cual los músicos anuncian el nombre del dueño del baile que va a sonar. Las figuras a veces llegaban a ser casi acrobacias: el bailarín bailaba haciendo equilibrios con un vaso de vino sobre la cabeza o bailaba levantando

la mesa con sus dientes, saltando por encima de las sillas o blandiendo cuchillos (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 85, 88).

El *jasápiko*, un baile con ritmo 2/4, por el contrario, tiene pasos específicos. Se divide en lento, el *jasápiko* y uno casi dos veces más rápido, el *jasaposérviko*. Dos o tres bailarines cogidos por los hombros bailan con absoluta homogeneidad y disciplina. Por eso, lo mejor es que fueran amigos y que tuvieran la misma complejión corporal (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 83-84 y *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 38-39). Las mujeres no tenían derecho a bailar estos dos bailes, con excepción de alguna *rembétisa*.

El *tsifteteli*, de ritmo 4/4, parece que viene de la palabra turca *çiftetelli* que significa dos cuerdas, porque era principalmente una melodía que se tocaba con un violín de dos cuerdas. Es un baile alegre que vino a Grecia después de 1923. Aunque los refugiados de Esmirna lo bailaban, a los griegos les parecía un baile afeminado y lo bailaban solo las mujeres. Mientras que el *seibékiko* es un baile de alguna manera, amenazador y el *jasápiko* tiene alguna gracia, el *tsifteteli* necesita un alegre temblor del cuerpo y sensualidad en los movimientos de la cintura y la cadera. Además, muchas veces el *tsifteteli* se baila encima de una mesa llena de platos (es entonces cuando sucede la glorificación de la mujer) para que la bailarina no pueda hacer más que mover su cuerpo sin dar ningún paso, mientras su compañía le da palmas por abajo (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 91 y *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 39).



## 2.9 La temática

Según Konstantinidou (Κωνσταντινίδου 19), examinando el folclore urbano de Grecia, llegamos inmediatamente a su característica más profunda, la música, que expresa la época, la historia, las circunstancias sociales, las costumbres, la ética y el modo de vida en el período que estudiamos. A sus palabras queremos añadir que tanto la temática (junto con las letras) como los bailes expresan también todo lo anterior.

Petropoulos (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 60) sostiene que las canciones *rembétika* nos regalan el panorama contradictorio del modo de vida *rembétiko*, que reflejaba parte del disgusto del pueblo contra el modelo social de una época en la que se presionaba a seguir modelos occidentales.

Christianopoulos, comparando la música *rembétika* con la música folclórica rural, que floreció durante siglos hasta aproximadamente el 1821, afirma lo siguiente, que nos ayuda entender un poco más sobre la temática del *Rembétiko*:

Al aire puro sustituyó el humo de las fábricas; la pena del desempleado ocupó el lugar de la despreocupación del joven pastor; después de tantas guerras y hambrunas, los muchachos no son como antes, rubicundos y tampoco los ojos de su joven vecina son su única preocupación. Es lógico pues, que la canción *rembétika*, que nació bajo esas circunstancias, describiera las penas y la suciedad de las grandes ciudades, las consiguientes calamidades de estos lugares, hasta la laxitud de la consciencia ética de nuestros días. ("Ιστορική" 10)

Los dos temas más frecuentes en la canción *rembétika* son la vida urbana de los bajos fondos (incluyendo el consumo de hachís y de narcóticos, la violencia, el robo, la vagancia, la prostitución y la cárcel) y las relaciones amorosas (Gauntlett, "Rebetiko" 98).

Sin embargo, además de estos dos temas principales, hay otros y Petropoulos (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 64-65) nos facilita una clasificación en los siguientes grupos: canciones de amor, de separación, melancólicas y de quejas o manifestación, canciones de bajos fondos, de hachís, de la cárcel, de la pobreza, del trabajo o de gremio, de la enfermedad, de *Jaros* y Hades (personificaciones de la muerte), canciones de la madre, del exilio, canciones exóticas, orientales, de la taberna, sobre penas, irónicas o consultivas, que muestran o dan imágenes de la vida, que alaban distintas ciudades y su pueblo, canciones del ejército y de la guerra y canciones escritas para personas específicas. Petropoulos insiste que esa clasificación es convencional, ya que unas categorías pueden agruparse y algunas canciones pueden pertenecer a más de una categoría.

## **2.10 La época de apogeo del *Rembétiko***

Previamente hablamos de las canciones *murmúrika* como la primera muestra del *Rembétiko*, nacida en las cárceles y en los *tekedes* después de la segunda mitad del s. XIX. Al mismo tiempo, encontramos los *café-amán* en ciudades con puertos comerciales como Constantinopla, Esmirna, Ermoupoli de la isla Siros, Salónica, el Pireo y Atenas. En estos lugares, con el pasar de los años se empezó a escuchar una música surgida de una mezcla entre música folclórica (*dimotikí*), bizantina, turca y

oriental en general. La influencia de las costas minorasiáticas se puede apreciar en el uso de los instrumentos como el violín, el salterio, el laúd (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 16-17). Podemos decir que hasta 1922 algunas de las características de la canción *rembétika* son las siguientes: el creador es anónimo, la difusión de la música es reducida y oral, hay muchas improvisaciones y espontaneidad, las letras son sencillas y la temática gira en torno al amor, el hachís, los narcóticos, la sociedad injusta y los bajos fondos (Κωνσταντινίδου 22, 58-59).

Petropoulos (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 17), da una clasificación convencional de la época de apogeo del *Rembétiko*, que duró aproximadamente 30 años, de 1922 hasta 1952. Vamos a seguir esta clasificación para situarnos más fácilmente en el tiempo y el espacio. Petropoulos divide esa época en tres períodos: el período del *Rembétiko* esmirniota (1922-1932), el período del *Rembétiko* clásico (1932-1940), y el período del *Rembétiko* popular (1940-1952).

El primer período empieza con la Gran Catástrofe de Esmirna, que entre otras, tuvo como consecuencia una ola de refugiados que llegaron a Grecia llevando como única carga sus penas, su afán de supervivencia y sus tradiciones. La música era su apoyo para soportar la vida y seguir adelante. Con el paso de los años, estos refugiados lograron integrarse en la sociedad griega urbana. Hubo pues un matrimonio de la música que existía hasta entonces, con la que trajeron con ellos los refugiados griegos. El cambio tanto del estilo de la música, como de los músicos que la creaban y la gente que la escuchaba era perceptible (Κωνσταντινίδου 64).

Con la aparición de los primeros discos hacia los años 30, los músicos salen del anonimato – aunque hubo malentendidos con respecto al nombre del compositor ya que unos compraban las canciones a otros que necesitaban venderlas para poder vivir,

y las grababan con el nombre del comprador (Κωνσταντινίδου 65). En las canciones del primer período dominaba la música esmirniota, con violín, salterio, laúd, pandereta, tamborillo y bastantes interjecciones.

Algunos compositores y cantantes que destacan son Giovan Tsaus (apodo de Giannis Eitziridis), Pol Eirgidis, Stellakis Perpiniadis, Kostas Roukounas, Kalyvopoulos, Ntalgkas, Dragatsis, Tountas, Marinos y Kapyris entre otros y las mujeres cantantes más famosas de la época son Marika Politissa, Rita Ampatzi, Roza Eskenazi (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 17; Κωνσταντινίδου 66).

Entre tanto, fueron llegando a Grecia discos grabados en Estados Unidos y se escuchó grabado el *busuki*, nunca escuchado antes en disco. Los directores de las compañías discográficas quisieron grabar algo semejante y fue entonces, en 1933, cuando el famoso músico Markos Vamvakaris grabó el primer disco con *busuki* en Grecia (Κωνσταντινίδου 66). Este sería el comienzo del segundo período del auge del *Rembétiko*.

Se podría llamar a esta etapa la época dorada del *Rembétiko*. Es la época en que el *Rembétiko* sale de la marginación del gueto del *tekés* para llegar a todos los barrios de Atenas, el Pireo, Salónica, Volos, Patras y Kavala (Κωνσταντινίδου 67). Vamvakaris junto con Anestis Delias, Giorgos Batis y Stratos Pagioumtzís formaron la célebre compañía "Τετράς του Πειραιά" que significa "el cuarteto del Pireo" y empezaron a tocar en tabernas. En esta década los *café-amán* y las tabernas coexistieron, pero el *Rembétiko*, al haber ganado terreno, se impuso a la música esmirniota que predominaba hasta entonces. Los violines, el salterio y el laúd fueron sustituidos por el *busuki* y el *baglamás*, la guitarra y quizás el acordeón. Además del célebre cuarteto, también sobresalieron Toudas, Morfetas, Chatzichristos, Peristeris, Papaioannou,

Genitsaris, Keromytis y aparecieron las mujeres Stella Chaskil e Ioanna Georgakopoulou (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 17; Κωνσταντινίδου 68).

Sin embargo, la década 1930-1940 empieza bien y acaba mal, debido a la dictadura de Ioannis Metaxas impuesta en 1936. Entonces empezaron las impugnaciones sobre el hachís, cerraron los *tekedes*, los *amanedes* se prohibieron y por supuesto persiguieron a los *rembetes* y les prohibieron tocar. Ellos se vieron obligados a irse de Atenas y del Pireo y a trasladarse a las provincias y sobre todo a Salónica, donde la situación era mejor gracias al jefe de la policía de allí, Vasilis Mouschountis, a quien le gustaba el *Rembétiko* y les permitía tocar. Como consecuencia de la dictadura, vino la censura, por supuesto. Las canciones con letras sospechosas no tenían permiso para ser grabadas en discos. Hubo canciones en las que el compositor tuvo que cambiar algunas palabras, cuyo sentido en la frase "molestaba" a las autoridades, como la canción "Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι" (Cayó la noche sin luna) de Apostolos Kaldaras (Ο Απόστολος 2013 – video) y en general los temas de las canciones obligatoriamente cambiaron y hablaban sobre el amor, los celos, el exilio, la pobreza, la taberna, la vida en los barrios centrales de la ciudad. Algunos músicos se adaptaron y otros se callaron, tolerando las duras consecuencias del paro (Κωνσταντινίδου 69-70; Πετρόπουλος, *Άγιο Χασισάκι* 46).

El tercer período, es el llamado por Petropoulos "popular", puesto que tiene que ver con el pueblo griego en mayor proporción que los años anteriores. Arranca con la II Guerra Mundial y la ocupación de Grecia por las Fuerzas del Eje. Durante la Ocupación, la mayoría de los centros de ocio cerraron. Los pocos que se mantuvieron abiertos tenían auditorio y horario distintos. Los que frecuentaban estos locales, eran personas del mercado negro, de bajos fondos, que colaboraban con los alemanes, mujeres que se prostituían, oficiales alemanes, personas que saboteaban a los

alemanes o guerrillas que bajaban de las montañas para comunicarse con sus compañeros que actuaban en la ciudad (Κωνσταντινίδου 70).

Las grabaciones se retomaron en 1948. Entre 1946 y 1949 el país se vio sumido en una terrible guerra civil que provocó miseria y sufrimiento, exilios y muerte. La canción de la ciudad entonces se hizo popular y expresaba implícitamente los hechos y los cambios sociales y explícitamente la angustia existencial (Κωνσταντινίδου 71).

La década en que Vasilis Tsitsanis se consagró como compositor de *rembético* regalando a Grecia sus mejores temas fue la década de los 50. Junto a él brillaron las cantantes Ioanna Georgakopoulou, Marika Ninou y Sotiria Bellou. La situación en estos años afectó a todas las clases sociales, pobres y ricos encontraron apoyo en la música que ya no representaba solo la clase baja. Según Christianopoulos (Χριστιανόπουλος, "Ιστορική" 7), Tsitsanis fue el "mago del *busuki*", un genio en este género, quien encontró la canción marginada de las cárceles y los delincuentes, de los canallas del mercado y del puerto y la "purificó" del elemento vulgar y grosero, prescindió del argot y de los idiolectos, eliminó los motivos turcos y enriqueció sus temas con elementos sociales para abrazar las alegrías y las penas del alma griega, dándoles una sutilidad y un humor melancólico. Además, Tsitsanis transformó la canción *rembética* en popular, enriqueciendo el *Rembético* con composiciones más difíciles de tocar y dejó atrás la sencillez de las letras, escribiendo "Sinefiasmeni Kiriaki" que se considera una especie de himno griego (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 17).

Ya en la década de los 50, los *mangues* han desaparecido, hay escasos casos de improvisaciones, la composición de las canciones se hace profesional y su producción y difusión se hace en masa y de manera comercial. Regresa de los Estados Unidos

Manolis Chiotis, un músico y solista extraordinario que marcó la década de los 50 con nuevos ritmos como el mambo y la rumba y añadiendo en el *busuki* un par de cuerdas más (Κωνσταντινίδου 23, 71-72).

Al mismo tiempo la revolución tecnológica cambió las condiciones. La expansión de la electricidad en las tabernas trajo el *busuki* eléctrico, los micrófonos con cables largos, los altavoces permiten que se pueda ampliar el auditorio; ahora el sonido puede escucharse en las grandes salas llenas de los centros de ocio y los cantantes pueden pasear entre las mesas con los clientes (Κωνσταντινίδου 72; Πετρόπουλος, *Άγιο Χασισάκι* 54). Las gramolas y los tocadiscos en las tabernas sustituyeron a los músicos y sus compañías musicales. Ya en los últimos años de la década de los 40, lo que se consideraba "canción popular" empezó a dirigirse también a las clases más altas de la población (Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι* 76). Las canciones cambiaron de nombre y empezaron a llamarse *arjondorembétika* (*rembétiko* de los señores), aumentan los *busukia* en las orquestas y se añaden baterías y armonio eléctrico. Es una época caracterizada por el comportamiento de nuevo rico. El argot se abandona, los temas cambian y se refieren a la diversión, la taberna, el vino, el amor; son canciones ligeras y más comerciales (Κωνσταντινίδου 72; Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 244).

## **2.11 La disputa sobre el valor del *Rembétiko* y su evolución hasta nuestros días**

Stathis Gauntlett (*Ρεμπέτικο Τραγούδι*) ofrece un extenso, preciso y fiable estudio sobre la disputa en torno al *Rembétiko* y también sobre la evolución histórica del género. En este libro nos vamos a apoyar para escribir este apartado del trabajo.

La pregunta que se plantea el autor es la siguiente: "¿Qué lugar ocupa el *Rembétiko* en la cultura griega o más precisamente qué lugar se le podría conceder en esta?". En torno a este tema ha surgido una apasionada discusión que ha durado muchísimos años. Un claro ejemplo lo constituyen las posturas del pintor Giannis Tsarouchis (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 259), un defensor del *Rembétiko*, quien señaló que el *Rembétiko* es la única prueba de la existencia de una cultura neo-helénica y la del maestro Andreas Paridis (Ζενάκος 54), quien excluyó la posibilidad de que exista cualquier relación entre el *Rembétiko* y la cultura griega ya que el *Rembétiko* es un producto de influencia ajena y de decadencia, lo cual es lo contrario a la cultura. Unos representantes de la Unión de Músicos del Norte de Grecia describieron el *Rembétiko* como un carcinoma que amenaza a la sociedad griega, a la familia y a la lengua (Χριστιανόπουλος, "Δημοσιεύματα" 182). Por su parte, el presidente del primer congreso panhelénico de psiquiatría parece atribuir a las canciones tristes de *busuki*, la responsabilidad por el aumento del trastorno mental en Grecia (Ζάχος 56).

Desde muy temprano, ya en la primera década del siglo XX empezaron las discusiones sobre la música oriental o dicho de otra manera, sobre los *amanedes*. En noviembre de 1934, el gobierno turco de Mustafá Kemal prohibió los *amanedes* en el marco de la generalizada campaña de modernización y occidentalización del estado turco (Παναγιώτου 34). Unos años más tarde el dictador Ioannis Metaxas hizo lo mismo, prohibiendo la grabación y la difusión de *amanedes* como anteriormente hemos mencionado.

En 1947, a través de la revista *Rizospastis*, el músico Alekos Xenos denunció el *Rembétiko* por parecerle que iba en contra del proletariado, que era pornográfico y que su creación era retrógrada y representante de una burguesía corrupta (Holst,



*Δρόμος* 141-143). Por otro lado, el musicólogo Foivos Anogeianakis sostenía que el *Rembétiko* es la continuación de la tradición de la canción folclórica y de la música bizantina, que este género es la expresión original de las situaciones sociales modernas y que la música y las letras de algunas canciones *rembétika* son composiciones de calidad (Holst, *Δρόμος* 139-141). En 1949, Manos Chatzidakis, entonces un joven compositor de formación clásica, sostuvo que esas canciones eran en realidad genuinamente griegas y que detrás de su música y de sus letras se reflejaba la tradición de la canción folclórica griega y bizantina, convirtiéndose por ello en el blanco de muchas críticas (Χατζιδάκις, "Για" 9-12). El poeta de Salónica Ntinos Christianopoulos (Χριστιανόπουλος, "Μορφή" 4-5) sostuvo, en defensa de los *rembetes*, que hasta el peor de ellos amaba a su madre, usando como testimonio las tiernas referencias a la madre en las letras de las canciones *rembétika*.

La disputa continuó en más revistas de la época hasta 1961, sin llegar a un acuerdo, aunque las discusiones continuaron durante muchos años más. Mientras tanto, desde los primeros años de los años 50, algunos filohelenos extranjeros se refirieron al *Rembétiko*. Tras la publicación de la traducción en inglés de la obra *Vida y hechos de Alexis Zorba* de Nikos Kazantzakis en 1953, las novelas extranjeras cuya trama giraba en torno a Grecia o a los griegos, hacían referencia casi obligatoria al *Rembétiko*. Además, con el lanzamiento del disco de *Epitafios* de Mikis Theodorakis en 1960, el interés sobre el *Rembétiko* se disparó a niveles nunca vistos antes. La industria cinematográfica griega había ya empezado a hospedar en las películas a los músicos más populares, como Chiotis o Mitsakis (Gauntlett, *Rebetika* 135) y esta transformación del *Rembétiko* se consolidó a principios de los años 60 con el éxito internacional de la adaptación cinematográfica de *Zorbas* y la película de Jules Dassin *Nunca en domingo*, que contaban con banda sonora de Mikis Theodorakis y de Manos

Chatzidakis respectivamente. Lo cierto es que las películas y las bandas sonoras contribuyeron a que la música del *busuki* y el estilizado "sirtaki dance" (el baile griego *sirtaki*) entraran en el paquete del turismo de masas y a que la imagen del griego marginado que sabe gozar como un "noble salvaje" se difundiera por doquier (Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι* 90-91).

