



CONEJERO LÓPEZ, Alberto. “La mujer del Otro, territorio desvelado. Representaciones de la alteridad en la canción urbana greco-oriental”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007), 20pp.  
<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/conejero.pdf>

ISSN: 1886-5623

---

## LA MUJER DEL OTRO, TERRITORIO DESVELADO.

### REPRESENTACIONES DE LA ALTERIDAD EN LA CANCIÓN URBANA GRECO-ORIENTAL<sup>1</sup>

ALBERTO CONEJERO LÓPEZ

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

#### Resumen

Uno de los rasgos característicos de la tradición oral urbana de los griegos de Oriente —que ha recibido, sin embargo, escasa atención por parte de los investigadores— es la abundancia de canciones dedicadas a las mujeres turcas, armenias, judías y circasianas: la presencia constante de la mujer del Otro. El objetivo de este artículo es analizar cómo estas estructuras simbólicas delimitan en ocasiones y desafían en otras la identidad colectiva de los griegos de Oriente. Para ello, y desde un enfoque interdisciplinario, abordaré estas representaciones culturales de la otredad —como mecanismos de inclusión o exclusión—, y su papel en los procesos de construcción de la conciencia colectiva greco-ortodoxa tras la quiebra del sistema de “millet”.

**Palabras clave:** cancionero urbano, griegos de Oriente, alteridad.

#### Abstract

*One of the most characteristic features of Greek folksongs developed in urban centres of Asia Minor, is the presence of songs dedicated to the Turkish, Armenian, Jewish and Circasian women: the constant presence of the Other's Woman. Although this phenomenon appears as a major and extraordinary interesting issue, researchers so far have paid only secondary or none attention. This article analyzes how these symbolic structures either delimit or defy the collective identity of the Ottoman Greeks. From an interdisciplinary approach, I will define these cultural representations of the Otherness -as incorporation or exclusion mechanisms-, and their role in the processes of construction of the Greek-Orthodox collective identity after the collapse of the Ottoman Empire.*

**Keywords:** Ottoman Greeks, Otherness, Greek-Oriental Urban Folk Songs.

**L**as damas turcas no cometen un solo pecado menos por el hecho de no ser cristianas. [...] Es fácil comprobar que gozan de una mayor libertad que nosotras; ninguna mujer, del linaje que sea, tiene permiso para salir a la calle si no lleva dos muselinas, una que le cubre toda la cara dejando al descubierto los ojos y otra, que tapa por completo la cabeza y el tocado y cuelga a mitad de la espalda, y además, ocultan por completo sus formas con una cosa que llaman *ferigi* [*ferace*] sin la cual ninguna mujer, de la clase que sea, se atreve a salir. [...] Podrás adivinar de qué manera tan efectiva las disfraza este atuendo, pues no hay manera de distinguir a la gran dama de su esclava e incluso al marido más celoso le resulta imposible reconocer a su esposa cuando la ve de esta guisa, y los hombres no se atreven a tocar ni a seguir a una mujer por la calle. Esta perpetua mascarada les da plena libertad para seguir sus inclinaciones sin temor a ser descubiertas. [...] En general, considero a las mujeres turcas como las únicas libres del Imperio.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este artículo es una versión con pequeñas modificaciones de la comunicación pronunciada el 30 de mayo de 2007, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, en el marco del *I Encuentro de Jóvenes Investigadores de Estudios Bizantinos y Neogriegos*.

<sup>2</sup> WORTLEY MONTAGU, L. M. (1999<sup>2</sup>), pp. 119-120.

Desde la fundación del Reino de Grecia (1832) y hasta el inicio de la contienda grecoturca de 1919, la historia de los griegos que permanecieron bajo administración otomana quedó relegada a un segundo plano en la historiografía oficial griega. El retrato de estas comunidades, difuminado y parcial, se compone de las numerosas referencias a las actividades de la casta de los fanariotas y a la posición del Patriarcado de Constantinopla respecto a la sublevación griega.

Tras el nacimiento del estado-nación griego, la suerte de las comunidades greco-ortodoxas *irredentas* parece permanecer en un compás de espera hasta que se produjese su liberación por la Madre Patria, aunque la situación real era que esos griegos otomanos se encontraban situados entre dos centros referenciales y políticos que representan visiones divergentes de lo griego: por un lado, el estado-nación del Reino de Grecia y, por otro, el Patriarcado Ecuménico de Constantinopla, símbolo de la integración greco-ortodoxa en el Imperio otomano.

De hecho, durante el siglo XIX y la primera década del siglo XX, las comunidades greco-ortodoxas bajo administración otomana vivieron un renacimiento cultural y político, que, en no pocas ocasiones, entró en conflicto con los intereses del Reino de Grecia y sus políticas imperialistas conocidas como el Gran Ideal: la ambición de anexionar a Grecia todos los territorios asociados históricamente al helenismo, especialmente Constantinopla.