En esta década las compañías discográficas volvieron a llamar a los estudios a los antiguos virtuosos del *busuki* ya casi olvidados de la época anterior a la guerra, y especialmente a Markos Vamvakaris. Esta vez no grabaron canciones con temas relativos al hachís y a la vida de los bajos fondos, sino canciones tiernas de amor. Esta "resurrección" de los *rembetes* veteranos continuó hasta mediados de la década. En 1967 tuvo lugar el golpe de la Junta Militar en Grecia que instauró una dictadura de siete años, durante los cuales reapareció la censura. En mayo de 1968, Ilias Petropoulos, crítico de arte, periodista y aficionado folclorista, organizó una serie de conciertos en el hotel Hilton (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 628-633) y sacó un libro que molestó mucho, llamado *Ρεμπέτικα Τραγούδια* (canciones *rembétika*), por supuesto sin el obligatorio permiso de censura, en el que sostenía que el *Rembétiko* es el género más genuino de la canción griega y en otro trabajo suyo (Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος* 70) defendió que los bajos fondos son el único depositario de la tradición de la civilización popular griega. Como era de esperar, el libro se prohibió y el autor fue condenado a cinco meses de cárcel. Petropoulos y el *Rembétiko* se convirtieron en foco de protesta, especialmente por parte de la juventud (Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι* 94-95).

La dictadura misma, con su postura absolutista, censuró y combatió el *Rembétiko*, contribuyendo en cierto modo a su difusión y a su consolidación como símbolo de resistencia por parte de los disidentes (Παπαδόπουλος 532).

En la década de los 70 muchas de las figuras del *Rembétiko* murieron y se organizaron conciertos como homenajes a ellas, se hicieron regrabaciones de viejos éxitos y reediciones de antiguas grabaciones, y algunos *rembetes* escribieron sus memorias o expresaron su opinión sobre temas específicos (Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 260-269, 634; Holst, *Road* 161). Compañías de músicos jóvenes tocaban en vivo y no tardaron en aparecer conferencias, discos, conciertos, especiales en programas de televisión y biografías. En la misma década y aún más en la de los 80 empezaron a advertirse señales perceptibles de un cambio en la postura de las universidades griegas en cuanto al *Rembétiko*. El trabajo de Petropoulos conmovió la imaginación de muchos anglófonos filohelenos dedicados a la filología griega, quienes escribieron críticas y traducciones sobre el género y en general lo estudiaron e investigaron en profundidad. Un ejemplo sería Katharine Butterworth y Sara Schneider, dos americanas residentes en Atenas, en cuya obra *Rebetika. Songs from the Old Greek Underworld* de 1975 recopilaron y tradujeron al inglés cuatro ensayos relacionados con distintos aspectos del *Rembétiko*, con el trasfondo social, con el baile, con la música y con su relación con el *blues*. Otro ejemplo lo encontramos en la musicóloga australiana Gail Holst, que en el mismo año ofreció una guía del género en su libro titulado *Road to Rebetika* (Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι* 103-104).

Es importante señalar que con los diversos cambios de gobierno tras la caída de la dictadura, fue cambiando también el tratamiento dado al *Rembétiko*. El gobierno de Konstantinos Karamanlis, por ejemplo, censuró y prohibió una canción de Tsitsanis y canciones que hacían clara referencia al hachís (Beaton, *Folk poetry* 195) y ordenó que cerraran los centros de ocio a las dos de la mañana (Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι* 106), mientras que durante el gobierno de Andreas Papandreou inició en la televisión nacional un programa de 13 capítulos, llamado *Το μινόρε της Αυγής* (El

minor del alba), basado en la vida de los músicos del *Rembétiko* en el período de entreguerras. Además, el mismo gobierno se hizo cargo del cadáver del fallecido Vasilis Tsitsanis e hizo su funeral de honor con cargo al gasto público, en el que estuvieron presentes el Primer Ministro y la Ministra de Cultura, Melina Merkouri (Καρράς, "Χτίζουν" 37-39).

Muestras evidentes de la institucionalización del *Rembétiko* en la década de los 80 constituyen su registro en rigurosos manuales internacionales de musicología así como su popularidad como tema de congresos y tesinas de posgrados (Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι* 141), cuando pocos años antes una idea semejante habría sido objeto de burla.

El avance más notable se produjo en la década de los 90, en la que se llevó a cabo el registro y la documentación de la discografía del *Rembétiko*. Indudablemente, cualquier coleccionista o investigador se encontró un caldo de cultivo mucho más fecundo para sus investigaciones que el que encontraron estudiosos e investigadores en épocas anteriores. En las grabaciones de *rembétika* se advierte el aumento en la oferta de colecciones de discos compactos que pueden adquirirse con la compra de periódicos de amplio espectro y la venta por televisión. Además se han creado centenares de páginas web en internet dedicadas al *Rembétiko*, entre ellas muchas en inglés. Entre este inmenso catálogo de páginas hay algunas que funcionan como bancos de datos de canciones *rembétika* y espacios de debate (fórum) (Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι* 137-138).

No deberíamos olvidar mencionar que desde la década de los 80 existen los *rembetádika*, espacios donde se toca y se canta música *rembétika* y según Gauntlett (*Ρεμπέτικο Τραγούδι* 139, nota 20), muestra de la institucionalización de los

*rembetádika* constituye el registro de la palabra en el léxico del célebre lexicógrafo griego Georgios Bampiniotis (Μπαμπινιώτης 1553). El avance de los *rembetádika* en la década de los 90 fue la ampliación de su horario de apertura. Ya no estaban abiertos solamente por la noche sino por el mediodía también (Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι* 139).

Gauntlett (*Ρεμπέτικο Τραγούδι* 166) defiende que, aunque en la década de los 90 la cantidad de estudios no científicos en torno al *Rembétiko* sigue superando la de los estudios científicos y al mismo tiempo la dedicación de los estudios humanísticos a este objetivo ha sido muy limitada, especialmente en Grecia, sin embargo se aprecia un avance en comparación con la década anterior cuando un trabajo sobre el *Rembétiko* se consideraba una rara excepción, si no era para poner en duda su concepto en conjunto. Finalmente opina que las primeras ediciones del nuevo milenio muestran que será necesario un esfuerzo científico intenso para derrocar esos prejuicios.

La justificación social del *rembétiko* fue su introducción en el Palacio de la Música de Atenas, en primer lugar con unas canciones de Tsitsanis y luego en 2001 con cinco conciertos dedicados al mismo artista (Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι* 141). Además, en 2017 el *Rembétiko* se inscribió en la lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (ICH, Unesco).

Hoy en día siguen existiendo *rembetádika*, que atraen a personas de todas las edades, desde estudiantes universitarios hasta personas mayores que, de alguna manera se identifican con este género musical y sus letras, y nos consideramos afortunados de que sigan existiendo voces para interpretar estas canciones.

Según Liavas (ICH, Unesco), el *Rembétiko* pasa de generación a generación a través de la tradición oral pero también de la enseñanza sistemática en conservatorios, escuelas de música y universidades, y tiene mucha repercusión entre los jóvenes. El *Rembétiko* está presente en la Grecia contemporánea como una tradición musical viva y sigue tocándose por muchas compañías de música *rembétika*, en centros de ocio, en festivales, en grabaciones, la radio, la televisión, el cine y las redes sociales. Al mismo tiempo, desempeña un papel muy importante como símbolo para los griegos de la diáspora y es muy interesante el hecho que muchos músicos extranjeros hayan abrazado este género musical y formado compañías de música *rembétika* en numerosos países del mundo.

Este vívido interés por el *Rembétiko* ha promovido la realización de numerosos artículos y trabajos científicos de doctorados o másteres, incluyendo el nuestro, que se han dedicado al estudio y la investigación en torno a este género musical. La investigación y registro de las narraciones de los primeros creadores del *Rembétiko*, de la discografía, los instrumentos, etc., según Kounadis (ΙΣΝ), no se ha completado y aunque tanto él como otros estudiosos se han dedicado a este trabajo durante más de 50 años, continúan sus estudios para llenar los vacíos que existen.

Si el *Rembétiko* no hubiera sido tan fuertemente abucheado por multitud de griegos no solo en su época, sino también, como hemos visto anteriormente, en las décadas que siguieron, hasta pasar a ser aceptado, hoy podríamos contar con un archivo extremadamente rico en cuanto al material discográfico, entrevistas de las personas que lo experimentaron, información sobre su manera de vivir o el argot que empleaban y en general podríamos disponer de una información histórica más completa.

### 3. MARCO TEÓRICO

#### 3.1 El argot del *Rembétiko*

No hay duda de que, al escuchar canciones *rembétika*, nos asistirán dudas sobre el significado de alguna palabra, alguna frase, o sobre el sentido de alguna oración. Este hecho no debería extrañarnos, ya que el *Rembétiko*, hace uso de un argot específico que conocían solo los *rembetes* y las gentes del entorno, que se llama *mánguika* o *kutsavákika*. En este punto nos parece útil ofrecer la definición de la palabra "argot" según la Real Academia Española: "Jerga, Lenguaje especial entre personas de un mismo oficio o actividad", mientras que por "jerga" encontramos la definición "Lenguaje especial y no formal que usan entre sí los individuos de ciertas profesiones y oficios. Lenguaje especial utilizado originalmente con propósitos crípticos por determinados grupos, que a veces se extiende al uso general" (DRAE online, lemas: argot, jerga). Las dos palabras "argot" y "jerga" pueden a veces llegar a ser sinónimas.

Gail Holst ("Resisting" 184-186) afirma que una jerga a menudo se origina en situaciones comunicativas sometidas a algún tipo de estrés o de opresión. Tal vez esto explique el hecho que la mayoría de las jergas se desarrollen en áreas urbanas o áreas donde los grupos sociales contactan entre ellos inesperadamente. La afluencia de refugiados de Asia Menor a Grecia forzó el contacto entre distintos grupos lingüísticos y es responsable de la creación extraordinariamente innovadora de una jerga urbana. Esta jerga se usó tanto por los *rembetes* como por distintos grupos marginales (presos, drogadictos) como un modo de expresión que el resto de la sociedad no pudiera comprender y además era especialmente provocativa.

La jerga de los bajos fondos es originalmente una estrategia de autoprotección. La seguridad de los *mangues*-fumadores de hachís y otros delincuentes dependía de la terminología secreta sobre el acto de fumar, de robar, o de referirse a la policía. Holst sostiene que en todas las jergas hay tanto préstamos de otras lenguas como calcos. Así por ejemplo, la palabra italiana *erba* a través de la palabra inglesa *grass* se usa para referirse a la marihuana. Así mismo, el argot adapta libremente material léxico que está en uso, sustituyendo una palabra por otra. Así por ejemplo, el uso de la palabra *mavro* (negro) para referirse también a la marihuana. Parece que son aquellas subnormas de la lengua, el argot del marinero y del delincuente, del fumador de hachís y de las bandas de motociclistas las que contribuyen a que surjan cambios lingüísticos (Sornig 62).

El argot del *Rembétiko* era un factor importante para la cohesión de la sociedad de los *rembetes*. No solo expresaba familiaridad entre ellos, sino también reconocimiento de su adhesión social común. Este argot se encontraba en las antípodas del vocabulario, de la gramática y la sintaxis oficial y no obedecía a ninguna regla lingüística. De esta manera, distinguía a los *rembetes* del resto de la sociedad y los protegía de la policía (Δαμιανάκος 115; Καλόγηρος 59). El argot *mánguika* penetró, a nivel léxico y fraseológico, en la canción *rembétika*, que constituía tanto el medio de expresión fundamental del *rembetis*, como la reflexión de su camino y su evolución en los años (Παπαδόπουλος 522).

Según Petropoulos (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 66), las letras de las canciones *rembétika* están escritas en lengua sencilla, con abundancia de elementos del argot. Aunque, como mencionamos en el párrafo anterior, no obedecía a las reglas formales de la lengua griega, el argot de los *rembetes* se basaba en la gramática y la sintaxis de la lengua griega. El vocabulario, que pertenece fundamentalmente al griego moderno,



está fuertemente enriquecido con muchas palabras turcas e italianas, algunas de origen latino, unas cuantas árabes y unas pocas del dialecto *arvanítika* (dialecto de los Arvanites, habitantes de la región occidental de Grecia, al sur de Albania) y escasas palabras eslavas o de origen distinto. En muchas canciones se interponen, además, interjecciones onomatopéyicas como por ejemplo "durudadam", "bam", etc. (Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία* 30 y *Ρεμπέτικα Τραγούδια* 19). El mismo autor sostiene que los *mangues*, como hombres inteligentes que eran, tomaban palabras de la *katharevousa* que escuchaban en la comisaría o en los tribunales donde los procesaban, y las incorporaban en su argot tal y como las escuchaban o con pequeñas alteraciones (*Άγιο Χασισάκι* 170).

### 3.2 El argot y los problemas de traducción

Se da por sentado que uno de los mayores errores del traductor no es no comprender lo que quiere traducir, sino creer que lo ha entendido y que sabe cómo traducirlo. Siendo así, no buscará los distintos significados de una palabra y se conformará con traducir el significado de cada palabra. Esto es lo que puede ocurrir con los términos del argot, que pueden ser palabras en uso en la lengua pero con un significado diferente (Holst, "Resisting" 184, 188). Tomemos como ejemplo la palabra *sídera* (hierro, herramientas de hierro) para hacer referencia a las esposas cuando alguien era detenido por la policía. La misma autora cree que traducir las letras de las canciones *rembétika*, llenas de elementos argóticos, a otra lengua, presenta serios problemas teóricos y prácticos que vamos a examinar a continuación.

Holst ("Resisting" 188) sostiene, en primer lugar, que la esencia del argot es su duplicidad de significados. Esta duplicidad se puede tergiversar fácilmente si se hace una traducción literal, lo cual puede suponer la pérdida de todo el propósito de esta oblicuidad retórica. En el proceso de traducción, una solución sería hacer una traducción literal añadiendo las variantes de significados del argot en nota a pie de página o entre paréntesis. Tal solución puede por lo menos, sugerir al lector que este juego de palabras da vida a las canciones *rembétika*. No obstante, la traducción literal de una metáfora en el texto meta debilita la equivalencia artística con respecto al original.

Holst sigue con la presentación de la idea de que hay palabras en el argot *rembétiko*, por ejemplo préstamos del turco como *dertia*, *sikleti*, *dervisi* y muchas otras, que no tienen un equivalente en griego. Términos del argot como estos tienen algo en común con un lenguaje poético que hace casi imposible un intento de explicar su significado a un extranjero y aún más expresarlo en otra lengua. El argot que se refiere a estados emocionales o a características de la personalidad es especialmente cargado en cuanto al significado. Un griego no familiarizado con el *Rembétiko* difícilmente comprenderá palabras turcas como las anteriores, pero sí entenderá que son préstamos de la lengua turca. Como consecuencia, el uso de palabras turcas y extranjeras en general, constituye otro problema en el proceso de traducción del argot *rembétiko* (Holst, "Resisting" 191).

Una solución posible al problema de traducir letras del argot, (Holst, "Resisting" 193) sería usar términos del argot de la lengua meta, por ejemplo, el léxico del *blues* americano. En este caso el problema sería que, como el argot se entendía sólo por una minoría, se haría preciso proveer al lector de un léxico que incluyera los términos de este argot utilizados en la traducción, ya que sin esto el juego lingüístico que da

sentido al uso del "argot de los negros" se pierde. La propia Holst da respuesta a esta posibilidad, basándose en las palabras de Sornig (75) según el cual, independientemente de cuán atrevido sea el argot, una de sus cualidades destacadas es que solamente es adecuado en un ambiente específico y que, usado incorrectamente, puede resultar incómodo o vergonzoso.

En realidad, dado que los traductores no pueden formar parte de los bajos fondos en los que se desarrollaron las canciones *rembétika*, ni penetrar en una sub-cultura similar en su sociedad, cualquier intento destinado a sustituir una especie de argot de los bajos fondos por otro, es casi seguro que dará traducciones artísticamente inadecuadas y además discordantes (Holst, "Resisting" 193).

En este punto cabe mencionar la postura del profesor Dimitris Angelatos (Αγγελάτος 50-53) quien sostiene que la traducción constituye un factor fundamental de la mediación entre dos o más tradiciones culturales lingüísticas o literarias. Esta traducción se basa en unas opciones textuales y comunicativas específicas, esto es, quién elige traducir qué y de qué manera lo hace, en qué ambiente lingüístico, literario y cultural y con qué meta. La traducción se realiza con una planificación y unas estrategias sistemáticas y su calidad se valora y oscila entre dos polos: el de la traducción literal (palabra por palabra) y el de la recreación literaria del texto original en forma de original en la lengua y la literatura meta. Basándonos en esta postura y en lo que hemos mencionado hasta ahora según Holst, no creemos que una traducción literal pueda dar resultados satisfactorios, pero tampoco creemos que en el caso de las canciones *rembétika* tenga sentido hacer una recreación del texto, ya que el objetivo del traductor es específico: ofrecer al lector, de la mejor manera posible, un viaje a la época del *Rembétiko*, aunque sea difícil, por las razones que vamos a mencionar a continuación.

### 3.3 Los obstáculos en la comprensión del *Rembétiko*

Jacques Lacarrière cuenta que un día escuchó esa bonita frase de un poeta africano aldeano que se llamaba Abatebá y le impresionó: "En mi pueblo, cada viejo que se muere es como una biblioteca que se quema". Luego, cuando Petropoulos murió y lo llevaron al crematorio, se acordó de la frase de Abadebá y pensó que junto con Petropoulos, se quemó una biblioteca (Ηλίας Πετρόπουλος 2012 – video).

Más allá del sentido romántico de esta frase, se hace evidente el sentido de la parte práctica de la frase, esto es, que cuando una persona mayor, con las experiencias de toda su vida y todo lo que ha aprendido, se muere, esta información se pierde con ella. Esto fue lo que pasó con los *rembetes*, que eran la fuente de la información básica sobre el *Rembétiko* y que desde mediados del siglo XX fueron muriendo y llevándose con ellos sus experiencias. Afortunadamente, hubo gente interesada en recoger esta información, aunque nunca fue suficiente. Podemos decir que la inexistencia de *rembetes* a quienes preguntarles y de los que aprender, constituye un obstáculo para la comprensión del *Rembétiko* en general y de su argot en particular.

Petropoulos habla de los obstáculos que dificultan la comprensión del *Rembétiko* en su conjunto. En *Ρεμπετολογία* (66) sostiene que el conocimiento minucioso del argot constituye un requisito imprescindible para el estudio del *Rembétiko*. En *Άγιο Χασισάκι* (121-129) menciona que ya en el año 1986, había discos que se estropeaban y que el olvido estaba haciendo su trabajo. Su generación estuvo en contacto con el *Rembétiko* de manera natural, por la tradición oral o por los primeros discos, mientras que los más jóvenes escucharon las canciones *rembétika* de segunda mano. La tradición de la transmisión oral se perdió y los discos repiten antiguos éxitos. Sostiene así mismo que las personas de su generación comprendían el sentido del *Rembétiko*

mientras que los jóvenes de hoy no entienden lo que cantan y explica que este es un fenómeno normal, del mismo modo que él no entendía todas las palabras y los significados de las canciones *kléftika* del siglo pasado y cree que esta incompreensión se debe, en general, a la evolución de la lengua y de la sociedad.

El primer obstáculo es la ignorancia parcial o total de los jóvenes en cuanto al argot *rembétiko*, que, como vimos antes, se relaciona con la incompreensión de las palabras (Πετρόπουλος, *Άγιο Χασισάκι* 122). ¿Si no entienden las palabras, de las cuales muchas veces conocen solamente un significado, cómo van a entender las canciones y por extensión, la cultura del *Rembétiko*?

Unos de los numerosos ejemplos de letras de canciones *rembétika* que da serían los siguientes:

"Το κούφιο και η δίκοπη είναι η συντροφιά μου" que significa "la escopeta y cuchillo de doble filo son mi compañía". En este caso "κούφιο" significa "hueco" o "vacío", pero en el argot tiene el significado de "escopeta".

"Αν είς' αγάπη και πονείς, έλα στην τούφα να με ιδείς", que significa "si sientes amor y sufres, ven a visitarme a la cárcel". En este caso "τούφα" significa "mechón de pelo", pero en el argot tiene el significado de "cárcel". Un joven aunque conozca éstas palabras y quizás pueda adivinar el significado, podría no comprender las frases.

Sigue con el segundo obstáculo que sería la carencia de imágenes de referencia. Los jóvenes al no haber experimentado la miseria y las calamidades de antaño, no pueden entender las letras. Además, sostiene que hay canciones que hablan metafóricamente de temas que no se pueden ni imaginar y explica que el conocimiento completo de distintos detalles técnicos sobre la jerarquía de los tipos de los bajos fondos contribuye a la mejor comprensión de las canciones *rembétika*. Por

otro lado, hay que tener cuidado con los posibles errores por parte de los compositores que escribieron las letras o los que publicaron alguna antología (Πετρόπουλος, *Άγιο Χασισάκι* 127-128).

Petropoulos concluye con las siguientes palabras: "Los jóvenes de hoy en día, para poder sentir el *Rembétiko*, deberán atravesar dos montañas: el argot y la vida cotidiana de entreguerras" (129).

### 3.4 El uso del argot *rembétiko* hoy en día

Holst ("Resisting" 184) sostiene que el argot que encontramos en las canciones *rembétika* ya no es funcional. Es verdad que hoy en día no se usa como antes, pero según el trabajo de Papadopoulos (Παπαδόπουλος) hay palabras del argot *rembétiko* que penetraron en la lengua griega y se usan con significado igual o parecido. Hay bastantes trabajos de investigadores dedicados a la búsqueda y el registro en léxicos o en glosarios de las palabras del argot desde las primeras décadas del s. XX como por ejemplo el léxico de Karetanakis (Καπετανάκης), de Zachos (Ζάχος), de Koltsidas (Κολτσίδας), los glosarios en las obras de Petropoulos, o el glosario al final del libro *Toumbekí* del autor Petros Pikros (Πικρός). Cualquier griego que las lea comprobará que muchas de las palabras siguen en uso y además que él mismo las usa sin ser consciente de su procedencia ni de su historia.

En este punto nos parece interesante exponer la traducción de una pequeña selección de palabras argóticas, encontradas en el glosario corto del libro de Petros Pikros, *Toumbeki*, que se escribió en 1929 y que siguen en uso hoy en día en Grecia. El mismo autor afirma que este glosario no puede considerarse completo, ni analítico

y que su objetivo se limita a ayudar al lector en la lectura del libro. Señala también que el origen extranjero de esas palabras (turcas, italianas, árabes, etc.) codificadas responde al hecho de que las llevaron a Grecia los contumaces, cambiadas, por supuesto, o deformadas. Por último, enfatiza en que muchas de las palabras se usan exclusivamente en determinadas personas, casos y tiempos gramaticales específicos, porque si no, pierden su significado (Πικρός 361).

A continuación, presentamos las palabras tal y como se escriben en griego, su origen, si se trata de palabras extranjeras, su significado literal en español, cuando lo hay, y su significado metafórico argótico que sigue usándose hoy en día.

Αλισβερίσι <turco alisveris = intercambio, negocio, operación.

Βαρύς = (que pesa) serio.

Θεριακλής <turco tiryak = apasionado del tabaco, del hachís o del café.

Καρφώνω = (hincar) delatar, traicionar, dar el chivatazo.

Μαχαλάς <turco mahalle = barrio.

Μπάτσος <valaco batsa = policía.

Μπήκες; = (¿entraste?) ¿Entendiste?

Σουπιά = (jibia) chivato, zorro.

Τρώγω = (comer) –más frecuentemente usado en pasado- tomar, sustraer, sobornarse. Impresionante fue el caso del vicepresidente del gobierno griego, que en el año 2010, en plena crisis económica, profirió la frase "Μαζί τα φάγαμε" que significa "Nos lo hemos comido juntos", hablando sobre el dinero del país. La frase de estilo y origen argótico ha quedado en la historia política de Grecia.

Χαρμάνης <turco harman = que no ha fumado todavía, que está con el mono.

Ψειρίζω = (despiojar, examinar al fondo) robar.

### 3.5 Técnicas de traducción

Como anteriormente hemos mencionado, la traducción se basa en unas opciones textuales y comunicativas específicas y se lleva a cabo mediante una planificación, estrategias o métodos sistemáticos. Para ello existen algunas teorías y técnicas que pueden aplicarse a la traducción. En esas teorías, opciones, técnicas y estrategias nos vamos a apoyar para realizar nuestro análisis y comentarios de las traducciones con las que hemos trabajado y por esta razón vamos a presentarlas en este breve marco teórico.

Desde la propuesta pionera de los teóricos franceses Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet sobre los *procedimientos técnicos de traducción* se han planteado diversos enfoques y clasificaciones de las técnicas de traducción por parte de numerosos estudiosos. Amparo Hurtado Albir hace su propuesta particular, añadiendo algunas técnicas, presentando las dieciocho técnicas siguientes:

Adaptación, ampliación lingüística vs comprensión lingüística, amplificación vs elisión, calco, compensación, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización vs particularización, modulación, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición, variación (Hurtado 257, 269-271).



### **3.6 Traducción comunicativa y traducción semántica**

Peter Newmark, entre otras teorías que presenta en el conjunto de su obra, habló de la traducción comunicativa y la traducción semántica. Newmark se aleja de la aproximación orientada al receptor que propone Eugene Nida, sosteniendo que la consecución de una traducción equivalente es una "ilusión" y que "el abismo en el énfasis entre la lengua de origen y la lengua meta siempre será el problema más importante en la teoría y práctica de la traducción" (Newmark, *Approaches* 38). Como una manera de conciliación de ese abismo, Newmark propone el uso de los términos traducción comunicativa y traducción semántica. La primera intenta producir en el lector un efecto lo más cercano posible al que experimentan los lectores del original y se aplica sobre todo en textos informativos, vocativos y anónimos. La segunda, la traducción semántica, intenta transmitir, en la medida en que las construcciones semánticas y sintácticas de la lengua meta así lo permiten, el mismo significado contextual del original. Esta se aplica sobre todo a textos sagrados y expresivos – literarios y es siempre inferior al original. Mientras que la comunicativa es efímera y usa la lengua de hoy, la semántica es más bien "eterna" (Munday 81-82; Newmark, *Approaches* 38-39).

### **3.7 Traducción y cultura**

En cuanto a la traducción de elementos culturales, de cuyo análisis nos vamos a ocupar, se puede decir que se han realizado numerosos estudios sobre ella también. Nosotros vamos a referirnos a la opinión de Newmark. Según él, la "cultura es el modo de vida propio de una comunidad que utiliza una lengua particular como medio

de expresión y las manifestaciones que ese modo de vida implica". Sostiene que cuando una comunidad lingüística centra la atención en un tema particular, que se le suele llamar "foco cultural" genera una plétora de palabras para designar su lenguaje o terminología específicos. Como consecuencia, cuando existe un foco cultural, suele haber un problema de traducción debido al "vacío" o distancia cultural entre las lenguas de partida y de llegada. Aunque no considera el lenguaje como un componente o rasgo cultural, da por sentado que el lenguaje contiene todo tipo de sedimentos culturales en la gramática, las fórmulas de tratamiento y el léxico.

Inspirándose en Nida, nos ofrece la siguiente clasificación de palabras culturales "extranjeras":

- 1) Ecología: flora, fauna, vientos, colinas.
- 2) Cultura material (objetos, productos, artefactos): comida y bebida, ropa, casas y ciudades, transporte.
- 3) Cultura social trabajo y recreo: trabajo y recreo.
- 4) Organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos, conceptos: políticos y administrativos, religiosos, artísticos.
- 5) Gestos y ámbitos.

Newmark defiende que la traducción de todas las palabras culturales está regida por unas cuantas consideraciones de tipo general. Ante todo, deben reconocer y aceptar los logros culturales a los que hace referencia el texto de la lengua de origen y, luego, respetar todos los países extranjeros y sus respectivas culturas. Por último, sostiene que el traductor de un término cultural -que siempre depende menos del contexto que el lenguaje corriente- debe tener en cuenta tanto la motivación como el nivel cultural temático y lingüístico de los lectores (Newmark, *Textbook* 94-103).

### 3.8 Traducción musical

Hurtado Albir, por su parte hace referencia concreta a la traducción musical. Se refiere a la traducción de textos musicales para ser cantados o subtitulados. Esta traducción que puede incluir casos como traducción de canciones orientada a publicarse en una editorial o la traducción del libreto de una ópera, forman parte de la traducción escrita. Sostiene que los textos musicales son los que menos suelen traducirse y también los que menos han sido investigados. Rabadán (156-157), señala que la música moderna es un lenguaje universal y su difusión no se ve impedida por el elemento lingüístico extraño y que algunas canciones o musicales han sido traducidos solamente en determinadas ocasiones, debido a su éxito, para ser cantadas por otros cantantes o grupos o bien para ser cantadas por el mismo cantante con el fin de penetrar en un determinado mercado. La supratitulación suele utilizarse para las óperas y tiene una clara función informativa. Mientras que en la traducción de canciones para ser cantadas se conjuga el código lingüístico y el musical, con el fin de conseguir una sincronía entre el texto y la música. En la traducción de óperas y musicales interviene también el elemento escenográfico y por esta razón la versión ha de ser más teatral (Hurtado 92-93; Rabadán 157). No podemos sostener que las traducciones del *Rembétiko* que vamos a comentar en adelante, pertenezcan a los casos anteriormente mencionados. Las traducciones de las que disponemos no se han realizado para cantarse sino para informar al público español sobre el contenido y la temática de este acervo musical que se llama *Rembétiko*.

### **3.9 Extranjerización y domesticación – la invisibilidad del traductor**

Finalmente, Lawrence Venuti también habló, entre otras teorías, sobre la traducción de elementos culturales pero a través de un prisma social, político y cultural. Sus teorías reconocen al traductor un papel importante, el de protector de los rasgos culturales y de los valores del texto de origen. Venuti habla de domesticación y extranjerización del texto, pero esos dos términos poco tienen que ver con métodos y estrategias de traducciones. En la práctica, Venuti estudia la traducción en un nivel social. De este modo, dichos términos se refieren a los resultados éticos del texto traducido y en el modo en que el texto será percibido por los lectores de la cultura de llegada.

Venuti analiza el impacto social de la traducción porque, en su opinión, el proceso de traducción en sí es un acto directamente relacionado con la cultura del país donde se escribió el texto. Eso se debe a que en el momento de redacción existen algunas circunstancias específicas de las que el texto no se puede independizar. La carga de valores que lleva cada texto se pierde fácilmente en un entorno cultural diferente, especialmente cuando el texto está traducido y adaptado al lector de una cultura concreta con el fin de que pueda comprender el mensaje textual. Por lo tanto, queda claro que la traducción de un texto, principalmente literario, es un asunto mucho más complejo que la transmisión de significado de una lengua a otra. Esa misma complejidad hace imposible una traducción fiel. Entonces, el traductor tiene que elegir entre dos opciones; la de domesticar el texto y la de extranjerizar el texto.

El método de domesticación consiste en "una reducción etnocentrista del texto extranjero a los valores culturales del idioma de llegada, trayendo al autor de vuelta a casa" mientras que el método de extranjerización consiste en "una presión, no etnocentrista sobre esos valores para registrar la diferencia cultural y lingüística del texto extranjero, enviando al lector de viaje" (Venuti, *Translator's* 20). El método de la extranjerización contribuye a crear un estilo de traducción no fluido y alotrópico, con el objetivo de que la presencia del autor sea visible. Por consiguiente, se proyecta la identidad extranjera al mismo tiempo que esta es protegida contra la predominancia ideológica de la cultura meta (Munday 237).

Aunque Venuti está a favor de la extranjerización, es consciente de que se trata de un método relativo y subjetivo. Por lo tanto, considera que las dos estrategias en realidad son dos conceptos para promover el pensamiento y la investigación y no dos polos opuestos (Munday 239).

En este punto cabe mencionar la teoría de Venuti sobre la invisibilidad del traductor. Esa teoría trata de la falsa impresión que se crea muchas veces al leer un texto de que el traductor no existe y de que el texto que leemos es el original. Esta impresión provoca también una evaluación positiva de la traducción y eso se debe a que tanto los lectores como las editoriales aprecian más los textos con fluidez, que no tienen ningún elemento extraño, nada que podría intervenir en el proceso de lectura. Sin embargo, cuanto más fluido sea un texto traducido, más determinante será la intervención del traductor.

Tras haber hecho un pequeño análisis de las teorías traductológicas que van a formar la base de nuestro estudio, podemos pasar a la siguiente parte del trabajo, el análisis y los comentarios de las traducciones al español de las canciones *rembétika*.

#### 4. METODOLOGÍA

En este punto pasamos al análisis y los comentarios de las canciones traducidas al español. Vamos a trabajar con dieciséis canciones seleccionadas de una antología traducida por Alberto Conejero y dividida en seis categorías: canciones de amor, *amanedes*, la canción de gremio, el nuevo papel de la mujer, canciones de la guerra, del exilio y la pobreza, canciones de los bajos fondos y tres canciones traducidas por José Juan Batista Rodríguez, clasificadas en la lista de canciones sobre las drogas.

No debemos olvidar mencionar que en muchas ocasiones hay numerosas versiones de la misma canción interpretadas por uno o varios *rembetes*, lo cual significa que no podemos estar seguros de que la versión con la que nosotros trabajamos en griego fue la misma que sirvió de base para la traducción al español. En consecuencia, la falta de determinadas palabras, frases u oraciones en la versión española, puede deberse, por un lado, a que el traductor no quiso traducirlas por las razones que fuera y aplicó la técnica de elisión o bien a que el traductor no disponía de ellas en el momento de traducirlas.

Asimismo, un elemento que vamos a encontrar a menudo en las canciones con las que hemos trabajado, es el saludo a los cantantes y los músicos. Se trata de una característica muy típica de la interpretación de canciones *rembétika* que puede ser un simple saludo, un deseo de salud o un elogio a su maestría al tocar un instrumento o al cantar. La elisión de este elemento en las traducciones al español puede deberse, por un lado, al hecho de que en España no se da esta característica y, por otro lado, a que el traductor no considere los saludos como parte de la letra de la canción.

## 5. ANÁLISIS

En este punto vamos a pasar al análisis de las traducciones:

### CANCIONES DE AMOR

<p><b>(I) Mi niña egipcia (Musurlú)</b> <b>(Nicos Rubanis ¿? Nueva York, 1931)</b></p> <p>Mi niña egipcia, tu dulce mirada me ha encendido, pequeña. Ay, <b>ya habibi</b>, ay, mi niña, ay. Ay, te robaré de la morería,  Oh... mi niña egipcia. Me voy a volver loco, ya no aguanto más, si no te llevo conmigo me volveré loco. Mi niña egipcia, tu dulce mirada me ha encendido una llama en el corazón Ay, ya habibi, ay, mi niña, ay.  Ay, de tus labios sale miel, ay. Si no te llevo conmigo, me volveré loco. Iré a robarte, mi vida, de la Morería  Mi niña egipcia, tu dulce mirada me ha encendido, ha prendido una llama en mi <b>boca</b>. Ay, ya habibi, ay, mi niña, ay. Ay, si no te llevo conmigo me volveré loco.</p>	<p><b>Μουσουργλού 1931, Μ.Πατρινός. Ν. Ρουμπάνης</b></p> <p>Μουσουργλού μου,ωχ η γλυκιά σου η ματιά Φλόγα μ'άναψε μικράκι μου φωτιά Άιντε <b>για χαμπίμπι</b> ,άιντε <b>για λελέλι ω</b> Άιντε θα σε κλέψω μέσα από την αραπιά Ωωωωωωωω....Μουσουργλού Τρέλα θα μου'ρθει,δεν υποφέρω πια,  Άιντε αν δεν σε πάρω,πωπω θα τρελαθώ Μουσουργλού μου η γλυκιά σου η ματιά Φλόγα μ'άναψε μες στην καρδιά  Άιντε για χαμπίμπι , άιντε για λελέλι ωωω Μέλι στάζει από τα χείλη ωω Αν δεν σε πάρω φως μου θα τρελαθώ Άιντε να σε κλεψω μέσα από την αραπιά. Μουσουργλού μου η γλυκιά σου η ματιά Φλόγα μ'άναψε στο <b>σώμα</b> μου φωτιά Άιντε για χαμπίμπι άιντε για λελέλι ω Άιντε αν δεν σε παρω <b>πω πω</b> θα τρελαθώ.</p>
---	---

En el título de la canción I se advierte inmediatamente la palabra extranjera "Musurlú". Aunque en griego el título dice "Mi Musurlú", Conejero en su traducción ha hecho una explicación: "Mi niña egipcia". Es cierto que la palabra "Misirlú" o "Musurlú" deriva del nombre árabe de Egipto "Misr" con el sufijo turco *-li* formando

el adjetivo genitivo de Egipto, es decir, "Misirlí", que en turco significa "egipcio". El sufijo *-ú* es griego y anteriormente formaba el adjetivo femenino. Así pues, "Musurlú" significa, en efecto, "la niña egipcia" o "la mujer egipcia". A continuación, vemos el uso de las palabras de origen árabe "ya habibi" (que tiene el significado de "mi querido"). La técnica aplicada en este caso ha sido el préstamo, que Hurtado define como: "se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual" (Hurtado 271). En este caso, la palabra se ha tomado de una tercera lengua que es el árabe.