La división política entre los griegos otomanos se acentúa durante el período de los *Tanzimat*, y la activa participación de algunos destacados miembros de esta comunidad en los intentos de transformación del Imperio en una República secular, asentada en una nueva sociedad de ciudadanos y no de grupos religiosos. Durante su intervención en el parlamento, el diputado por Constantinopla Valisis Serayiotis afirmó en 1877 que:

La distinción entre musulmanes y no musulmanes es contraria a la Constitución. Cualquier discusión sobre este tema es inadmisibile. Permítanme que desterremos para siempre los términos *musulmanes* y *no musulmanes*, *griegos* o *armenios*. Que se termine ya esta distinción, todos nosotros somos otomanos.<sup>3</sup>

El clima de entusiasmo por la «patria común otomana» llevó a los griegos a manifestar abiertamente su pertenencia y lealtad a la Puerta, más aún cuando servía para contener las ambiciones ruso-búlgaras en la zona y desvinculaba la suerte de los griegos otomanos de la del belicoso e inconstante Reino de Grecia.

A raíz del fracaso de estas políticas y la bancarrota de la Sublime Puerta, parte de la comunidad greco-ortodoxa acoge con entusiasmo la Revolución de los Jóvenes Turcos, aunque otros de sus miembros están ya completamente identificados con el proyecto imperialista de Grecia y su percepción de la identidad nacional.

---

<sup>3</sup> Recogido en ALEXANDRÍS, A. (1980), p. 380.

Sin embargo, pese a la convivencia entre los griegos otomanos de diversas identidades políticas y culturales, estos se reconocían como una comunidad hasta la quiebra definitiva del sistema de *millet*, el marco administrativo por medio del cual la Sublime Puerta regulaba sus relaciones con las distintas comunidades religiosas o *nacionalidades otomanas*. Cada comunidad sufraga sus instalaciones *públicas* —hospitales, escuelas, asilos, albergues, clubes deportivos— y gestiona sus asuntos civiles y religiosos: matrimonios, bautismos, etc.

Por lo tanto, y aun conteniendo elementos heterogéneos, los griegos ortodoxos del Imperio formaban un sujeto reconocible, cuya identidad cultural se configuraba en un constante proceso de pertenencia y diferenciación, de integración y exclusión respecto a las restantes *nacionalidades otomanas* o *millets*.

La división de la sociedad otomana en comunidades etnorreligiosas, tenía su reflejo en la distribución espacial de éstas en los núcleos urbanos. En Esmirna, marco físico de nuestro estudio, y hasta principios del siglo XX, el trazado de la ciudad es la huella de la división de la población esmirniota: reunidos en torno a la *Calle Europea*, los levantinos ocupan el centro de la ciudad; los griegos y armenios más pudientes habitan las inmediaciones del puerto; turcos y judíos conviven en la parte alta de la ciudad, en la ladera del monte Pagus; en los suburbios más alejados del centro, como Caratás, gitanos y otros grupos seminómadas viven de espaldas a la ciudad.

Sin embargo, con la llegada de la modernidad y la aparición de nuevas formas de sociabilidad, estas fronteras físicas se difuminan y aparecen espacios que propician el contacto con el Otro: teatros, cafés cantantes, cinematógrafos, etc.

Hemos rastreado la huella del contacto con el Otro en la literatura popular de los griegos de Esmirna, menos permeable al discurso nacionalista<sup>4</sup> que otras formas de expresión. Para ello, nos hemos servido de los registros sonoros de canciones populares efectuadas por griegos minorasiáticos en el período comprendido entre 1906 —fecha aproximada de inicio de los registros sonoros en Asia Menor— y 1936, cuando la dictadura fascista del general Metaxás prohibió la difusión y grabación de cantos «orientales». Nuestra selección no comprende sólo los registros efectuados en Esmirna y Constantinopla antes del Desastre de 1922, sino aquellos realizados en la diáspora americana o por los refugiados ya en el Reino de Grecia.

Mijail Bajtín afirma que cualquier proceso discursivo es productor de sentidos sociales y, por lo tanto, de representaciones sociales. Nuestro objetivo es analizar si estas representaciones<sup>5</sup> de

---

<sup>4</sup> TODOROVA, M. (1997), p.180.

<sup>5</sup> Seguimos aquí a Goody:

Empleo el término en el sentido latino de representar, literalmente «traer hacia el presente algo previamente ausente» y no, simplemente «la encarnación de una abstracción en un objeto». [...] La representación significa «presentar de nuevo», la presentación de algo que no está presente, pudiendo adoptar una forma tanto lingüística como visual. [...] las representaciones constituyen modos diferentes de descripción que comprenden, siempre, intencionalidad e interpretación (GOODY, J. (1999), pp. 47 y 49).

la alteridad contenidas en el texto de las canciones, y activadas durante su ejecución<sup>6</sup>, tenían por objetivo establecer o reproducir y renovar<sup>7</sup> la identidad colectiva de la comunidad greco-ortodoxa en un espacio interétnico, o si, por el contrario, esa identidad colectiva era desafiada por la voz de un individuo singular, cuyas relaciones —simbólicas o reales— con el Otro transgredían las convenciones sociales.