Justo después, en la versión griega escuchamos las palabras, también de origen árabe, "ya leleli" (que tal vez derive de la palabra *lail* = noche, y significaría "ay, noche mía") con una repetición de la primera sílaba en favor de la eufonía de la canción y para "llenar" el verso. En la versión española se aprecia una elisión de esta parte de la canción, quizás porque el sentido es claro con la frase "¡Ay, ya habibi, ay, mi niña, ay!" y el traductor no ha estimado necesario verter también la otra mitad de la frase de la versión griega. En el caso de "Musurlú" nos parece muy buena la opción del traductor de explicar el significado de la palabra, porque aunque en griego en la época en que apareció la canción, se entendía, no ocurre lo mismo en español. Por el contrario, de la traducción de Conejero parece desprenderse que en español se entiende la palabra "habibi" y por eso optó por una transcripción de la misma.

Posteriormente, en el último verso, se aprecia una elisión: "no se formulan elementos de información presentes en el texto original" (Hurtado 270) en las palabras griegas monosílabas "πω πω". Se trata de una interjección muy frecuentemente usada en griego moderno también y que puede expresar sorpresa o admiración (¡anda!, ¡vaya!, ¡jolín!), disgusto o asco (¡puaj!), o tristeza (¡ay!, ¡vaya!), (Μαγκρίδης-Olalla, lema: πω).



Por último, y relacionado con lo que anteriormente mencionamos, creemos que, o bien por tener una versión distinta de la canción, o bien por equivocación al escucharla, el traductor ha traducido la palabra "σώμα" como "boca" en vez de "cuerpo". Se trata de dos palabras muy parecidas en cuanto a su sonido en griego (σώμα-soma = cuerpo y στόμα-stoma = boca). En este caso no se genera ningún problema de comprensión del sentido de las letras puesto que se refiere a la pasión que la niña egipcia hace sentir al cantante.

<p><b>(II) Una gitanilla en el hamán (Yorgos Batis. Atenas, 1935)</b></p> <p>Gitanilla en el hamán y yo pago <b>un real</b> para que entres y te bañes, y yo no me caiga muerto. Cuando te pones el pañuelo, la flor en la oreja, el cigarrillo en la mano y caminas por las calles... – ¡<b>Vamos, mi Batis!</b> ...luciendo tus dos trenzas, tu larga falda, los tacones altos... caminas y tiemblan las calles.</p> <p>Mi dulce gitanilla, me has robado el corazón, y si me he vuelto loco ha sido por quererte, amor.</p> <p>Luce tu belleza, tu <b>estampa</b> dorada, cuando caminas descalza, mi gitanilla. No puedo adivinar</p>	<p><b>Γυφτοπούλα στο χαμάμ, 1935, Γιώργος Μπάτης</b></p> <p>Γυφτοπούλα στο χαμάμ Και εγω πληρώνω <b>μπιρ ταμάμ</b> Για να μπεις να κάνεις μπάνιο Να μην πέσω και αποθάνω, <b>τσιμπιριμπι γιαλα/</b> Όταν βάζεις το τσεμπέρι Το λελούδι στο αυτί Το τσιγάρο εις το χέρι και στα κέντρα περπατείς <b>-Γειά σου Μπάτη μου!</b> Να χαρείς τις δυο κοτσίδες Το φουστάνι το μακρύ Τ'άψηλό σου το τακούνι Περπατάς και τρέμει η γη <b>-Όπα!</b> Γυφτοπούλα μου γλυκιά Μου 'χεις κλέψει την καρδιά Μ'έκανες να τρελαθώ Γιατι πολύ σ'αγαπώ <b>-Γειά σου μεμέτη μου με τον μπαγλαμά σου</b> Να χαρείς την εμορφιά σου Την <b>ποδιά</b> σου τη χρυσή Σαν ξεκάλτσωτη γυρίσεις Γυφτοπούλα μου εσύ Δεν μπορώ να καταλάβω</p>
---	--

si eres turca o eres <b>cris<span style="color:red">tiana</span></b> , si eres inglesa o francesa, para que seas tan bella. Cuando te pones el <b>pañuelo</b> con la <b>falda</b> dorada, tiene miedo el cielo de caerse con todas sus estrellas	τούρκα είσαι για <b>ρωμιά</b> για εγγλέζα για φραντσέσα που'χεις τόση εμορφιά όταν βάζεις το <b>παπάζι</b> με τη <b>φούντα</b> τη χρυσή τρέμει ο ουρανός να πέσει με τ'αστέρια του μαζί <b>-Ε ρε Μπάτη, σε κάνανε οι</b> <b>γυφτοπούλες χάλια αδερφέ μου.</b>
--	---

En la canción II encontramos la frase turca "bir tamam" que tiene los siguientes significados: *bir=uno*, una o metafóricamente mismo, igual, y *tamam=completo, todo, okey, por supuesto* (Tuncay-Καρατζάς, lema: bir, tamam). Podríamos decir que en griego significaría "y yo lo pago", o "y yo lo pago completo", o "y yo lo pago a cualquier precio", siempre teniendo en cuenta que el uso de estas sencillas palabras turcas se hace más bien para llenar el verso y, por supuesto, para hacer una rima con la palabra "hamam" que aparece en el verso anterior. La opción de Conejero fue la de aplicar la técnica de la adaptación, consistente en: "se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora" (Hurtado 269). El traductor emplea el término "un real", probablemente para relacionarlo con el sentido del verbo usado "pagar".

La frase en la versión griega "τσιμπιριμπι γιαλα", parece no significar nada y, a la vez, ser una licencia poética de Batis, que usaba muchas expresiones e interjecciones. Aunque la segunda parte de la frase puede tener origen árabe y significar algo como "¡vamos!" o "¡anda!".

En este punto es importante recordar la opinión de Hurtado sobre la traducción musical. Como hemos visto en el marco teórico, en la traducción de canciones para ser cantadas se conjugan el código lingüístico y el musical, con el fin de conseguir una sincronía entre el texto y la música. En otros casos, como en el ejemplo de las

óperas, la función de la traducción es meramente informativa (Hurtad 92-93). Puesto que las traducciones de canciones con las que trabajamos no se realizaron para ser cantadas, sino informar al público español, el traductor no está obligado a conseguir una sincronía entre texto y música, ni tiene que verter frases como la anterior ni todas las interjecciones.

Asimismo, queremos hacer referencia a un pequeño error de traducción sin demasiada importancia para la comprensión general de la canción y es que la palabra "ποδιά" ha sido traducida por "estampa". "Ποδιά" significa "delantal", mientras que las definiciones de estampa en el diccionario de la RAE son: "Reproducción de un dibujo, pintura, fotografía, etc., trasladada al papel o a otra materia", "Figura total de una persona o animal", "Imprenta o impresión, Huella" que no tienen nada que ver con el delantal (DRAE online, lema: estampa). Tal vez el traductor quería hablar de una estampa dorada encima del delantal pero sin clara referencia a ello. Con todo, no es fácil comprender cuál era su idea al hacer esta traducción.

Un hábito muy característico en las canciones *rembétika* que sigue existiendo hasta hoy en día en Grecia, es saludar al cantante o al músico que toca el instrumento que se escucha en ese momento. Esa característica la vamos a encontrar en la mayoría de las canciones con las que hemos trabajado. En este caso se escucha "Γειά σου, Μπάτη μου!" o "Γειά σου, μεμέτη μου με τον μπαγλαμά σου". La primera frase significa "Hola, mi Batis" o "Salud para ti, mi Batis" y la segunda contiene una palabra, posiblemente turca, usada con bastante frecuencia en el griego de la época y que en el léxico argótico se encuentra con el significado de "el turco" o también puede significar "soldado turco" (Tuncay-Καρατζάς, lema: mehmetcik, Καπετανάκης, lema: μεμέτια). Toda la frase significa "Hola/Salud para ti, mi *memeti* con tu *baglamás*" alabando su maestría al tocar el *baglamás*. Conejero lo traduce como "Vamos, mi

Batis". Considerando que en España no existe este hábito de saludar a los músicos, su opción no es mala, pero se pierde, en cierto modo, este sentido de saludo y de deseo de salud expresado.

Más tarde, encontramos la palabra "ρωμιά", que en el léxico de la época tiene el siguiente significado: "de la palabra bizantina *romano*. El hombre griego durante la ocupación otomana// el hombre griego moderno". Sabemos que "ρωμιός" (*ρωμιά* en femenino) era el cristiano que hablaba griego durante los años en que Grecia formó parte del Imperio Romano. En aquella época había pueblos cristianos que no hablaban griego. Es ahí donde se distingue el "ρωμιός", ya que los griegos eran cristianos ortodoxos y se distinguían de los musulmanes turcos. Podemos suponer que "ρωμιός" pasó a tener también el significado de "cristiano". En este caso, creemos que el traductor habría hecho mejor en usar la palabra "griega" en vez de "cristiana", puesto que tampoco existe un contraste religioso para justificar su opción, ya que no dice "si eres musulmana o cristiana".

Más tarde advertimos que el traductor ha traducido "παπάζι" por "pañuelo", y "φούντα" por "falda". Para la primera palabra, existe el término "fez de mujer", mientras que en el segundo caso, el traductor parece haberse confundido con la palabra "φούστα" (falda en griego) y ha traducido "falda" en vez de "borla" o "borlón".

Por último, falta la frase "Έ ρε Μπάτη, σε κάνανε οι γυφτοπούλες χάλια, αδερφέ μου", para la que podríamos proponer la traducción "¡Ay Batis, las gitanillas te hicieron pedazos, hermano!".

<p><b>(III) Niña católica de Siros (Francosirianí) (Marcos Bambakaris. Atenas, 1936)</b></p> <p>Un pálpito, una llama tengo en el corazón. Parece que me embrujaste mi dulce <b>niña de Siros.</b></p> <p>Me encontraré contigo en la playa una vez más porque quiero que me sacies con tus besos y caricias. Te buscaré e iremos juntos a <b>Fínica, Paracopí, Galisá y Delagrachia,</b> aunque de emoción me muera. En <b>Pateli, en Niojori,</b> gozaremos en <b>Aliciní</b> en <b>Biscopió,</b> requiebros, mi dulce <b>niña de Siros.</b></p>	<p><b>Φραγκοσυριανή Μάρκος Βαμβακάρης</b></p> <p>Μια φούντωση μια φλόγα Έχω μέσα στην καρδιά Λες και μάγια μου'χεις κάνει <b>φραγκοσυριανή γλυκιά</b></p> <p><b>-Γειά σου Μάρκο μου ντερβίση!</b></p> <p>Θα'ρθω να σε ανταμώσω Πάλι στην ακρογιαλιά Θα ήθελα να με χορτάσεις όλο χάρδια και φιλιά Θα σε πάρω να γυρίσω <b>Φοίνικα Παρακοπή Γαλησσά και Ντελαγκράτσα</b> Και ας μου'ρθει συγκοπή Στο <b>Πατέλι</b> στο <b>Νυχώρι</b> φίνα στην <b>Αληθινή</b> Και στο <b>Πισκοπιό</b> ρομάτζα Γλυκιά μου <b>φραγκοσυριανή</b> <b>-Γειά σου Μάρκο μου!</b></p>
--	--

En esta canción III, aparece una palabra, tanto en el título como dentro de la canción, relacionada con la religión, "φραγκοσυριανή". "Φραγκοσυριανή" es una palabra compuesta por los términos "φράγκος" (cristiano que abraza el dogma católico o protestante) y "συριανή" (de la isla de Siros). Vemos que el traductor ha mencionado en el título ese detalle importante que no debería faltar, puesto que es bien sabido que en la isla de Siros el pueblo es, en su mayoría, cristiano católico. Más adelante, opta por escribir solamente "niña de Siros".

En cuanto a las palabras toponímicas, Conejero opta correcta y lógicamente por hacer una transcripción de las palabras, aunque haya palabras como "Αληθινή" (verdadera, real) que tienen un equivalente en español.

Una vez más, encontramos saludos, hacia Markos Vamvakaris en esta canción, "Γειά σου Μάρκο μου, ντερβίση!" y "Γειά σου Μάρκο μου!" con la traducción "¡Salud para ti, mi Markos, derviche!".

## AMANEDES

<p><b>(IV) Manés de las buenas noches (Tradicional. Esmirna, 1910)</b></p> <p>Las estrellas tintinean y se apagan, y nosotros ya nos vamos. Y nosotros ya nos vamos, – ¡Que nunca amanezca! – ¡Vamos, Chanaca! dejamos las buenas noches y las gracias os damos. – ¡Vamos, Blumberg, invita a Chanaca!</p> <p>– ¡Invita a los muchachos, invítalos para que <b>se diviertan</b>, invita! – ¡<b>Un encargo más!</b> – No, no, ya basta...</p>	<p><b>Μανές της καληνύχτας, Γιώργος Τσανάκας 1910</b></p> <p><b>Αμάααααν</b> Τα άστρα τρεμοσβήνουνε και εμείς αναχωρούμε Και εμείς αναχωρούμε -<b>Όπα</b>, να μην ξημερώσει! -Γειά σου Τσανάκα! Αφήνουμε καληνυχτιά και κατευχαριστούμε -Γειά σου Μπλουμπεργκ! Κέρασε τον Τσανάκα!</p> <p>-Κέρνα τα παιδιά, κέρνα τα να <b>κανουν κέφι</b>, κέρνα! -<b>Ακόμα ένα θα μας πείτε;</b> -Όχι φτάνει φτάνει πια..</p>
--	---

La canción IV empieza con la palabra "amán". Ya hemos hecho alusión a esta palabra y su uso en la introducción de nuestro trabajo. Recordemos que la palabra, de procedencia árabo–turca, tiene el significado de "piedad", "compasión" o "¡por Dios!" (Σταματάκος, lema: αμάν) y se escucha a menudo, alargada o corta, en las canciones

*rembétika*, al principio o dentro de la canción, con la intención de "llenar el vacío" de las sílabas o simplemente para expresar los sentimientos intensos del cantante. En el caso de la traducción española tenemos una elisión. Nuestra opinión es que, aunque el traductor en notas de su trabajo, citado en la bibliografía, explica el significado de la palabra "amán" y *amanés*, tal vez habría sido mejor transcribir la palabra sin traducirla.

Posteriormente, encontramos la interjección griega "Όπα" que es una expresión de euforia anímica en la diversión popular. De nuevo tenemos una elisión, pero consideramos que en este caso podría usarse una equivalencia, utilizando la palabra "Ole" por ejemplo, que tiene un significado y un uso muy parecido.

En continuación, en un diálogo entre los cantantes y, según parece, los dueños o clientes habituales del local donde tocan música, vemos la frase "invita a los muchachos para que se diviertan", frase que encontramos en griego con la siguiente perífrasis: "να κάνουν κέφι" (para que hagan *κέφι*). La palabra "κέφι" proviene de la palabra turca *keyif* y se traduce como "alegría, buen humor, estar de buen humor, en estado de embriaguez/ebriedad leve/suave o no" (Σταματάκος, lema: κέφι, Μακρίδης-Οlalla, lema: κέφι). La traducción al español nos parece adecuada, no solo porque traducir la palabra "κέφι" resulta especialmente complejo sino también porque la diversión, como traduce Conejero, está directamente relacionada y es una consecuencia de la alegría y la embriaguez. La técnica aplicada en este caso es la transposición, consistente en: "un cambio de la categoría gramatical" (Hurtado 271). En vez de decir "hago diversión" (expresión verbal que no se usa en español), hay un cambio de categoría gramatical, que pasa de construcción verbal con sustantivo a un verbo simple: "divertirse".

Por último, encontramos la frase "Ακόμα ένα θα μας πείτε;" que significa "¿Nos vais a cantar una (canción) más?", traducida por "¿Un encargo más!". Este sería el primer y más evidente caso de aplicación de la técnica de modulación, definida por Hurtado como: "se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural" (Hurtado 270). Aunque la opción del traductor no es mala, otra opción sería traducir por "¿Cantad una más!" que está un poco más cerca del sentido de la frase griega y no da lugar a confusión, como ocurre en la traducción de Conejero, en la que no queda claro en qué consiste el encargo, ni a qué se refiere.

<p><b>(V) Minore del alba</b> <b>(Tradicional. Esmirna, 1912)</b></p> <p><b>Ay,</b> <b>dímelo sin tapujos:</b> no me quieres. ¿Por qué no acabas ya? ¿Por qué no me dejas ya? Sólo me das <b>tormento</b> y mi cuerpo <b>laceras</b>. – ¡Vamos, Chanacas!</p>	<p><b>Μινόρε μανές,</b> <b>Γιώργος Τσανάκας</b></p> <p><b>Αμάν</b> Ενώ <b>σκληρά</b> δεν μ'αγαπάς Γιατί πλέον δεν παύεις;</p> <p>Παρά μου δίνεις <b>βάσανα</b> Και το κορμί μου <b>καύεις</b> -Γειά σου Τσανάκα!</p>
---	--

En este *amanés* advertimos que el traductor ha puesto la interjección "Ay" para traducir la palabra "amán", y es una opción que se adecua y está en consecuencia con el contexto sentimental de la canción.

Justo después, vemos una explicación que no aparece en la canción original, donde dice: "mientras que despiadadamente no me amas". Conejero interpreta y hace uso de una explicación para decir "dímelo sin tapujos: no me quieres". Creemos que aunque no cambia tanto el significado general de la oración, quizás sugiere una



pérdida de la tensión que se intenta lograr a través del uso de pocas palabras cargadas sentimentalmente como "σκληρά" (despiadadamente), "βάσανα" (sufrimiento, tormento pena), "καύεις" (quemar).

<p><b>(VI) Minore de Esmirna</b> <b>(Tradicional. Estados Unidos, 1919)</b></p> <p>Si me ama y es un sueño que nunca me despierte. Que nunca me despierte... – ¡Vamos, María, vamos, te digo! y en este dulce amanecer, Dios mío, que deje la vida. – ¡<b>Salve</b>, hermosa Esmirna, <b>salve!</b></p>	<p><b>Σμυρνέικο Μινόρε</b> <b>1919, Μαρίκα Παπαγκίκα</b></p> <p>Αν μ'αγαπά κι είν' όνειρο Ποτέ ας μην ξυπνήσω Ποτέ ας μην ξυπνήσω -Γειά σου Μαρίκα, γειά σου λέω! Με τη γλυκιά σου χαραυγή, Θεέ μου ας ξεψυχήσω -<b>Γειά σου</b> Σμύρνη όμορφη, <b>γειά σου!</b></p>
---	--

Lo que nos interesa comentar en esta canción VI, es el uso de la palabra "salve" para saludar, esta vez a la ciudad de Esmirna. La cantante se dirige a la ciudad, como si fuera una persona, hablamos de una personificación de Esmirna, tres años antes de su Gran Catástrofe, cuando lucía con toda su belleza. Además, la grabación está hecha en Estados Unidos, hecho que justifica este saludo y le da aún más fuerza, puesto que las palabras salen de la boca de los inmigrantes griegos que tanto echaban de menos su patria. Mientras que hasta ahora encontramos el saludo "Γειά σου..." traducido como "Vamos...", en este caso la palabra "Salve" parece ser mucho más adecuada en el contexto.