En el texto de estas canciones el Otro —exceptuando lógicamente los cantos bélicos y patrióticos—, el Otro (el judío, el levantino, el turco, etc.) aparece siempre bajo la hipóstasis de mujer. Por obvias razones, no podemos detenernos en las implicaciones simbólicas, psicológicas o psicoanalíticas de este hecho. Sí creemos necesario destacar el aporte decisivo de Marc Augé en el cuestionamiento de las identidades y de las alteridades absolutas, tan presentes en las construcciones discursivas nacionalistas.

La elección de la mujer como el Otro pone en juego dos niveles de alteridad: el Otro / grupo etno-religioso, y el Otro / mujer, y establece una dialéctica continua entre las categorías más abstractas y las más singulares que definen la identidad del individuo.

Sin embargo, no hay una reciprocidad entre el Yo y el Otro/ Mujer. Ésta queda configurada como sujeto pasivo<sup>8</sup>, enfrentada al hombre que se constituye como el sujeto trascendente, y es la voz enunciativa de las canciones. La mujer del Otro es, por lo tanto, doblemente Otra; y su conquista, en una sociedad patrilínea como la greco-otomana, es una doble derrota para el adversario. En caso de matrimonio entre griego y turca, o griego y judía, sería ésta quien habría de abandonar su comunidad e incorporarse a la del Otro.

Y puesto que los adversarios no disputan ningún territorio sino que comparten el mismo tablero (la ciudad), la mujer —garante de la continuidad física de cada comunidad— puede ser arrebatada, poseída, conquistada por el Otro. Ella es el territorio simbólico de cada grupo y su conquista, su entrega al Otro, es contemplada como una traición por la comunidad. En la única canción que hemos encontrado donde la Mujer del Otro es el narrador —un registro tardío de 1933, también interpretado por una mujer—, ésta suplica abandonar el harén, espacio representativo por antonomasia del Turco— y adoptar las costumbres de los griegos:

---

<sup>6</sup> Paul Zumthor advierte sobre la «fragilidad» de los elementos lingüísticos, vocales y gestuales del discurso poético oral y sobre su carácter inestable. ZUMTHOR, P. (1991), p. 263. Por lo tanto, cada canción potencialmente puede producir representaciones sociales opuestas en cada una de sus ejecuciones.

<sup>7</sup> AUGÉ, M. (1996), p. 36.

<sup>8</sup> Para estas líneas hemos seguido las reflexiones que hace Simone de Beauvoir en el primer volumen de *El segundo sexo*, titulado «Los hechos y los mitos», cfr. DE BEAUVOIR, S. (1999), pp. 50-60.

**I. Φερετζέ (El velo) [Escuchar]<sup>9</sup>**  
Atenas, 1933

Φερετζέ φορώ, γιαβρί μου, να τον βγάλω λαχταρώ. Θέλω στην θερμή σου αγκάλη, αμάν, αχ, αχ, μερακλή, για να γείρω το κεφάλι, αχ, αχ, σεβνταλή.	Llevo el velo, mi niño, y deseo quitármelo. Quiero en tu cálido regazo, ay, ay, amado mío, apoyar la cabeza, ay, ay, celoso mío.
---	---

Τώρα θα γλεντώ, γιαβρί μου, που 'βγαλα το φερετζέ. Θα γλεντάω στις ταβέρνες, αχ, αχ, μάγια μου 'κανες Θα γλεντάω με λατέρνες, αμάν, αχ, συ με τρέλανες.	Ahora disfrutaré, mi niño, porque ya me quité el velo. Disfrutaré en las tabernas, ay, ay, tú me embrujaste; disfrutaré con pianolas, ay, tú me volviste loca.
--	---

Χρόνια λαχταρώ, γιαβρί μου, το χαρέμι για να βγω. Πάνε οι κισλάρ αγάδες, αμάν, αχ μερακλή. Οι αγάδες και οι πασάδες, Αχ, αχ σεβνταλή.	Hace años que deseo, amor mío, ay, del harén poder salir. Se acabaron los <i>kizlar agás</i> <sup>10</sup> , ay de mí, ay, amado mío; los <i>agás</i> y los pachás. ay, ay, celoso mío.
--	--

La mujer turca abandona un espacio individual de reclusión (el velo) y otro colectivo (el harén) para disfrutar en un nuevo espacio colectivo —la taberna— de un nuevo placer individual (el amor del griego).

Sin embargo, y aunque presumiblemente la mujer debería asumir el papel pasivo en estas canciones, es el varón quien renuncia a los rasgos característicos del arquetipo hegemónico de masculinidad, y quien se muestra débil, cautivado, subordinado a la voluntad de la mujer. Hemos seleccionado algunos ejemplos de lo que es una constante en todo nuestro cancionero:

**II. Τουρκοπούλα (Niña turca) [Escuchar]<sup>11</sup>**  
Atenas, 1929

Σαν βλέπω τι παθαίνω δεν μπορώ να σου το ειπώ. Τουρκοπούλα μου λιώννω, πεθαίνω, Τουρκοπούλα μου για σέ πονώ	Lo que me pasa cuando te veo no te lo puedo decir. Mi niña turca, me deshago, me muero, Mi niña turca, por tí sufro.
--	---

<sup>9</sup> *Contrafactum* de Rosa Eskenasi de una canción tradicional turca, grabada en diciembre de 1933 por Rita Ambadsí en Atenas. Orquesta formada por violín (Dimitris Semsis), *uti* (Agapios Tumbulis) y guitarra tocada por un desconocido.

<sup>10</sup> Tur. *kizlar ağa*, jefe de los Eunucos, encargado del Harén.

<sup>11</sup> Composición de Panayotis Tundas, interpretada por Andonis Dalgás. Disco Columbia Inglaterra 18068 (20539), grabada en Atenas en 1929. Orquesta formada por violín y guitarra.

Για τα μάτια σου κυρά μου,  
τα φρυδάκια σου τα δυο,  
δεν μπορώ, χανούμισσά μου,  
σκλάβος σου θε να γίνω

Por tus ojos, mi dueña,  
por tus dos cejas,  
no lo soporto, mi niña de Oriente,  
me convertiré en tu esclavo.

Της αγάπης το βοτάνι, αχ,  
έλα Τούρκα, δώσ' το, μην αργείς.  
Με τα κόκκινα χειλάκια σου,  
αχ πες μου, τουρκοπούλα μου,  
πες μου πως κι εσύ για μέ πονείς

La hierba que cura el mal de amor,  
ay, ven, turca, dámela, no tardes.  
Con tus labios rojos, ay,  
dime, mi niña turca,  
dime que por mí también sufres.

Αχ σεβντά που μου ανάβεις  
μες το στήθος μου τρανό.  
Και τη δόλια καρδιά μου μου κάβεις,  
Τουρκοπούλα μου, για σε πονώ

Qué desazón tan grande  
enciendes en mi pecho.  
Y mi pobre corazón consumes,  
mi niña turca, yo sufro por ti.

Μου 'χεις σκλάβο την ψυχή μου,  
δεν μπορώ, θα τρελαθώ  
κι ως την ύστερη πνοή μου,  
Τουρκοπούλα, θα σ' αγαπώ.

Tienes presa mi voluntad.  
No puedo, loco me volveré  
y hasta el día que me muera  
niña turca, te querré.

Της αγάπης το βοτάνι, αχ,  
έλα Τούρκα, δώσ' το, μην αργείς.  
Με τα κόκκινα χειλάκια σου,  
αχ πες μου, τουρκοπούλα μου,  
πες μου πως κι εσύ για μέ πονείς.

La hierba que cura el mal de amor,  
ay, ven, turca, dámela, no tardes.  
Con tus labios rojos, ay,  
dime, mi niña turca,  
dime que por mí también sufres.

### III. Πριγκηπιώτσησα (Niña de Príncipe) [[Escuchar](#)]<sup>12</sup> Esmirna, 1918

Μια Πριγκηπιώτσησα αφροφιαγμένη  
με τα ναζάκια της με ξετρελαίνει.  
Τι μια μου λέγει πως με λατρεύει,  
την άλλη λέγει πως με γελά.

Una niña de Príncipe, hecha de espuma,  
con sus mimos me vuelve loco.  
Un día me dice que me adora,  
otro día me dice que de mí se burla.

Είναι μικρό, είναι τρελό.  
Μ' εμένα θέλει ώρες να περνά.  
Μα εγώ πονώ παντοτινά  
και δεν βαστώ την τόση απονιά.

Es pequeña, es alocada.  
Conmigo quiere pasar las horas.  
Pero yo sufro todo el rato  
porque no soporto tanta indiferencia

Μέσα απ' τα τζάμια σαν την αντικρύζω.  
κείνη γελά με μένα, εγώ δακρύζω.  
Με μαγνητίζει με την λαλιά της,  
Με κάνει θύμα με μια ματιά  
[...]

Quando la veo tras los cristales,  
ella se ríe de mí y yo lloro.  
Me hechiza con sus palabras,  
me fulmina con una mirada.  
[...]

<sup>12</sup> Composición tradicional de Asia Menor interpretada por Lefteris Menemlís. Disco Columbia América CO-E 6077 (59030), grabado en Esmirna en 1918. Orquesta formada por dos mandolinas y un violín.

**IV. Απονη Τουρκάλα** (*Cruel turca*) [[Escuchar](#)]<sup>13</sup>  
Atenas, 1931

Έχεις καρδιά που δεν πονεί, Tu corazón de nada se apiada,  
καμωματού Τουρκάλα, embaucadora turca.  
τα δυο σου μάτια μ'έκαψαν, εκείνα τα Tus dos ojos me incendiaron, aquellos ojos  
μεγάλα. grandes.

Πως με τρελαίνει αυτή η ματιά, αμάν, Cómo me enloquece esa mirada, ay de mí,  
αμάν, όταν την αντικρίζω.] cuando la veo.]  
Τ' ήταν , Τουρκάλα, να την δω και να σε ¿Qué hay en ella, niña turca, que es sólo  
αγαπήσω. verte y ya te quiero?]

[...] [...] Repara en este infeliz, ten de mí un poco  
Γύρισε, δες τον δυστυχή, λυπήσου με de piedad.  
λιγάκι, No seas tan cruel, mi dulce niña de  
μην είσαι τόσο άσπλαχνο, γλυκό μου Oriente.  
χανουμάκι.