## LA CANCIÓN DE GREMIO

<p><b>(VII) El choferito</b> <b>(Panayotis Tundas. Atenas, 1931)</b></p> <p>– ¡Eh, vamos! ¿Tengo que esperar cuatrocientos años para que bajes? – Vete un poco más abajo, desgraciado, que no te vean las vecinas. Y no toques el claxon. Ya voy, te dije. – Eso es lo que me saca de quicio:</p> <p>"vete más abajo, vete más abajo". Mira, no llegues tarde. Porque si me paso por tu barrio <b>no dejo títere con cabeza.</b> No soy yo ningún tonto, <b>que te quede claro.</b> Pero para ya de dar vueltas y de tocar el claxon. <b>No hagas que nos descubran,</b> ay, choferito, no pases por mi casa. No frenes delante de mi puerta, que se va a enterar todo el barrio que me quieres, que no sepan que me vas a llevar contigo para <b>enseñarme todo.</b> Estribillo: Vamos, choferito, ve directo, enséñame a coger el volante. Para que yo me pasee, mi <b>gitanillo,</b> y toque el claxon y la bocina.</p> <p>– Pero, ¿sigues con lo mismo?. Luego dicen que la culpa la tengo yo si te regaño. Voy a coger una piedra y no voy a dejar</p>	<p><b>Ίσα ρε σωφεράκι</b> <b>Παναγιώτης Τούντας, Διατσεντέ</b> <b>Ισμήνη</b></p> <p>-Ρε συ τριακόσια χρόνια θα σε περιμένο να κατέβεις; -Τράβα καημένε παρακάτω, να μην σε βλέπει η γειτονιά και μη βαράς το κλάξον σου 'πα τώρα θα 'ρθω! -<b>Ωχου</b> να αυτά είναι τώρα που σιχαίνομαι "τράβα παρακάτω καημένε" Για κοίτα ρε μην τυχόν και αργήσεις Γιατί θα 'ρθω εδώ και θα τα κάνω <b>λίμπα</b> μέσα στη γειτονιά. Τ' ακούς; Δεν είμαι κανένα κοροϊδάκι εγώ Να 'μαστε <b>ξηγημένοι.</b> Μα πάψε πια την τσάρκα Και το κλάξον να βαράς <b>να μη μας πιάσουνε στη φάκα</b> αχ σωφεράκι μου απ' το σπίτι μην περνάς Μπροστά στην πόρτα μην φρενάρεις να μην το μάθει η γειτονιά πως σ' αγαπώ και πως μαζί σου θε να με πάρεις και πως μαζί σου θε να ρθω να <b>ξηγηθώ</b></p> <p>Ίσα ρε σωφεράκι να με διδάξεις το τιμόνι να κρατώ να κάνω τσάρκες <b>μικρό μαγκάκι/ που'χω μεράκι</b> και το τενόρο και το κλάξον να βαρώ</p> <p>-Ρε συ, δεν ξανάρχεσαι ε; Τώρα φταίει ο φονιάς, σου λέει ο άλλος Να πάρω ρε δυο πέτρες, να μην σ' αφήσω</p>
---	--

<p>una ventana con cristal.</p> <p>Espera que se haga un poco más tarde, mi dulce choferito, y que haya anochecido del todo. Entonces yo estaré en tu regazo, mi <b>gitanillo</b>.</p> <p>Yo me sentaré contigo al volante y conducirás con mis dulces besos. Y en tu regazo me acostumbrarás a meter la primera y la segunda.</p> <p>Estribillo: Vamos, choferito, ve directo, enséñame a coger el volante. Para que yo me pasee, mi gitanillo, y toque el claxon y la bocina. – ¡Que vivan los choferitos!</p>	<p>ούτε τζάμι, ούτε παράθυρο, ούτε πόρτα. Πιο πέρα κάνε στάση σωφεράκι μου γλυκό λιγάκι ακόμα να βραδιάσει στην αγκαλιά σου <b>αλανιάρη</b> μου θα ρθω Και το τιμόνι θα κρατήσω με τα γλυκά σου τα φιλιά να οδηγώ κι έτσι μαζί σου θα συνηθίσω πρώτη και δεύτερη να βάζω πια κι εγώ</p> <p>Ίσα ρε σωφεράκι να με διδάξεις το τιμόνι να κρατώ να κάνω τσάρκες που'χω μεράκι /τρελό μαγκάκι και το τενόρο και το κλάξον να βαρώ -Όπα να ζήσουν τα σωφεράκια!</p>
--	--

La canción VII contiene una especie de diálogo entre la cantante y un hombre, probablemente un músico. Este carácter oral de la letra de la canción ofrece interesantes elementos para comentar, debido al léxico argótico de la época en la comunicación oral.

Vemos, en primer lugar, que la interjección griega "Ωχου" que se usa para expresar disgusto, exasperación o frustración, se omite en la traducción. Creemos que se podría haber traducido al español como "Ojú" que suena exactamente igual y que se usa en el territorio de Andalucía al igual que "ojú", "osú" u "ozú" para expresar admiración, sorpresa o exasperación y equivale a las exclamaciones "Jesús", "Santo cielo", o "madre mía".

La traducción continúa con la aplicación de la técnica de adaptación al traducir la palabra "λίμπα" por "no dejo títere con cabeza". La palabra "λίμπα" es argótica y significa "en desorden, catástrofe" (Κολτσίδας, lema: λίμπα). "No dejar títere con

cabeza" es una expresión que proviene del *Quijote*. En los capítulos XXV y XVI de la segunda parte, Alonso Quijano asiste a una representación de títeres que pone en escena la persecución de Melisendra y, tomando la representación como algo real, la emprende a espada contra los títeres del retablo. Así pues, esta expresión se utiliza cuando nos referimos a que alguien ha arrastrado, roto, destruido o acabado con algo. La opción de esta expresión por parte del traductor nos parece muy buena y refleja en español el mismo sentido que tiene en griego.

El verbo "εξηγούμαι" (explicarse) en griego tiene un sentido más profundo y complejo. No solo significa "explicarse" sino que en el ambiente argótico, tiene además el significado de "corresponder, dar, venir en un acuerdo, hacer lo que se debe hacer, regañar o atacar, pagar, prostituirse, ser honesto y comportarse honorablemente" (Καπετανάκης, lema: ξηγιέμαι). En este caso, cuando habla el *mangas*, quiere que quede muy claro lo que dice, que sus amenazas se escuchen y que entre ellos dos hablen con honestidad y honradez y manteniendo lo dicho. Un poco más abajo en el estribillo, la mujer dice "...que no se entere el barrio que te quiero, y que contigo me quieres llevar, y que contigo quiero ir a *explicarme*". Aquí, a lo mejor, la palabra tiene el significado de "corresponder" o "dar", es como que si le diría "que contigo quiero ir para amarte y darte lo que tengo sentimentalmente". Por ello, no estamos de acuerdo con la traducción española en este caso, "para enseñármelo todo", pero consideramos que tampoco es algo grave, ya que no cambia el significado general de la frase o la canción, ni está muy lejos de lo que se dice en griego. Creemos que una buena opción sería traducirlo por: "...y que voy a entenderme contigo", ya que el verbo "entenderse", en su forma pronominal aparece en el diccionario de la RAE con el siguiente significado: "Dicho de dos personas: Tener entre sí una relación secreta de carácter amoroso" (DRAE online, lema: entender).

En esta canción se encuentra, por primera vez, en la parte de nuestro análisis, la palabra "*mangas/mangaki*". Aunque nos hemos referido extensamente a esta palabra en el cuerpo del trabajo, queremos añadir unas palabras encontradas en el léxico de la época. Entre otros que ya conocemos se encuentra lo siguiente: "chico de la calle, joven en paro/sin trabajo que deambula por las calles y vive de recados o estafas, juerguista/jaranero/parrandero, coquetuelo, hedonista, concupiscente" (Σταματάκος, lema: μάγκας).

Dicho esto, vamos a comentar una por una las palabras que el traductor ha elegido para traducir la palabra *mangas*. En este caso, el traductor elige poner "gitanillo". Esta adaptación no nos parece una opción demasiado adecuada, ya que la palabra "gitanillo" en español indica una persona de etnia gitana, un pueblo originario de la India, extendido por diversos países, que mantiene en gran medida un nomadismo y ha conservado rasgos físicos y culturales propios (DRAE online, lema: gitano). Sin embargo, los gitanos en España tienen un modo de vida peculiar, vinculado a la ilegalidad, puesto que hay muchos de ellos que se dedican a deambular, a estafar, a robar o al negocio de las drogas, características que coinciden hasta algún punto con la descripción de algunos *mangues*. De todos modos, es verdad que, como hemos explicado, es muy difícil determinar y explicar la palabra *mangas*, pero, con todo, creemos que la mejor opción sería, explicar en pocas palabras su significado en la introducción de la antología y mantener la palabra transcrita.

En el estribillo, en la versión griega, se escucha "τρελό/μικρό μαγκάκι" y otras "που 'χω μεράκι". Esta segunda frase se basa en la palabra "μεράκι" del turco *merak* que significa "deseo ardiente, pasión, anhelo, sed de algo, o pena, dolor producido por un amor incumplido" (Σταματάκος, lema: μεράκι). Cuando en griego se dice "hacer algo con *meraki*" significa "hacer algo con buen gusto o hacer algo con ganas, esmero

y buen humor". En la traducción debe de haberse utilizado una elisión. En este caso *meraki*, usado con el verbo *έχω* (tener), parece significar "que siento un deseo ardiente" o "que tengo muchas ganas".

Por último encontramos la palabra "αλανιάρη", traducido de nuevo como "mi gitano". "Αλανιάρης" en griego se considera un sinónimo de *mangas*, con el significado que anteriormente dimos. La palabra "αλάνι", de origen turco, tiene el significado de un espacio ancho, sin árboles o edificios, cerca o dentro de una ciudad o pueblo (Λεξικόν της ελληνικής γλώσσας, lema: αλάνι). De ahí deriva la palabra "αλανιάρης", el que vive en el *αλάνι*, el que deambula sin trabajo y sin un sitio para quedarse, etc.

La frase "να μην μας πιάσουνε στη φάκα" que se ha traducido como "no hagas que nos descubran" y que significa literalmente "que no caigamos en la ratonera". Se trata de una metáfora en la lengua griega, para decir que, como los ratones caen en la ratonera y esto significa que ha llegado su fin, de la misma manera que si la pareja "caiga en la ratonera". Tal vez esté haciendo referencia al fin de su relación, una relación secreta, como puede apreciarse desde los primeros versos de la canción, cuando la mujer le pide al hombre que vaya un poco más abajo para que no lo vean las vecinas y que no toque el claxon. La opción del traductor, aunque podría explicarse mediante la técnica del equivalente acuñado entendido como: "se utiliza un término o expresión reconocido -por el diccionario, por el uso lingüístico- como equivalente en la lengua meta" (Hurtado 270), se trata de una interpretación de la frase y nos parece buena, ya que la frase en español expresa el mismo sentido.

<p><b>(VIII) El nuevo carnicero</b>  <b>(Probablemente, Costas Scarvelis.</b>  <b>Atenas, 1932)</b></p> <p>Amo a un carnicero del mercado,  que es <b>afán</b>, y es <b>ardor</b>,  y es todo <b>apostura</b>.  Le haré mío, no lo deajo, aunque murmure  el vecindario,  porque está lleno de gracias, dulzuras  y belleza.  Ay, Dios mío, no lo soporto...  de tanto amor que siento  voy a volverme loca.  Ay, Dios mío, no lo soporto...  de tanta <b>desazón</b> que siento  voy a volverme loca</p> <p>Ay, me habías herido muchas veces,  pero nunca antes así...  – ¡Vamos, mi niño, con tu acordeón!  ¡Vamos, mi niño!  – ¡Vamos, Rosa!  ...ay, pero nunca antes así.  Sé que esta vez, ay Dios, ay Dios,  no voy a resistirlo.  – ¡Que vivan los carniceros!  – ¡Vamos, Rosa!</p>	<p><b>Νέο χασαπάκι 1933,</b>  <b>Ρόζα Εσκενάζο</b></p> <p>Αγαπώ ένα χασαπάκι μες στην αγορά  που είναι <b>ντέρτι</b> και <b>μεράκι</b>  και όλο <b>λεβεντιά</b>  Θα τον πάρω δεν τ'αφήνω και ας βουίξει  η γειτονιά  Γιατί είν' γεμάτο χάρες γλύκες  κι ομορφιά  Αχ Θεέ μου δε βαστώ  Απ'την πολλή αγάπη  πάω να τρελαθώ  Αχ Θεέ μου δεν βαστώ  Απ'τον <b>σεβντά</b> που έχω  πάω να τρελαθώ</p> <p>Αμάν πολλές φορές με πλήγωσες αμάν  Μα άλλη όχι πάλι τόσο  -Γειά σου παιδί μου με τη φύσα σου  -Γειά σου παιδί μου!</p> <p>Αμάν μα όχι άλλη τόσο  Το ξεύρω τούτη τη φορά αμάν αμάν  Πως δεν θα τη γλιτώσω  -Αιντε να ζήσουν τα χασαπάκια</p>
---	--

En esta canción VIII encontramos cuatro palabras de origen turco, frecuentemente usadas en las canciones *rembétika*. Encontramos, en primer lugar, las palabras "ντέρτι" y "μεράκι". La palabra, "ντέρτι", que deriva del turco *dert*, significa "dolor del alma, pena, tormento, *meraki*, amargura, dolor/tristeza por falta de amor o fracaso en ello" (Σταματάκος, lema: ντέρτι, Καπετανάκης, lema: ντέρτι). Junto con la palabra "μεράκι", el traductor opta por traducir por "afán" y "ardor". Suponiendo que "afán" corresponde a "ντέρτι" y "ardor" a "μεράκι", opinamos que la palabra "afán" no es, en este caso, adecuada, ya que no queda clara la pena y el dolor que la palabra expresa en

griego. En este caso hemos de suponer que el traductor no conoce bien el significado de la palabra "ντέρτι". Opinamos que una buena opción sería traducirla haciendo uso de la expresión " mal de amores".

La palabra "λεβέντης" proviene también de la palabra turca *levend* y tiene el significado de "hombre guapo, valiente, viril, apuesto, generoso y gallardo" (Σταματάκος, lema: λεβέντης). Por consiguiente, "Λεβεντιά" es la cualidad del "λεβέντης". El uso de la palabra "apostura", con el significado de "gentileza, buena disposición en la persona, actitud, ademán, aspecto" (DRAE online, lema: apostura) que ha elegido el traductor, nos parece muy buena opción.

Más tarde encontramos la palabra "σεβντά", que proviene de la palabra turca *sevda*, y significa "amor ardiente, deseo, pasión, o dolor de corazón por amor" (Σταματάκος, lema: σεβντάς). El uso de la palabra "desazón" para la traducción de la palabra "σεβντά" es una aplicación de la técnica de la generalización que consiste en: "se utiliza un término más general o neutro" (Hurtado 270). La traducción por la que se ha optado expresa la inquietud interior, la molestia o el disgusto pero no llega a expresar el sentido del dolor o de la pasión amorosa.

<p><b>(IX) Los chicos del mercado</b> <b>(Stelio Jrisini. Atenas, 1937)</b></p> <p>En el mercado de frutas todos son <b>rumbosos</b>. no se preocupan del dinero porque son todos <b>garbosos</b>, no van mirando el dinero porque son todos garbosos. Cuando van a las cervecerías no salen hasta que amanece, y cuando les sorprende el alba</p>	<p><b>Τα παιδιά της αγοράς, Ρίτα Αμπατζή -</b> <b>Στέλιος Χρυσίνης</b></p> <p>Μέσα στη λαχαναγορά είν' όλοι οι <b>παραλήδες</b> Δεν λογαριάζουνε λεφτά γιατί είναι <b>μερακλήδες</b> Δεν τ'αψηφούνε τα λεφτά γιατί ' ναι μερακλδες. Μέσα στις μπυρες όταν μπουν ως το πρωι γλεντάνε Και όταν θα ξημερωθούν</p>
--	--



<p>van a trabajar al mercado.  Y cuando ya han ganado el dinero,  salen cuando anochece,  van a beber aguardiente  cuando cierran en el mercado.  Son todos como derviches  y no llevan <b>perilla</b>.  Por eso derrochan el dinero  los vendedores de fruta.  – ¡Que yo disfrute de esos derviches!</p>	<p>στην αγορά τραβάνε  Και όταν θα κοιμήσουνε  βγαίνουνε το βραδάκι  Την αγορά σαν κλείσουνε  τραβάνε για ουζάκι  Είναι όλοι δερβισόπαιδα  και όχι με <b>φαβορίτες</b>  Γιαυτό τα τρώνε τα λεφτά  οι λαχαναγορίτες  -Να χαρώ εγώ δερβισόπαιδα!</p>
---	--

La palabra "παραλήδες" (masculino plural de *παραλής*) deriva de la palabra turca "parali" < *para* (=moneda turca de poco valor) y significa "el que dispone de mucho dinero, el rico, el pudiente" (Λεξικόν της ελληνικής γλώσσας, lema: παραλής). La opción del traductor por la palabra "rumbosos" nos parece adecuada ya que en el diccionario de la RAE encontramos el significado de "desprendido, dadivoso, liberal, generoso" (DRAE online, lema: rumboso, dadivoso) y es lo que expresa el "parali" también. Podemos hablar de una equivalencia al español en este caso.

La palabra "μερακλής" (*μερακλήδες* en plural) proviene de la palabra turca "merakli" y está en relación con la palabra *μεράκι* que anteriormente comentamos. "Μερακλής" es el que tiene *μεράκι*, esto es, el que alberga pasión viva por algo, el que realiza su labor con esmero, gusto y buena disposición. Aunque al traducir "μερακλήδες" por "garbosos", que según la RAE significa "gallardo, elegante, magnánimos, dadivosos" (DRAE online, lema: garboso), se expresa en parte el sentido de la palabra, por desgracia, se pierde gran parte de su significado, que es la pasión, la pena, el deseo y el dolor sentimental, por lo tanto, aquí tenemos una pérdida importante. No olvidemos que se trata de una palabra que presenta bastantes dificultades de traducción, de modo que la opción que propone el traductor no es mala.

Por último, advertimos una pequeña confusión que tiene que ver con el léxico. En el texto griego dice "Είναι όλοι δερβισόπαιδα και όχι με φαβορίτες" que significa "son todos derviches y sin patillas", mientras que en el español en vez de "patilla" se traduce "perilla". Como es bien sabido y se ve en fotografías de la época, los *rembetes* no llevaban perilla, pero tampoco patillas. Quizás por eso la cantante con su frase insinúa que los chicos del mercado de frutas son *mangués*, a los que no les importa el dinero y que no llevan patillas. Suponemos que posiblemente había hombres que llevaban patillas pero no se consideraban *mangués*.