Τέτοια καρδιά πώς είσ' εσύ κι ούτε Θεό Pero tu corazón es así, que ni ante Dios se  
φοβάσαι. amedrenta.]  
Τουρκάλα, είμαι χριστιανός για αυτό δεν Niña turca, soy cristiano, por eso no te doy  
με λυπάσαι pena.

**V. Ατσιγγάνα** (*Gitana*) [[Escuchar](#)]<sup>14</sup>  
Constantinopla, 1908

[...] [...] ¿Qué es lo que ganas, cruel gitanilla,  
Δεν μου λες τι κερδίζεις, σκληρά, γυφτοπούλα, gitana regordeta,  
ατσιγγάνα, παχουλή, que no me das una alegría  
που δεν δίδεις και εμέ μια χαρά a mí que te he querido tanto?  
που σ'αγάπησα τόσο πολύ.

Έλα, γύφτισσα ατσιγγάνα, Ven aquí, cingara gitana,  
πριν η μοίρα μας φθονήσει, antes de que el destino nos envidie,  
πριν η μοίρα μας φθονεί. antes de que la suerte nos envidie.  
Της φωνής η καμπάνα, Oye el clamor de mi voz,  
σβήσε την απελπισιά, ναι, αγάπη μου. borra la desesperación, sí, amor mío.

<sup>13</sup> Canción a nombre de Andonis Dalgás, registrada en Atenas en 1931. Disco Odeon GA 1482. Orquesta formada por violín, *ud* y guitarra. Existe una grabación anterior, también por Dalgás, en His Master's Voice AO 608 de 1929.

<sup>14</sup> Disco Odeon CX1999 (58581), grabado en Constantinopla en 1908 por la Estudiantina Esmirniota (Σμυρνοϊκή Εστουδιαντίνα).

**VI. Αλεξαντρινική φελάχα** (*Niña campesina de Egipto*) [[Escuchar](#)]<sup>15</sup>  
Atenas, 1934

Αλεξαντρινική φελάχα, πως μπερδεύτηκα! Τα αράπικα σου μάτια ερωτεύτηκα. Αραπίνα, με γλυκαίνεις, αχ, με το γιαλέλι και τα χειλάκια σου στάζουνε μέλι.	Mi niña campesina de Egipto, ¡cómo me perdí! Y ante tus ojos árabes rendido caí. Mi niña mora, tú me endulzas con tu <i>yaleli</i> y de tus labios rezuma miel.
Είσαι κακούργα και δεν πονείς. Στα αλήθεια θέλεις να με τυρανείς. Αφού μου βλέπεις τι τραβώ, δεν λυτάσαι πια; Σύ είσαι τ' όνειρο μου, φελάχα μου γλυκιά.	Eres mala, sin compasión. Deja ya de atormentarme. Si ves lo que estoy pasando, ¿no te apiadarás de mí? Tú eres mi dulce sueño, campesina dulce.
Το αράπικο χορεύεις, αχ, και με τρελαίνεις. Με τα τσακίσματά σου με μπερδεύεις. Σαν τρελός για να γυρίζω, πες μου, το γυρεύεις; Στα αλήθεια, φτάνει και μη με παιδεύεις. [...]	Bailas tu danza árabe y me quitas la razón. Con tus contoneos me dejas confundido. ¿Que me vuelva loco loco, dime, es lo que vas buscando? De verdad, basta ya, no me atormentes. [...]

**VII. Η τσερκέζα** (*La circasiana*) [[Escuchar](#)]<sup>16</sup>  
Atenas, 1934

Αχ, Τσερκέζα μου γλυκειά, συ μου πήρες την καρδιά, <i>yarey</i> , αμάν. Σαν σ'είδα τρελάθηκα, κι απ'τον κόσμο εχάθηκα. Αχ, Τσερκέζα μου γλυκειά, συ μου πήρες τα μυαλά.	Ay, mi dulce circasiana, me has robado el corazón, pobre de mí. Nada más verte enloquecí, y del mundo desaparecí. Ay, mi dulce circasiana, me has robado la razón.
Τα ματάκια ζηλευτά κάψαν κόσμο και ντουινιά , <i>yarey</i> , αμάν. Μη μου κάνεις πείσματα, για 'σένα εχάθηκα.	Esos ojos adorables al mundo prendieron fuego, ay de mí. No me vengas con remilgos, que por ti me perdí.

<sup>15</sup> Sobre una melodía tradicional de Oriente Medio, Dimitris Semsis (arreglos) y Rosa Eskenasi (letra) grabaron este registro, uno de los mayores éxitos de entreguerras en Grecia. Disco His Master's Voice AO 2169 (OT-1737), grabado en Atenas en 1934. Orquesta formada por violín (Dimitris Semsis), *canonaki* (Savaidis), *uti*, (Tumbulis) y crótalos (Eskenasi).

<sup>16</sup> Adaptación de una melodía tradicional de Asia Menor a nombre de Rosa Eskenasi. Disco His Master's Voice AO 2174 (OT-1657), grabado en Atenas en 1934. Típica orquesta oriental formada por *uti* (Agapios Tumbulis), lira (Lambros Leondaridis), *sanduri* (Lambros Savaidis) y palillos.



Αχ, να σε χαρώ, καλέ,  
συ μου πήρες το μυαλό.  
Μη μου κάνεις πείσματα,  
για 'σένα τρελάθηκα.  
Αχ, να σε χαρώ, καλέ,  
συ μου πήρες το μυαλό.  
[...]

Deja que disfrute de ti,  
que me robaste la razón.  
No me vengas con remilgos,  
que por ti enloquecí.  
Deja que disfrute de ti,  
que me robaste la razón.  
[...]

En dos de las canciones, la voz cantante se muestra incluso dispuesta a renunciar al elemento vertebrador de la identidad colectiva en el Imperio Otomano, la religión:

**VIII. Χανουμάκι (Niña de Oriente) [Escuchar]<sup>17</sup>**  
Constantinopla, 1908

Τρυφερό σαν το πιτσούνι,  
παχουλό σαν το μπαρμπούνι.  
Είδα και με ήρθε ζάλη.  
Μ' έκανες να τρελαθώ  
και μου πήρες το μυαλό.

Tierna como un pichón,  
sabrosa como un pez,  
al verla sentí temblores  
y luego me volvió loco  
y me quitó el sentido.

Ήτανε μικρό, μικρό χανούμι,  
και στο πόδι φόραγε πασούμι.  
Αχ, χανουμάκι, με τρέλανες.

Era una pequeña, una pequeña niña de  
Oriente,  
que calzaba babuchas.  
Ay, mi niña de Oriente, me volviste loco.

«Χανουμάκι» το φωνάζω  
και γλυκά του κουβεντιάζω.  
Λίγωσες με χανουμάκι.  
Μ' έκανες να τρελαθώ  
και μου πήρες το μυαλό.

—«Niña de Oriente»— le digo  
y le hablo dulcemente.  
—«Acaba conmigo, niña de Oriente,  
me has vuelto loco  
y me has quitado el sentido».

Κείνο το σκληρό δε με πιστεύει  
και όλο το πασούμι του χαϊδεύει.  
Αχ, χανουμάκι σκερτσόζικο.

Ella, cruel, no quiere creerme  
y sólo acaricia su babucha.  
Ay, niña de Oriente, juguetona.

Έτσι μου'ρχεται την πίστη μου  
να'αλλάξω.  
Να μπω στο χαρέμι να τ'αρπάξω,  
Αχ, χανουμάκι σκερτσόζικο.

Así me dan ganas de cambiar mi fe,  
y entrar en el harén para llevármela.  
Ay, niña de Oriente, juguetona.

<sup>17</sup> Grabación de la Estudiantina Griega de una composición tradicional de Asia Menor. Disco Odeon Record 58584 (CX 1904), grabado en Constantinopla en 1908. Orquesta formada por violín y *sanduri*.

**IX. Νέο χανουμάκι** («Nueva» niña de Oriente) [[Escuchar](#)]<sup>18</sup>  
Atenas, 1934

Χανουμάκι, χανουμάκι,  
δε φορείς φερετζεδάκι.  
Σα σε βλέπω με σκλαβώνει  
το ωραίο σου μουτράκι.  
Σαν σε βλέπω με μαγεύεις,  
χανουμάκι, με τρελαίνεις.

Niña de Oriente, niña de Oriente,  
que no llevas el velo.  
Cuando te veo me cautiva  
tu hermosa carita.  
Cuando te veo me embrujas,  
mi niña de Oriente, me enloqueces.

Αμάν, αμάν, candan seni sevdim  
Αμάν, χανούμι, λιώνω, γιαβρούμ, senin  
için  
αμάν, χανούμι, λιώνω,  
για σένα, bak cicim.

Ay de mí, con el corazón a ti te quise.  
Ay de mí, niña de Oriente, me deshago, mi rosa, por  
ti,  
mi niña de Oriente, me deshago,  
por ti, mira, mi pequeña.

Χανουμάκι, χανουμάκι,  
της Ανατολής καϊμάκι.  
Aman cicim είναι μέλι  
το γλυκό σου σωματάκι.  
Αχ, χανούμι με μαγεύει  
το'μορφο σου τραγουδάκι

Niña de Oriente, niña de Oriente,  
crema de Anatolia.  
Ay, mi pequeña, es miel  
tu dulce cuerpecito.  
Ay, niña de Oriente, me cautiva  
tu hermosa canción.

Αμάν, θα τρελαθώ,  
annem, δεν βαστώ,  
elbet güzel χανούμι  
για σένα θα χαθώ,  
senin için χανούμι  
τουρκάκι θα γενώ.

Sí, me perderé,  
madre mía, no lo soporto más  
hermosa niña de Oriente,  
por ti me perderé.  
Por ti, mi niña de Oriente,  
me convertiré en turco.

Sin duda, estos versos —los del primer ejemplo están escritos durante la revolución de los Jóvenes Turcos y los del segundo apenas una década después del Desastre de 1922— nos obligan a interrogarnos sobre la función de estas canciones. ¿Qué tipo de diálogo establecían estos textos con el contexto histórico? ¿Son el testigo del cosmopolitismo de los griegos otomanos o, por el contrario, constituían un desafío desde la individualidad a las convenciones sociales de la época?