## EL NUEVO PAPEL DE LA MUJER

<p>(X) <b>Vete</b>, rufián (Dimiti Semsis. Esmirna)</p> <p>Con tus <b>chulerías</b> y tus embelecós, me enloqueciste, me hiciste perder el juicio, pero después de todo esto no te quiero ver más, coge la puerta, rufián, y márchate.(x2)</p> <p>Estríbillo: ¿Qué te pensaste que con tus embustes podrías hacer conmigo lo que quisieras? Pues entérate bien, márchate para otro barrio, porque ya no te paso ni una más. Pues entérate bien, márchate para otro arrabal porque ya no te soporto ni una más. – ¡Vamos, vamos! – ¡Vamos, Rita! – ¡Salud, Spiros, con tu acordeón!</p>	<p><b>Τράβα</b>, σπάγκο 1936; Δημήτρης Σεμσής, Ρίτα Αμπατζή</p> <p>Με τις <b>μαγκιές</b> σου και τα κόλπα σου αυτά μ' έχεις τρελάνει κι έχω χάσει τα μυαλά Μα με όλα αυτά εγώ δε θέλω να σε ξαναδώ τράβα σπάγκο φύγε από 'δω</p> <p>Τι νόμιζες, πως με ψευτιές θα μού `κανες εσύ ό,τι θες όμως μάθε το καλά τράβα σ' άλλη γειτονιά γιατί δεν περνούν σε μένα αυτά, όμως μάθε το καλά τράβα σ' άλλο μαχαλά γιατί δεν περνούν σε μένα αυτά -Οπα! -Γεια σου Ρίτα! -Γεία σου Σπύρο μου με τη φύσα σου!</p>
--	--

Lo primero que llama la atención en esta canción X es el título. La palabra "σπάγκος" tiene su origen en el italiano *spago* y en griego significa "cuerda fina" en un uso cotidiano, pero metafóricamente tiene el sentido de "tacaño, avaro", como es el caso de esta canción (Σταματάκος, lema: σπάγκος). La opción del traductor por "rufián" no nos parece adecuada, ya que el significado que encontramos en español es: "Persona sin honor, perversa, despreciable. Hombre dedicado al tráfico de la prostitución" (DRAE online, lema: rufián) y nos parece mucho más grave de lo que la palabra griega expresa. En otra ocasión, podríamos suponer que "σπάγκος" podría ser el apodo del hombre, según hemos mencionado sobre los apodos usados entre los *mangues*, pero en esta debe tener el sentido de tacaño y del contexto se extrae que se trata de un hombre que le promete algo y no cumple sus promesas o que se comporta de manera maleducada.

La segunda palabra que queremos comentar se encuentra en la primera línea de la canción y es la palabra "μαγκιά" (*μαγκιές* en plural). "Μαγκιά" es el comportamiento del *mangas*, cada acción suya, como por ejemplo, su manera de hablar o su conducta. Como "chulería" se define "cierto aire o gracia en las palabras o ademanes" (DRAE online, lema: chulería). Opinamos que la traducción de la palabra "μαγκιές" por una sola palabra es muy difícil cuando no imposible. La palabra "chulerías" es una buena opción pero no deja de ser una generalización, ya que no puede ofrecer el sentido exacto de la palabra "μαγκιές".

<p><b>(XI) Me vuelvo un hombre (Panayotis Tundas. Atenas, 1933)</b></p> <p>Como yo, sí, tan coqueta no había otra en Atenas. Ahora me vuelvo un hombre,</p>	<p><b>Γίνομαι άντρας, Παναγιώτης Τούντας, Ρόζα Εσκενάζο</b></p> <p>Σαν εμένανε τσαχπίνα δεν είχ' άλλη στην Αθήνα Γίνομαι άντρας</p>
---	---

<p>de los de primera fila, con pistola y con navaja. Y me he echado de novia a una <b>tirada</b> y la he dejado sin nada. Cuando voy a la <b>mezquita</b>, a todos miro de medio lado, y me dicen "Bienvenido seas, hermano. Dale una calada para ponerte contento". Y empiezo con los <b>chicos</b> una juerga con baglamades. Pero una tarde <b>me esperaron</b> y todos sobre mí se lanzaron. Empezaron con las zalamerías, en su jerga propia. Y gritaban con deseo: "ay, Marimacho". – ¡Vamos, Marimacho, vamos!</p>	<p>πρώτο πράμμα με πιστόλι και με κάμα Κι έχω γκόμενα μια <b>δούλα</b> και της τα'χω πάρει ούλα Στον <b>τεκέ</b> όταν θα πάω, όλους τους στραβοκοιτάω Και μου λεν' "καλώς τ'αδέρφι Τράβα μια να κάνεις κέφι" Κι αρχινώ με τα <b>μαγκάκια</b> Γλέντι με μπαγλαμαδάκια Μα ένα βράδυ <b>μ'ανθιστήκαν</b> και όλα πάνω μου ριχτήκαν Και μ'αρχίσαν τα σορόπια με τη γλώσσα τους την ντόπια Και φονάζαν με λαχτάρα "αχ αγοροκοριτσάρα" -Γειά σου αγοροκόριτσό μου, γειά σου!</p>
---	--

La canción XI es muy interesante, no solo por los numerosos elementos que nos ofrece para comentar, sino también, y más importante, por su temática. Constituye una de las escasas canciones *rembétika*, si no la única, que habla claramente de una relación homosexual. La cantante narra su historia en la que explica que se disfraza de hombre, de *rembetis*, y vive la vida como tal, con su novia, con música, hachís y juerga, hasta que una noche los otros *mangues* se enteraron de que su amigo es una mujer y empiezan a mofarse y a llamarla "marimacho".

Lo primero que llama la atención es la palabra "tirada" que ha usado el traductor para la palabra griega "δούλα". La palabra "δούλα" en griego significa "privado de libertad personal y ente propiedad de otro, esclavo o sirviente" (Λεξικόν της ελληνικής γλώσσης, lema: δούλος). En la época del *Rembétiko*, las casas de la clase media y alta disponían de servidumbre y a las mujeres, en su mayoría jóvenes, que trabajaban y vivían en esas casas, las llamaban "υπηρέτριες" o "δούλες". Como consecuencia, la elección de la palabra "tirada" con el significado de

"Despreciable o que ha perdido la vergüenza" (DRAE online, lema: tirado) no cuadra, ya que no expresa la vida digna de la sirvienta y trabajadora pobre.

Más tarde, encontramos la palabra "τεκέ" a cuyo significado nos hemos referido en el trabajo, traducida como "mezquita". Recordemos que *τεκές*, en el léxico de la época, significa "asceterio de derviches turcos, garito donde frecuentan los fumadores de hachís" (Σταματάκος, lema: τεκές), mientras que por "mezquita" encontramos el significado "Templo musulmán" (DRAE online, lema: mezquita). Creemos que una buena opción para traducir *τεκές* podría ser la palabra "garito", dos de cuyas acepciones en el diccionario de la RAE son las siguientes: "Casa clandestina donde juegan los tahúres o fulleros" y "Establecimiento de diversión, especialmente el de mala fama" (DRAE online, lema: garito).

Posteriormente, escuchamos en la canción la palabra "μαγκάκια", diminutivo de *mangas* (μάγκας), y la encontramos traducida como "chicos". En este caso, aunque se hace uso de la técnica de generalización, nos parece bien la opción del traductor porque en realidad con "μαγκάκια" el compositor de la canción quiere expresar lo mismo que "chicos", "muchachos" o "compañeros". Sin embargo y de todos modos, esta opción sería buena siempre que en algún punto del trabajo el traductor haya explicado la palabra *mangas*.

Por último, llama la atención también la frase "μ'ανθιστήκαν" traducida como "me esperaron". Probablemente, se trata de un error por parte del traductor, puesto que el verbo *ανθίζομαι* en los diccionarios aparece como "comprender, indagar, caer en la cuenta, darse cuenta, enterarse de algo" (Σταματάκος, lema: ανθίζομαι, Καπετανάκης, lema: ανθίζομαι). Este significado tiene sentido si pensamos que en la historia que nos cuenta la canción, los otros *mangues* "se dieron cuenta" de que el

protagonista era una mujer y empezaron a mofarse. La opción de "me esperaron" no nos convence, ya que se pierde el sentido del verbo en griego. No creemos que se optara por esta traducción para mantener la rima con el verbo *lanzar*, porque en ese caso, una buena opción habría sido: "pero una noche me pillaron/y todos sobre mí se lanzaron".

<p><b>(XII) La derviche (Dervisena)</b> <b>(E. Papásoglu. Atenas 1934)</b></p> <p>Yo soy una <b>bohemia apasionada</b> y fumo hachís por eso todo el mundo dice que amo a un derviche. Amaré un derviche hasta el día que me muera. Y si lo pierdo de otro derviche volveré a enamorar-me.</p> <p>Donde quiera que esté "la derviche" me llaman, pero por este absurdo mundo mis ojos no lloran. Me gustan los derviches porque son apasionados, son hombres <b>muy tranquilos</b> aunque un poco <b>rodeleros / macarelos</b>. – ¡Vamos, Anyélicha! – ¡Vamos, Stelakis! – ¡Que vivan los derviches!</p>	<p><b>Ντερβίσενα, 1934,</b> <b>Αγγέλα Παπάζογλου</b></p> <p>Είμ' <b>αλανιάρρα, μερακλού</b> φουμάρω και χασίσι γι' αυτό μου βγάλαν τ' όνομα πως αγαπώ ντεβρίση Εγώ ντεβρίση θ' αγαπώ ώστε που να πεθάνω και αν τότε χάσω κι άλλονε ντεβρίση θε να κάνω -Όπα! Όπου σταθώ κι όπου βρεθώ ντεβρίσενα με λένε μα εμέ για τον κουτόκοσμο τα μάτια μου δεν κλαίνε μ' αρέσουν οι ντεβρίσηδες γιατί είναι μερακλήδες είναι πολύ <b>γιαβάσηδες</b> και λίγο <b>μπελαλήδες</b> -Γεια σου Αγγελίτσα! -Όπα, γεια σου Στελλάκη! -Να ζήσουνε τα ντερβισόπαιδα!</p>
--	---

En esta canción XII según Conejero (86) indica, advertimos la única presencia atestiguada en el cancionero *rembétiko* del derivado femenino del término derviche. Por tanto, encontramos también dos palabras que ya hemos comentado, esta vez en femenino; nos referimos a las palabras "αλανιάρρα" y "μερακλού". En ambos casos, la

opción del traductor por "bohemia" y "apasionada" nos parece bastante buena y en comparación con sus opciones anteriores por las palabras en masculino (*gitanillo* y *garbosos*) mucho más adecuada y representativa.

Posteriormente, encontramos dos palabras de origen turco: "γιαβάσηδες" del turco *yavas* que significa "lento, suave, tranquilo" (Tuncay-Καρατζάς, lema: *yavas*) y "μπελαλήδες" también del turco *belali* que significa "el que crea problemas, el buscabullas, persona fastidiosa o pesada" (Μαγκρίδης-Οlalla, lema: *μπελαλής*, Σταματάκος, lema: *μπελαλής*). Las tres opciones, una haciendo una explicación (*muy tranquilos*) y dos usando un equivalente (*macarelos, rodeleros*) nos parecen muy buenas.

## CANCIONES DE LA GUERRA, DEL EXILIO Y LA POBREZA

<p><b>(XIII) Como el incendio de Esmirna</b> <b>(Tradicional. Esmirna)</b></p> <p>Como el <b>incendio</b> de Esmirna no hubo otro en el <b>mundo</b>. Se quemó hasta hacerse cenizas y así Kemal <b>se quitó la espina</b> Esmirna, <b>mi pobre madre</b>, Esmirna, ¿dónde está tu belleza ahora? Te quemaste hasta los cimientos, todos tus edificios y tus mercados. Se quemó un colegio que era una escuela para chicas. Se quemó una profesora que era blanca como la leche</p>	<p><b>Σαν της Σμύρνης το γιαγκίνι</b></p> <p>Σαν της Σμύρνης το <b>γιαγκίνι</b> Στον <b>ντουινιά</b> δεν έχει γίνει Κάηκε κι έγινε στάχτη Κι έβγαλε ο Κεμάλ το <b>άχτι</b> Σμύρνη, <b>φτωχομάνα</b> Σμύρνη Πού είν' η ομορφιά σου εκείνη Κάηκες από θεμέλια σκεπαστά και μπεζεστένια Κάηκε και ένα σχολείο που ήταν παρθenaγωγείο Κάηκε και μια δασκάλα που ήταν άσπρη σαν το γάλα</p>
---	--

La canción XIII se refiere a la Gran Catástrofe de Esmirna en 1922. En pocas y sencillas palabras describe la funesta catástrofe de la hermosa y cosmopolita ciudad y el trágico incendio que la asoló por completo, llevando a la muerte a muchísima gente.

Encontramos, en primer lugar, dos palabras de origen turco, las palabras "γιαγκίνι" y "ντουιιά" que se han traducido por "incendio" y "mundo" respectivamente. Cabe añadir que "γιαγκίνι" metafóricamente tiene también el sentido de "quemarse por amor" (Λεξικόν της ελληνικής γλώσσας, lema: γιαγκίνι).

Posteriormente en el texto griego, vemos la palabra "άχτι" de la palabra *ahd*, de origen turco-árabe, que parece derivar de la interjección "αχ" (ay) y significa "la obligación, la pasión ardiente, especialmente para vengarse, la sed de venganza, el rencor" (Σταματάκος, lema: άχτι). El traductor ha optado por una adaptación con la frase "se quitó la espina". En el diccionario de la RAE, para la frase "sacarse alguien la espina" encontramos el siguiente significado: "Desquitarse de una pérdida o resarcirse de algo" con el verbo "desquitar" dando, entre otros, el significado de "tomar satisfacción, vengar una ofensa, daño o derrota" (DRAE online, lema: espina, desquitar). Así que, la adaptación anterior, nos parece una buena solución por parte del traductor.

Por último, queremos comentar la traducción de la palabra "φτωχομάνα", que en griego significa "la madre de los pobres, la nodriza de los pobres" (Σταματάκος, lema: φτωχομάνα) y se usa metafóricamente para un país, una ciudad o una patria. En este caso, la palabra griega compuesta se refiere a Esmirna y a sus "hijos", es decir, a su población, que sufrió enormemente por la Catástrofe. En su traducción, Conejero opta por "mi pobre madre", que según la trágica historia de Esmirna, no está lejos



semánticamente de la palabra "φτωχομάνα", pero no expresa exactamente lo mismo que la palabra griega. Sin embargo, se trata de un error de detalle y entendemos que es una palabra que puede confundir fácilmente a un lector-traductor cuya lengua nativa no es el griego.

<p><b>(XIV) El refugiado</b>  <b>o El lamento de Markos con el ud</b>  <b>o Soy un derviche</b>  <b>(E. Papásoglu. Nueva York, 1950)</b></p> <p>Yo soy un pequeño derviche, y lo digo,  al que echaron de Esmirna  y sólo puede llorar.  Por eso me he dado a la bebida  y fumo hachís  en el café amán.  Ay, <b>amor mío</b>,  ¡cuánto te quise!</p> <p>Cuando toco el <b>ud</b> me entristezco  me acuerdo de mi patria y me deshago  Venga la pobreza, venga la riqueza,  toco con pasión el ud el café amán.  Ay, amor mío.  ¡Cuánto te quise!</p> <p>Refugiado me llaman en Atenas,  porque sé divertirme y toco con  maestría,  porque canto y lloro,  y les cuento mi dolor,  que me echaron de Esmirna, pobre de  mí.</p>	<p><b>Το παράπονο του Μάρκου</b>  <b>(Προσφυγάκι), Μάρκο Μελκόν</b></p> <p>Είμαι ένα ντερβισάκι, αχ, το λέγω  που με διώξαν απ' τη Σμύρνη  κι όλο κλαίγω  και το ρίχνω στο μεθύσι  και φουμάρω και χασίσι  στο καφέ αμάν,  <b>αχ γιαβρούμ</b>, αμάν</p> <p>όταν παίζω <b>ταξιμάκι</b> μερακιώνω  την πατρίδα μου θυμάμαι κι όλο λιώνω  πότε φτώχεια, πότε πλούτη,  παίζω με μεράκι ούτι στο καφέ αμάν,  <b>αχ γιαντέμ</b>, αμάν</p>
---	---

De la canción XIV se encuentran distintas versiones y ésta es la razón por la cual no disponemos de las seis últimas líneas que Conejero ha traducido.

En esta canción también aparecen palabras turcas, siendo, tal vez, la más representativa la palabra "γιαβρούμ" del turco "yavru" que significa "vástago, neonato, persona querida y tierna" (Tuncay-Καρατζάς, lema: yavru). "Yavrum" significa "amor mío" y se usa en el texto una equivalencia.

Sin embargo, lo que nos interesa, por encima de todo, es la traducción de la palabra "ταξιμάκι". Notamos que el traductor ha aplicado una particularización, esto es: "utilización de un término más preciso o concreto" (Hurtado 271). El traductor emplea esta técnica al traducir la palabra mencionada por "ud". La palabra "ταξίμι" y "ταξιμάκι" (su diminutivo) del turco "taksim", hace referencia a "una improvisación con maestría con la que se introduce una canción, habitualmente por un solo instrumento" (Lexigram online, lema: ταξίμι). Traducir la palabra por un instrumento específico, en este caso el ud, y omitir por completo la palabra "ταξιμάκι", tiene como consecuencia la pérdida del matiz y del sentido de esta palabra tan característica de la música *rembétika*.

## **CANCIONES DE LOS BAJOS FONDOS**

Las canciones de los bajos fondos están estrechamente relacionadas con el mundo de las drogas y constituyen una parte importante de la colección *rembétika*. Ya comentamos que en estas canciones se hace extenso uso de palabras argóticas, con el fin de protegerse y esconderse de las autoridades. En las siguientes canciones encontramos no solo palabras que hacen alusión a referentes culturales, sino también palabras relacionadas con las drogas y con el modo de vida de los *rembetes*.