Nuestra hipótesis es que los textos, lejos de traspasar los límites de las comunidades o de constituir una evidencia de cierto *multiculturalismo* otomano, eran elementos discursivos que reproducían, en un ritual público, las tensiones y asimetrías de un modelo social en descomposición, al que la modernidad y las nuevas formas de ocio habían adornado con una pátina de cosmopolitismo.

<sup>18</sup> Composición de Stavros Pandelidis sobre una melodía tradicional de Asia Menor. Disco His Master's Voice 2180 grabado en Atenas en 1934 por Rosa Eskenasi. Orquesta de estilo oriental formada por violín (Dimitris Semsis), *uti* (Agapios Tumbulis), Lámbros Savaidis (*canonaki*) y Rosa Eskenasi (crótalos).

Durante el transcurso de este juego de no-conquista, el amante se aleja de los límites físicos e imaginarios de su comunidad y se adentra en el territorio hostil del Otro. Una vez allí, ha de adquirir rasgos que le hagan pasar inadvertido y le sirvan para ganarse la confianza de la amada. Para ello, no dudará en transformarse en el Otro, adquirir su apariencia y sus usos. De esta manera, se dirigirá a la amada con la lengua del Otro:

**X, *Menemen Zeybek* (Seibékico de Menemen) [[Escuchar](#)]<sup>19</sup>**  
Esmirna, 1910

Ah aman aman Menemen  
Ben bu işe gelemem.

Ay de mí, Menemem,  
no puedo soportarlo.

Ah aman aman Bağdatlı  
Bağdatlı cilvesi baldan tatlı.

Ay de mí, niña de Bagdad,  
niña de Bagdad, tu cariño es más dulce que la miel.

Aχ, aman aman Χιώτισσα,  
Χιώτισσα, μ'κάνεις και αρρώστησα.

Ay de mí, niña de Quiós,  
niña de Quiós, me has hecho enfermar.

**XI. *Γιάμου* (Ay, madre mía) [[Escuchar](#)]<sup>20</sup>**  
Atenas, 1934

[...]

ΑΙΝΤΕ Αη Αη Αη Αη Αη Αη Αη Αη  
Αη Αη Αη Αη Αη Αη Αη Αη

ΑΙΝΤΕ Αη Αη Αη Αη Αη Αη Αη Αη  
Αη Αη Αη Αη Αη Αη Αη Αη

Έλα Αη Αη Αη Αη Αη Αη Αη Αη  
Αη Αη Αη Αη Αη Αη Αη Αη

Αραπίνα θα πεθάνω.

[...]

Ay, madre mía, ay, madre mía,  
ay, madre mía, mi preciosa niña.

Vamos ya, ay, madre mía,  
¿por qué te has enfadado conmigo?

Vamos, madre mía, ay, madre mía,  
me moriré, ay mi morita.

<sup>19</sup> Disco Odeon Record 54739/XSC73 grabado en Esmirna en 1910 por la Estudiantina Esmirniota (Σμυρνάικη Εστουδιαντίνα), dirigida por Lefteris Menemenlís, y del que existe una reimpresión en América en 1922 (Odeon América 82018-A/XSC73). Esta pieza fue uno de los *seibékicos* más difundidos □de los pocos con letra□ como evidencian las múltiples versiones que se han conservado. Existen al menos cuatro registros realizados en Atenas y otros tantos en América.

<sup>20</sup> Disco His Master's Voice AO-2232. Grabado en Atenas el 28 de diciembre de 1934 por Rosa Eskenasi, que aparece en la etiqueta del disco como autora. Acompañada por laúd arábigo (Agapios Tumbulis) y lira constantinopolitana. (Lambros Leondaridis).

## XII. Ξανθή Εβραιοπούλα (*Rubia judía*)

[[Escuchar](#)]<sup>21</sup>

Atenas, 1934

Μα συ, Εβραιοπούλα ,  
μου πήρες την καρδούλα  
γιατί έχεις σκέρτσα και καπρίτσια.  
Μα συ, Εβραιοπούλα,  
είσαι πιο νοστιμούλα  
γιατί έχεις σκέρτσα και καπρίτσια.

Yaleli, ya selam, ya selam, ya selam.

Aman, tahili, aman, ya ασίκη.

Αχ, Εβραιοπούλα μου,

μου πήρες την καρδιά.

Te quiero bien mucho,

que no me manques.

Οχ, αμάν, Εβραιοπούλα, δεν αντέχω

πια

Αμάν, Εβραιοπούλα μου,  
τέτοια εμορφιά δεν είδα.  
Με πλήγωσες, ξανθούλα,  
βαθιά μες την καρδούλα,  
αμάν, γλυκιά Εβραιοπούλα.  
Με πλήγωσες, ξανθούλα,  
βαθιά μες την καρδούλα.  
αμάν, γλυκιά Εβραιοπούλα.  
[...]

Pero tú, niña judía,  
me has robado el corazoncito  
porque eres salerosa y caprichosa.  
Pero tú, niña judía,  
eres más deliciosa  
porque eres salerosa y caprichosa.