<p><b>(XV) Arriba, en los arrabales (Tradicional. Atenas 1928)</b></p> <p>Arriba, en los arrabales, dos derviches están sentados. Y están fumando <b>hachís</b> <b>para consolar su alma.</b> El narguile y la boquilla me han llevado a esta ruina. – ¡Vamos, vamos, con el hachís! La cachimba y el hachís me han dejado así. El costo, el <b>costo</b>, me lo dio a fumar una viuda. Ay, por su culpa <b>me he arruinado,</b> <b>y al hachís me he enganchado.</b> – ¡Vamos, <b>valiente</b>, vamos!</p>	<p><b>Στους απάνω μαχαλάδες 1928 Αντώνης Νταλγκάς</b></p> <p>Στους απάνω μαχαλάδες Κάθονταν δυο δερβισάδες Και φουμάrouνε <b>μαυράκι</b> <b>Για να σπάσουνε κεφάκι</b> Ο λουλάς και το καλάμι Μ'έφεραν σ' αυτό το χάλι -Ω ρε χασίκλα , όπα! Ο λουλάς και το χασίσι μ'έφεραν σ' αυτήν την κρίση Την <b>νταμίρα</b> την νταμίρα Μου την έμαθε μια χήρα Αχ μ'έκανε και <b>αλανιάρη,</b> <b>χασικλή</b> και <b>κουρελιάρη</b> -Όπα! Γειά σου ρε <b>μάγκα!</b></p>
---	---

En primer lugar, encontramos la palabra "μαυράκι", diminutivo de "μαύρο" que significa "negro" y que en el argot es el hachís, que más tarde empezó a utilizarse también para referirse a la marihuana. Algunos sinónimos de "μαύρο" en el griego de la época eran las palabras "χασίσι", "μαύρη", "νταμίρα", "τσικά", que siguen utilizándose hoy en día, al igual que "φούντα" y "χόρτο" para referirse a la marihuana y "σοκολάτα" para el hachís. En la traducción al español, Conejero ha optado por "hachís" y "costo", también palabras sinónimas, junto con "chocolate" y "china", en español que nos parecen muy buena opción.

Posteriormente, encontramos la frase "για να σπάσουνε κεφάκι" traducida como "para consolar su alma". Hemos analizado la palabra "κέφι" anteriormente y mencionamos también la frase "hacer κέφι" que es sinónima de la frase "σπάω (romper) κέφι" y significa divertirse, disfrutar, gozar, estar en estado de alegría. En consecuencia, la traducción "para consolar su alma" aunque no esté muy lejos en

cuanto al sentido de la frase, parece ser una interpretación que podría sustituirse con una de las propuestas anteriormente expuestas.

La palabra "χασικλής" y "χασίκλας" (a veces usado despectivamente) se usa en griego para describir a una persona que consume hachís y tiene la respectiva expresión, especialmente en los ojos. "Κουρελιάρης" hace referencia a una persona andrajosa y desharrapada. El penúltimo verso explica la situación a la que lo ha llevado fumar hachís, a ser "αλανιάρης", "χασικλής" y "κουρελιάρης", detalles que se pierden y no se aprecian en la traducción al español, debido al uso de la técnica de modulación, dando "me he arruinado, y al hachís me he enganchado". Pensamos que es posible que la elección de esas palabras específicas aspira a la conservación de la rima.

Por último, vemos la palabra "valiente" como otra posible traducción de la palabra "μάγκας". Considerando que en el diccionario de la RAE encontramos, entre otros, el significado de "eficaz y activo en su línea, física o moralmente, grande y excesivo, excelente o muy valioso, valentón, baladrón" (DRAE online, lema: valiente), esta generalización aplicada al usar la palabra "valiente", parece una buena opción por parte del traductor.

<p><b>(XVI) Se quejan nuestros muchachos (Yiuván Chaús ¿? Atenas, 1936)</b></p> <p>Se quejan nuestros muchachos y todos los aristócratas que no les traen para fumar hachís de Constantinopla. Ven aquí, mi valiente, y fuma de nuestra pipa que tenemos costo de Estambul en nuestra mezquita.</p>	<p><b>Παραπονιούνται οι μάγκες μας, Γιοβάν Τσαούς</b></p> <p>Παραπονιούνται οι μάγκες μας κι οι αριστοκράτες όλοι, πού δεν τούς φέρνουνε να πιούν μαυράκι από την Πόλη, έλα βρε μάγκα μου να πιείς από τον αργιλέ μας, που έχουμε πολιτικό μαυράκι στον τεκέ μας.</p>
---	---

<p>– ¡Vamos, Yoban Chaús! Escucharás a Yoban Chaús que toca el busuki y con sus hermosos rasgueos enciende la boquilla. Y hermosas <b>moritas</b> nos lo encenderán con una china de primera, mientras atentas vigilan. Dulces notas escucharán hasta perder el sentido, <b>los ricos, los obreros,</b> se persignarán.</p> <p>Y nos dirán: <b>chupad</b> también de la boquilla, muchachos, para <b>colocarlos</b> y escuchar un busuki. Y todos los enfant gâté se sentarán en la mezquita, para escuchar el busuki y para colocarse. Y así, enseguida, compañeros, en esta vida, aunque el mundo entero se hunda aparecerá hachís. – ¡Vamos, Calivópule!</p>	<p>-Γειά σου Γιοβάν Τσαούς Ν' ακούσεις τον Γιοβάν Τσαούς που παίζει το μπουζούκι, και με τις όμορφες πενιές ανάβει το τσιμπούκι, και <b>χανουμάκια</b> έμορφα θα μάς τόνε πατάνε, και τσίκα μαύρη έξυπνη και τσίλιες να φυλάνε. Γλυκιές πενιές θ'ακούγανε να χάσουν το μυαλό τους, <b>πλούσιοι βιομήχανοι</b> να κάμουν τον σταυρό τους,</p> <p>Κι αυτοί θα διατάζανε <b>κάψτε και μάς</b> τσιμπούκι, μάγκες να <b>μαστουριάσουμε</b> ν'ακούσουμε μπουζούκι. Καί όλα τα ανφάν γκατέ μέσ'τον τεκέ θα κάτσουν, μπουζούκι για ν'ακούσουνε καί για να μαστουριάσουν, Γι'αυτό σε λίγο βρε παιδιά σε τούτη εδώ την φύση, όλος ο κόσμος κι αν χαθεί θα βρίσκεται χασίσι. -Γειά σου Καλυβόπουλε</p>
---	---

En primer lugar, en la canción XVI, encontramos la palabra "χανουμάκια", diminutivo de la palabra "χανούμισσα" proveniente del turco *hanim*, que significa "mujer otomana, turca" y por extensión "χανουμάκι" ("χανουμάκια" en plural) es "jovencita turca" (Σταματάκος, lema: χανούμισσα). El traductor, con la palabra "moritas", ha aplicado una adaptación, si consideramos que tiene el significado de "Perteneiente o relativo al África septentrional frontera a España" o una generalización si usa la palabra con el significado de "Que profesa la religión islámica" (DRAE online, lema; moro). De todos modos, una buena opción para que

no haya ninguna confusión geográfica o histórica, sería "niña del harén" o "joven odalisca".

Un hecho interesante en la traducción de esta canción es que encontramos dos puntos en los que el traductor probablemente se ha confundido. El primer caso lo encontramos en la frase "πλούσιοι βιομήχανοι" traducida por "los ricos, los obreros", cuando en realidad significa "los ricos industriales". El segundo caso aparece en la frase "κάψτε καί μάς τσιμπούκι" traducida por "chupad también de la boquilla". En este caso parece que la confusión se debe a la dificultad gramatical de la frase para un extranjero. "Κάψτε καί μάς τσιμπούκι", o dicho de otro modo en griego: "κάψτε και για εμάς τσιμπούκι" significa "quemad para nosotros el narguilé", en otras palabras, los que hablan y hacen la petición -los ricos industriales- quieren que les sirvan narguilé para colocarse. Aunque en ambos casos el significado que se expresa al español cambia totalmente, Conejero en su trabajo ha mencionado que encontró dificultades al entender las letras de las canciones en el proceso de traducción.

## CANCIONES SOBRE LAS DROGAS

<p><b>(I) Soy drogata,</b> <b>Sosos Ioanidis, Rosa Eskenasi, 1934</b></p> <p>De la mañana a la noche me la paso <b>encocado</b> y soy el dueño del mundo esnifando el polvo blanco.</p> <p>El mundo entero poseo si tengo y esnifo coca, y cuando veo <b>policías</b> <b>pongo pies en polvorosa.</b></p>	<p><b>Είμαι πρεζάκιας (Πρέζα όταν πιείς),</b> <b>Σώσος Ιωαννίδης, Ρόζα Εσκενάζυ</b></p> <p>Από το βράδυ ως το πρωί <b>με πρέζα</b> στέκω στη ζωή κι όλο τον κόσμο κατακτώ την άσπρη σκόνη σαν ρουφάω.</p> <p>Όλος ο κόσμος είναι θύμα/κτήμα μου σαν έχω πρέζα και ρουφάω κι οι <b>πολιτςμάνοι</b> όταν θα με δουν <b>μελάνι αμολλάω.</b></p>
---	--

<p>Cuando estás <b>colocado</b> te sientes <i>ipso facto</i> rey, dictador, Dios y emperador. Cuando esnifas coca, tío, vas disfrutar, y todas las cosas en rosa verás</p>	<p>Σαν <b>μαστουρωθείς</b> γίνεσαι ευθύς βασιλιάς, δικτάτορας, Θεός και κοσμοκράτορας. Πρέζα όταν πιεις βρε θα ευφρανθείς κι όλα πια στον κόσμο ρόδινα θε να τα δεις.</p>
<p>Mía es Grecia y te ríes de su desgracia: le falta una pata a ella que <b>perdieron a las cartas.</b></p>	<p>Δική μου είναι η Ελλάδα και στην κατάντια της γελάς, της λείπει το `να της ποδάρι ρε και το <b>παίζανε στο ζάρι.</b></p>
<p>Detentaré el poder, <b>y al mundo que le den:</b> mandaré que me enciendan y apaguen el narguilé.</p>	<p>Εγώ θα είμαι ρε δικτάτορας <b>κι ο κόσμος στάχτη αν θα γίνει</b> ο ένας θα μ' ανάβει τον λουλά κι ο άλλος θα τον σβήνει.</p>

En esta canción, I de la antología de traducciones de Batista Rodríguez, encontramos por primera vez la palabra "πρέζα". En los diccionarios de la época *πρέζα* significa "pequeña cantidad de sustancia narcótica (morfina, heroína, etc.) recibida por sorbo de la nariz por placer" (Λεξικόν της Ελληνικής γλώσσης, lema: *πρέζα*, Σταματάκος, lema: *πρέζα*). En diccionarios un poco más tardíos encontramos tanto el significado de heroína como el de cocaína (Καπετανάκης, lema: *πρέζα*). Hoy en día, en Grecia, *πρέζα* hace alusión exclusivamente a la heroína. En el caso que nos ocupa, el traductor, quizás influido por el cuarto verso, donde se dice "el blanco polvo" aplica una transposición (se cambia la categoría gramatical) y por "με πρέζα" traduce "encocado".

En este punto, cabe mencionar que advertimos en el texto griego un préstamo naturalizado, entendido este como: "se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. El préstamo puede ser puro -sin ningún cambio- o naturalizado -transliteración de la lengua extranjera" (Hurtado 271). Nos estamos refiriendo a la

palabra "πολιτσίμανοι", del inglés "policemen" que se usaba no solo en el argot, sino también en la vida diaria de los hombres del pueblo llano.

Posteriormente, encontramos la frase "μελάني αμολάω" que se usa en griego para expresar "irse, fugarse, pirarse", mientras que literalmente significa: "tirar tinta", como hace un pulpo ante el peligro. El traductor opta por aplicar la técnica del equivalente acuñado y traducir por "pongo pies en polvorosa", que se expresa por el siguiente significado: "huir o escapar precipitadamente, dejando sólo el polvo revoloteando, de tan rápido que se ha ido la persona" y que nos encuentra en acuerdo total.

Más tarde, vemos el verbo más frecuentemente usado en el mundo de las drogas para expresar el estado del consumidor de droga. "Μαστουρώνω" significa "marearse por consumir alcohol o drogas, estar en estado de euforia" (Lexigram online, lema: μαστουρώνω, Καπετανάκης, lema: μαστουρώνω), aunque hoy en día se usa solamente en relación a las drogas. La traducción por "colocado" nos parece adecuada porque también es una palabra argótica en el español y cuadra bien.

A continuación, encontramos la frase "παίξανε στο ζάρι", en relación con la parte de Grecia que se perdió después de la guerra con los Otomanes y la derrota del ejército griego en Turquía en 1922. La letra de la canción parece tener un sentido político implícito. Así pues, "παίζω στο ζάρι" significa "jugarse algo a los dados" (Μαγκρίδης-Olalla, lema: ζάρι), es decir, apostar algo, con el peligro de perderlo, a los dados. El traductor optó por traducir por "perdieron a las cartas", haciendo uso de una adaptación. Consideramos que habría sido más adecuado aplicar una equivalencia y traducir por "perdieron a los dados", porque puede que el resultado sea el mismo, pero el medio es diferente y nos gusta que quede claro este elemento cultural de la



época de los *rembetes* y que el lector no interprete que los *rembetes* jugaban a las cartas.

Por último, en los últimos cuatro versos de la canción, y especialmente en los dos primeros, el traductor ha hecho una interpretación haciendo uso de la traducción libre y de la técnica de modulación. Aunque en general se puede decir que la traducción conserva el significado semántico de la canción, nos parece un poco atrevida la opción de traducir "y al mundo que le den" por "κι ο κόσμος στάχτη αν θα γίνει" que significa "y si el mundo se convierte en cenizas". En este punto, el traductor usando esa frase vulgar, ha optado por un registro lingüístico distinto al que usa el letrista de la canción.

<p><b>(II) El dolor del drogata, Anestis Deliás, 1936</b></p> <p>Desde que a fumar <b>droga</b> empecé</p> <p>La gente me repudia, no sé qué hacer. Dondequiera que esté, la gente me molesta Y mi alma no soporta que me llamen <b>drogueta</b>.</p> <p>- Saludos, <b>mano</b> Anesto</p> <p><b>De esnifar</b> pasé a <b>pincharme</b> Y mi cuerpo poco a poco a arruinarse. - Ay, droga, me has destrozado</p> <p>Nada ha quedado en el mundo que hacer pueda, pues la droga ha hecho que en la calle muera</p>	<p><b>Ο πόνος του πρεζάκια, Ανέστης Δελιάς</b></p> <p>Απ' τον καιρό που άρχισα την <b>πρέζα</b> να φουμάρω, ο κόσμος μ' απαρνίστηκε δεν ξέρω τι να κάνω, Όπου σταθώ κι όπου βρεθώ ο κόσμος με πειράζει και η ψυχή μου δεν κρατά <b>πρεζά</b> να με φωνάζει</p> <p>-Γεια σου, <b>μαγκίτη</b> μου, Ανέστο</p> <p><b>Απ' τη μυτιά</b> που τράβαγα άρχισα και <b>βελόνι</b> και το κορμί μου άρχισε σιγά σιγά να λειώνει -Αχ, μ' έφαγες, <b>πρέζα</b></p> <p>Τίποτα δε μ' απόμεινε στο κόσμο για να κάνω, αφού η <b>πρέζα</b> μ' έκανε στους δρόμους ν' αποθάνω</p>
---	---

Esta canción II, describe la vida de un drogadicto. Escrita por Anestis Delias, se considera una canción profética, puesto que ocho años después de escribirla él mismo apareció muerto a causa de una sobredosis de heroína con su *busuki* en los brazos. Además, se dice que es el único *rembetis* conocido que murió debido a las drogas.

Lo primero que advertimos en la canción, es una generalización aplicada para expresar la palabra "πρέζα", que anteriormente explicamos, con el uso de la palabra "droga" en español, aunque por las letras el lector español entiende fácilmente que se está hablando de heroína.

Algo más adelante encontramos una equivalencia acertada entre las palabras "πρεζά" y "drogueta", puesto que ambas son argóticas y usadas para referirse con desprecio a un drogadicto.

A continuación, encontramos la palabra "μαγκίτη", que se refiere a "un *mangas* joven y apreciado por los mayores". El traductor opta por aplicar una adaptación que nos parece afortunada, usando la palabra "mano" con estilo argótico, que viene del "hermano", palabra que se usa en el español de México y probablemente de Canarias, entre hombres que igualmente entre ellos se aprecian.

Por último, advertimos que se aplica dos veces la técnica de transposición al hablar del modo de drogarse. "Απ' τη μυτιά" que significa "esnifar", que se ha traducido por el verbo "de esnifar" y "βελόνι" que es "la aguja" se tradujo por "pincharme".

<p><b>(III) Heroína y chocolate,</b> <b>Stelakis Perpiniadis, 1936</b></p> <p>De escapar no hallé manera, cuando de Prusa viniera: <b>Matones</b> me traicionaron y en el barco me pillaron .</p> <p>Había cosido en mi blazer dos bolsas con chocolate y henchido mis tacones con heroína a <b>montones</b>.</p> <p>Se llenarían los narguiles. Llorad, ahora, derviches. Y se habrían <b>hecho piras</b> de chocolate y heroína.</p> <p>Lo tengo jurado, tío: viajaré por otro motivo. Saludos, Prusa alabada, en todo el mundo escuchada.</p> <p>-Saludos, Margaroni, con tus [lindos] acordes! - Saludos también para ti, Stelaki!</p>	<p><b>Ηρωίνη και μαυράκι.</b> <b>Στελλάκης Περπινιάδης</b></p> <p>Να ξεφύγω δεν μπορούσα Καθώς γύριζα απ' την Προύσα Με πρόδωσαν κάτι <b>μπράβοι</b> Και με πιάσαν στο καράβι</p> <p>Είχα ράψει στο σακάκι Δυο σακούλες με μαυράκι Και στα κούφια μου τακούνια ηρωίνη <b>ως τα μπούνια</b></p> <p>Θα γεμίζουν οι λουλάδες Κλάφτε τώρα, ντερβισάδες, Θα γινότανε <b>γιαγκίνι</b> με μαυράκι κι ηρωίνη</p> <p>Ε, ρε, το `χω κάνει τάμα Θα μισέσω γι άλλο πράμα Γεια σου, Προύσα παινεμένη και στον κόσμο ξακουσμένη</p> <p>-Γεια σου, Μαργαρώνη με τις πενιές σου! - Γεια σου κι εσύ, Στελλάκη!</p>
--	---

En esta última canción de nuestro trabajo, encontramos primero la palabra "μπράβοι" (*μπράβος* en singular), de origen italiano (*bravo*) que significa "guardaespaldas, gorila, asalariado subversivo" (Μαγκρίδης-Olalla, lema: μπράβος, Σταματάκος, lema: μπράβος). Creemos que la opción del traductor por "matones" es un equivalente muy afortunado.

Posteriormente, vemos la frase "ως τα μπούνια", de nuevo una palabra de origen italiano. La palabra "μπούνια" deriva de la palabra náutica "bugna" que significa "aliviadero" y en consecuencia metafóricamente la frase "ως τα μπούνια" (hasta las *μπούνια*) significa "hasta arriba" o "completamente". Si suponemos que el traductor

quiere mantener la rima de los versos y considerando que en griego la palabra "μπούνια" hace rima con "τακούνια", la frase "a montones" que hace rima con "tacones" y al mismo tiempo da el mismo significado que el verso en griego, ofrece un resultado muy satisfactorio.

Por último, encontramos por segunda vez en el conjunto de nuestro trabajo, la palabra "γιαγκίνι", esta vez usada metafóricamente. Como hemos mencionado, la palabra "γιαγκίνι" tiene origen turco y significa "incendio". En esta ocasión de "Θα γινότανε γιαγκίνι με μαυράκι κι ηρωίνη", nos lleva a una imagen: la del *tekés* lleno de narguilés y cigarrros, cuyo humo y cenizas dan la impresión de un incendio. En la traducción al español, con la frase "hecho piras", Batista Rodríguez logra, a través de una modulación, expresar lo que el cantante narra, con el mismo resultado óptico.

## 6. CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo era examinar y comentar la traducción de canciones *rembétika* del griego, como lengua de origen, al español, como lengua meta, y en concreto, analizar la traducciones tanto de palabras relacionadas con la cultura *rembétika* como de palabras argóticas usadas en el entorno y la época del *Rembétiko*. Tras un estudio pormenorizado de las canciones, observamos en estas letras numerosas palabras de origen turco, que pasaron a usarse por el pueblo griego en su vida cotidiana o en el contexto del lenguaje argótico. Para poder interpretar adecuadamente estas palabras y llevar a cabo el análisis de su traducción al español, tuvimos que hacer uso de un diccionario turco y de distintos diccionarios griegos de diversos períodos. Para poder valorar en su justa medida hasta qué punto la versión de

estas palabras era adecuada, hicimos uso también de diccionarios de la lengua española.

Como se extrae de las traducciones que ambos traductores han realizado, su intención es la de ofrecer información sobre la temática y la variedad lingüística de estas canciones y dar así la oportunidad al lector español de acercarse a este acervo musical. Durante el proceso de nuestro trabajo salieron a la luz las dificultades a las que tiene que hacer frente un traductor extranjero, con toda su buena disposición, para entender de oídas toda la letra de las canciones *rembétika*, especialmente de las canciones grabadas hacia finales del s. XIX o a principios del s. XX que no son fácilmente comprensibles. Como consecuencia, ya sea por la mala calidad de las grabaciones que nos han llegado o por falta de comprensión o conocimiento de algunas palabras griegas, hemos apreciado que se han producido determinadas confusiones y errores en la traducción al español. Hemos detectado casos de más y menos gravedad, como unos ejemplos característicos que probablemente responden a la falta de conocimiento o comprensión de las palabras griegas y serían: la traducción de la palabra "τεκές" (garito) como "mezquita", de la palabra "βιομήχανοι" (industriales) como "obreros" u otros ejemplos en los que parece haber habido un problema de comprensión auditiva: el caso de la traducción de la palabra "σώμα" (cuerpo), traducida por "boca" (στόμα) o de la palabra "φούντα" (borla) traducida por "falda" (φούστα).

En cuanto a la traducción y su relación con las teorías en las que nos hemos basado para llevar a cabo nuestro trabajo, podemos decir que se siguió el método de domesticación planteado por Venuti, según el cual todas las palabras no griegas se han sustituido en su versión al español por un equivalente -cuando esto es posible-, de modo que, al leer el texto español, el lector no percibe que en el texto griego

aparecen, por ejemplo, palabras argóticas griegas, turcas o árabes que merecían valorarse en su lengua original. Inevitablemente, en el proceso de la traducción se producen numerosas pérdidas. Unas de las más características serían las palabras "mangas", "derti", "sevda" y "yavrum", palabras de origen turco incorporadas a la lengua cotidiana griega que marcan el registro lingüístico de la canción y al mismo tiempo son un reflejo del contexto histórico-social en el que se desarrolló este género.

Para realizar el análisis, nos hemos basado en las técnicas de la traducción explicadas por Hurtado, Vinay y Darbelnet. De las dieciocho técnicas descritas por Hurtado, hemos localizado y mencionado diez de ellas en el análisis de las traducciones. Advertimos que las más frecuentemente usadas son la de adaptación, la elisión, la transposición y la modulación. Asimismo, observamos elementos que aparecen en el texto griego pero no en el español. Un ejemplo de ellos son los saludos que se intercambian los *rembetes*, que además son muy numerosos y muy típicos del contexto *rembético*.

Aunque las palabras argóticas están relacionadas en su mayoría con el mundo de las drogas, casi siempre tienen un equivalente en español –hecho que nos parece normal, considerando que las drogas son un fenómeno común que azota a todos los países y que la comunicación entre los consumidores es necesaria para sobrevivir. Las formas de comunicación que crearon los *rembetes* y las personas relacionadas con el mundo del *Rembético* son específicas y únicas, al igual que las palabras del entorno del flamenco, por poner un ejemplo.

No podemos dejar de reconocer que las traducciones de ambos estudiosos constituyen muy buenos intentos de traducción de textos que, por los motivos que hemos señalado, presentan serias dificultades de traducción. El *Rembético* está tan

profundamente arraigado en la vida, la cultura y en todo el contexto de su época, que la frase de Holst se nos antoja totalmente adecuada: "El *Rembétiko* se resiste a ser traducido".

El tema del presente trabajo da para una investigación más profunda, con el estudio y el análisis de las letras de más canciones y elementos interesantes encontrados en ellas que podrían servir de base para futuras investigaciones.

En lo que tiene que ver con el *Rembétiko*, creemos que cada nuevo género musical surge donde hay un caldo de cultivo previo. Tanto si nos gusta como si no, surge porque es su momento de salir a la superficie, ya sea por el ambiente, el tiempo, las circunstancias que lo llevarán a nacer, hasta que surja el próximo. Cuando el *Rembétiko* apareció en Grecia, en el país coexistían canciones tradicionales folclóricas o poéticas y bizantinas que entonces nadie podía escuchar sin el radiófono, los discos o los tocadiscos y sólo se transmitían oralmente. En esos momentos se componían también operetas y se cultivaba la canción ligera, que se escuchaba en los teatros e iban destinadas a una clase social muy distinta a la del *Rembétiko*.

Al escribir nuestro trabajo en 2021, tenemos la oportunidad de escuchar ejemplos de toda la música mundial y estar en contacto con casi todos los géneros que han existido hasta hoy, ya sea música clásica, rock, psicodélica, punk, hip hop, metal, electrónica, blues, country, fado, trap, jazz, r'n'b, música de India, de África o de cada tribu del mundo, como por ejemplo de los aborígenes de Australia. Al igual que el trap se creó bajo unas circunstancias específicas en los últimos años del s. XXI y no en los 70, cuando fue el apogeo del punk, así el *Rembétiko* encontró razón de creación y florecimiento en aquellas décadas concretas del s. XX. Si lo pensamos bien, nos daremos cuenta de que el periodo en el que se desarrolló el *Rembétiko* es

relativamente breve, especialmente si lo comparamos con los de la música folclórica que hunde sus raíces siglos atrás y tuvo la oportunidad de evolucionar en cuanto a la letra y la música. Opinamos que la verdad se encuentra en el medio. El *Rembétiko* molestó a algunos y al mismo tiempo conquistó a muchos, como cada género. Por supuesto, hubo gente que no quiso aceptarlo por su relación con los bajos fondos y su oposición a los modelos occidentales que se intentaba imponer en la época. No obstante, parece que sus creadores, sin ser conscientes de esto, no tuvieron otra opción que crearlo. Suponemos, que ninguno de los enemigos ni de los defensores del *Rembétiko* podrían imaginar que hoy en día el *Rembétiko* iba a ser un género tan amado que sigue escuchándose, tocándose, cantándose e inspirando a gente joven para que lo perpetúe en las generaciones.



## 7. BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía general

- Αγγελάτος, Δημήτρης. *Η Άλφα Βήτα του Νεοελληνιστή*. Αθήνα, Gutenberg, 2011.
- Ανωγειανάκης, Φοίβος. "Για το ρεμπέτικο τραγούδι" *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 79, 1961, σσ. 184-200.
- Batista Rodríguez, José Juan. "Algunas referencias del Rembético a la tradición Clásica." *Fortvnatae*, N° 16, 2005, pp. 29-40.
- Beaton, Roderick. *Folk poetry of modern Greece*. Cambridge University Press, 1980.
- "The oral traditions of modern Greece a survey" *Oral tradition*, N° 1, 1986, pp.110-113.
- Butterworth K. y Schneider S., editoras. *Rebetika. Songs from the Old Greek Underworld*. Atenas, Komboloi, 1975.
- Conejero, Alberto. "Canciones de amor, del hachís y del exilio. Antología de la canción Rebética." *Revista de folklore*, N° 297, 2005, pp. 79-87.
- Gauntlett, Stathis. "Περιθωριακοί Αυτόχειρες, Ρεμπέτικο και αυτοκτονία" *Αρχαιολογία*, τχ. 100, Σεπτέμβριος 2006, σσ.42-48.
- *Ρεμπέτικο Τραγούδι Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2001.
- "Antiquity at the musical margins: rebetika, 'ancient' and modern" *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol.39, N° 1, 2015, pp. 98-116.
- *Rebetika carmina Graeciae recentioris*. Greece, Denise Harvey & Co, 1985.
- "Rebetiko Tragoudi as a Generic Term." *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol.8, N° 1, 1982, pp. 77-102.
- Δαμιανάκος, Στάθης. *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα, Πλέθρον, 2001.

- Εσκενάζυ, Ρόζα. *Αυτά που θυμάμαι*, επιμ. Κώστας Χατζηδουλής. Αθήνα, Κάκτος, 1982.
- Ζάχος, Εμμανουήλ. *Poésie populaire des grecs*. Παρίσι, Francois Maspero, 1966.
- Ζενάκος, Λεωνίδας. "Ένα ρεμπέτικο από πλαστικό!" *Ταχυδρόμος*, τχ. 835, 10 Απριλίου 1970, σσ.53-57.
- Holst-Warhaft, Gail. *Δρόμος για το Ρεμπέτικο*. Εύβοια, Denise Harvey & Co, 1977.
- "Resisting Translation: Slang and Subversion in the Rebétika." *Journal of Modern Greek Studies*, vol.8, N° 2, 1990, pp. 183-196.
- *Road to rembetika*. Greece, Denise Harvey & Co, 1975.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid, Catedra, 2001.
- Καλόγηρος, Νίκος. "Για μια αντι-ηγεμονική προσέγγιση της μετάφρασης του ρεμπέτικου τραγουδιού." *Διαβάζω*, τεύχος 531, Ιούλιος-Αύγουστος 2012, σσ. 57-62.
- Καρράς, Γ. "Χτίζουν και γκρεμίζουν..." *Ο Δεκαπενθήμερος Πολίτης*, τχ.7, 1984, σσ. 37-39.
- Κοταρίδης, Νίκος, επιμ. *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Πλέθρον, 2007.
- Κωνσταντινίδου, Μαρία. *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα, Σέλας, 1994.
- Lacarrière, Jacques. *L' été grec: une Grèce quotidienne de 4 000 ans*. Paris, Plon, 1975.
- Letón Suárez, Alicia Raquel. "El tema de la muerte en el rebético: tratamiento e influencia clásica." *Fortvnatae*, N° 26, 2015, pp. 73-85.
- Munday, Jeremy. *Μεταφραστικές σπουδές: Θεωρίες και πρακτικές*. Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004

- Newmark, Peter. *Approaches to translation*. Pergamon Press, 1981.
- *A Textbook of Translation*. England, Prentice-Hall, 1988.
- Παναγιώτου Γ. "Ο αμανές" *Ντέφι*, τχ. 4, Ιανουάριος 1983, σσ. 34-37.
- Παπαδόπουλος, Γεράσιμος-Σοφοκλής. "Από την αργκό του ρεμπέτη στο καθημερινό λεξιλόγιο του Νεοέλληνα" *Μελέτες για την ελληνική γλώσσα*, 2016, σσ. 519-533.
- Παπαζαχαρίου, Εμμανουήλ. *Η Πιάτσα*. Αθήνα, Κάκτος, 1980.
- Πετρόπουλος, Ηλίας. *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Αθήνα, Κέδρος, 1979.
- *Ρεμπετολογία*. Αθήνα, Κέδρος, 1990
- *Το Άγιο Χασισάκι*. Αθήνα, Νεφέλη, 1991.
- *Υπόκοσμος και καραγκιόζης*. Αθήνα, Γράμματα, 1978.
- Πικρός, Πέτρος. *Τουμπεκί*. Αθήνα, Άγρας, 2010.
- Rabadán, Rosa. *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Universidad de León, 1991.
- Σπυριδάκη, Θάλεια. "Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών" *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης, Αθήνα, Πλέθρον, 2007, σσ. 97-124.
- Sornig, Karl. *Lexical innovation: A Study of Slang, Colloquialisms and Casual Speech*. Amsterdam, John Benjamins B.V., 1981.
- Susam-Sarajeva, Şebnem. "Rembetika Songs and Their 'Return' to Anatolia" *The Translator*, vol.12, N° 2, 2006, pp. 253-278.
- Τζάκης, Διονύσης. "Ο «κόσμος της μαγκιάς»: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών." *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης, Αθήνα, Πλέθρον, 2007, σσ. 33-70.
- Υφαντής, Δημήτρης. *Η χρήση τοξικών ουσιών στην Ελλάδα μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι (1920-1940)*. 2012. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών

<https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/33316?lang=el#page/310/mode/2up>

[última visita 05/08/2021]

Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. New York: Routledge, 1998.

--- *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. New York: Routledge, 1995.

Χατζιδάκις, Μάνος. "Για το ρεμπέτικο" *Ο Καθρέφτης και το μαχαίρι*, Αθήνα, Ίκαρος, 1989, σσ. 9-12.

--- "Ρεμπετολογία", *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Ηλίας Πετρόπουλος, Αθήνα, Κέδρος, 1979, σσ.279-280.

Χριστιανόπουλος, Ντίνος. "Δημοσιεύματα για το ρεμπέτικο (1947-1968)" *Διαγώνιος*, τχ.2, 1979, σσ. 174-208.

--- "Η μορφή της μάνας στο ρεμπέτικο τραγούδι" *Ο Πυρσός των αποφοίτων του Πειραματικού* (Θεσσαλονίκη), τχ.9-10, Ιούνιος-Ιούλιος 1954, σσ. 4-5.

--- "Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού" *Διαγώνιος*, τχ. 1, Ιανουάριος-Ιούνιος 1961, σσ. 5-9.

## Dictionarios

DiccionarioActual: <https://diccionarioactual.com/>

Diccionario de variantes del español: <https://xn--diccionariovariantesespaol-4rc.org/>

Ζάχος, Εμμανουήλ. *Λεξικό της Πιάτσας*. Αθήνα, Κάκτος, 1981.

Καπετανάκης, Βρασίδης. *Το Λεξικό της Πιάτσας*. 2<sup>η</sup> εκδ., Αθήνα, Αλφειός, 1989.

Κολτσίδα, Αντώνης. *Λεξικό της Πιάτσας*. Θεσσαλονίκη, Αφοί Κυριακίδη, 1978.

*Λεξικόν της ελληνικής γλώσσης*. Επιμ., Γ. Ζευγώλης. Αθήνα, Πρωίας, 1933.

Lexigram: <https://www.lexigram.gr/>

Μαγκρίδης, Αλέξανδρος, και Olalla, Pedro. *Το νέο ελληνο-ισπανικό λεξικό*

*el nuevo diccionario griego-español*. Αθήνα, Texto, 2006.

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος. *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα, Κέντρο

Λεξικολογίας, 1998.

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed.

<https://dle.rae.es>

Σταματάκος, Ιωάννης. *Λεξικόν της νέας ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα, Φοίνιξ, 1953–

1971.

Sinónimos Online: Diccionario de Sinónimos Online,

<https://www.sinonimosonline.com/>

Tuncay, Faruk και Λεωνίδας Καρατζάς. *Türkçe Yunanca Sözlük Τουρκοελληνικό*

*λεξικό*. Αθήνα, Κέντρο Ανατολικών Γλωσσών και Πολιτισμού, 2000.

Wordreference: <https://www.wordreference.com/>

Χρηστάκης, Λεωνίδας και Μάρκος Επάρατος. *Το Λεξικό της Ντάγκλας*. Αθήνα,

Όπερα, 1995.

### **Recursos online**

EPT, 1984. Το μινόρε της Αυγής. EPT, Αρχείο.

<https://archive.ert.gr/?s=%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CF%8C%CF%81%CE%B5>

[&cat=256](https://archive.ert.gr/?s=%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CF%8C%CF%81%CE%B5&cat=256) [última visita 17/05/2021]

ΙΣΝ, Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος <https://www.snf.org/el/grafeio-typou/lista->

[neon/2019/03/arheio-kounadi-%E2%80%93-mia-nota-istorias-rempetikou/](https://www.snf.org/el/grafeio-typou/lista-neon/2019/03/arheio-kounadi-%E2%80%93-mia-nota-istorias-rempetikou/) [última

visita 26/06/2021]

ICH, Unesco. Rebetiko: Greece <https://ich.unesco.org/en/RL/rebetiko-01291> [última visita 26/06/2021]

Κέντρο Ελληνικής Μουσικής Φοίβος Ανωγειανάκης, <https://www.kem-anogianakis.gr/> [última visita 28/04/2021]

Μεταγραφή Ελληνικών χαρακτήρων:

<http://www.passport.gov.gr/passports/GrElotConverter/GrElotConverter.html> [última visita 23/05/2021]

Manos Hadjidakis: <https://www.manoshadjidakis.com/dialexi-gia-to-rempetik%CE%BF> [última visita 30/05/2021]

*Ο Απόστολος Καλδάρης μιλά για το «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι».* YouTube, uploaded by Όγδοο Media, 1 Aug. 2013,

<https://www.youtube.com/watch?v=nIKqKm9OvxE> [última visita 25/07/2021]

*Rebetiko.* YouTube, uploaded by UNESCO, 7 Dec. 2017,

[https://www.youtube.com/watch?v=YHewYT\\_hfXg&t=649s](https://www.youtube.com/watch?v=YHewYT_hfXg&t=649s) [última visita 26/06/2021]

*The Kounadis Archive.* YouTube, uploaded by Stavros Niarchos Foundation, 28 Mar. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=2UVCWK91fPc> [última visita 26/06/2021]

Υπουργείο Πολιτισμού & Αθλητισμού

<https://www.culture.gr/el/Information/SitePages/view.aspx?nID=2096> [última visita 26/06/2021]

<https://aptaliko.gr/> [última visita 28/06/2021]

<https://rebetiko.sealabs.net/> [última visita 13/06/2021]

<https://rembetiko.gr/> [última visita 13/06/2021]

<https://www.rebetiko.gr/> [última visita 15/06/2021]