*Yaleli, ya selam, ya selam, ya selam.*

Ay de mí, amor mío, ay de mí.

Ay, mi niña judía,

tú me has robado el corazón.

Te quiero bien mucho,

que no me manques.

Ay, por Dios, niña judía, no lo  
aguanto más

Ay de mí, mi niña judía,  
belleza como la tuya no encontré.  
Me has herido, rubita,  
dentro del corazón,  
ay, mi dulce muchacha judía.  
Me has herido, rubita,  
dentro del corazón,  
ay, mi dulce muchacha judía  
[...]

Los estribillos árabes y las recurrentes interjecciones turcas son también una evocación lingüística del Otro. Por último, tal como hemos visto, la voz cantante no duda en declarar que hasta renunciaría al rasgo más característico de su filiación comunitaria: la religión.

Fuera de los elementos textuales, y aunque no vamos a detenernos mucho en este punto, es fundamental señalar que las melodías, ritmos e instrumentos elegidos para estas canciones también pertenecen al Otro o, al menos, son compartidos por el Otro. El *chifteteli* y otros ritmos genuinamente orientales son los elegidos en las canciones que hablan del amor hacia turcas, judías y árabes; las canciones dedicadas a levantinas están escritas en forma de valeses, polkas o *foxtrots*, etc. No hemos encontrado ninguna forma considerada netamente griega —como el *calamatianós*— con esta temática.

<sup>21</sup> Composición popular sefardí grabada en Atenas en 1934. Como autor aparece el compositor esmirniota Stavros Pandelidis. Interpretada por Rita Abadsí, acompañada de guitarra (desconocida), violín (Dimitris Semsis) y *cümbüs* (Agapios Tumbulis). De esta canción existe una variante grabada en sefardí en Nueva York en 1948 por el cantante judío Jack Mayesh con el título *No seas caprichiosa*.

Bajo este disfraz —lingüístico, religioso e incluso musical—, se presentará la voz cantante ante la Amada para apoderarse de ella. Aunque en estas canciones no vemos el resultado de este proceso, tras la conquista, el griego se desharía de la máscara del Otro y sería la mujer conquistada quien debería asumirla de manera definitiva.

Pero el hecho que nos permite defender la hipótesis de que estas canciones no eran el reflejo de una presunta realidad multicultural, sino una escenificación destinada a reforzar la identidad colectiva griega, son las crónicas que versan sobre las traumáticas consecuencias que podía tener la puesta en obra real de estas pasiones interétnicas. ¿Qué repercusión podía tener el que la mujer del Otro fuera conquistada y arrebatada? La mujer que se unía a un hombre que profesaba otro culto no sólo se exponía al rechazo de su familia y de su entorno, sino que, tras el período público de repudio, era excluida definitivamente de su comunidad y considerada un trofeo del Otro.

El historiador Hervé Georgelin ha recuperado de los archivos del Ministerio de Asuntos Exteriores francés el relato de un caso real, también ocurrido en Esmirna, y que tiene como protagonistas a una griega y a su amante turco. En esta ocasión, la comunidad griega denunció el secuestro de una muchacha por la madre de su amante, un musulmán. Finalmente, y tras comprobar las autoridades que la muchacha no se encontraba allí contra su voluntad, sino que se había casado con el turco y convertido al Islam, el matrimonio fue obligado a abandonar la ciudad y a instalarse en Constantinopla para evitar desórdenes entre las dos comunidades<sup>22</sup>.

Porque cuando la mujer del Otro es la griega, los textos de las canciones abandonan esta visión idealizada de las pasiones interétnicas y se convierten en la crónica nefasta de las consecuencias de estas relaciones. En los Archivos de Folclore del Centro de Estudios de Asia Menor (KMS) se conserva una grabación que relata hechos presumiblemente reales, acontecidos en Kisilmani<sup>23</sup>, población cercana a Burla, en el *vilayet* de Esmirna. El informante — Dimitris Baséos, de 85 años en el momento de la grabación, también de Kilismani— asegura la veracidad de los hechos narrados y la existencia de los protagonistas de la canción: Eli, su marido Yanis Prévolas, natural de Nákos, y el comisario turco de la cercana localidad de Burla:

---

<sup>22</sup> GEORDELIN, H. (2005), p. 125.

<sup>23</sup>Gr. Κιλισμάνι, y turc. Kızılbağçe (lit. Jardín Rojo), con unos mil habitantes antes de la ocupación griega de 1919. Estaba localizada a once kilómetros de Burla y a veintidós de Esmirna. Para más información sobre esta pequeña localidad cercana a Burla, cfr. ASVESTIS, M. B. (1990), p. 286 y nota a pie número 5.

Η Έλλη θέλει σκότωμα με δίκανη πιστόλα  
γιατί δεν εσεβάστηκε τον Γιάννη τον  
Πρεβόλα. Eli se merece que la maten con una pistola de  
cañón doble  
porque no respetó a Yanis el Hortelano.

Έλλη, μωρέ Έλλη,  
Ο Γιάννης δε σε θέλει  
γιατί είσαι φιλημένη.

Eli, niña Eli,  
Yanis no te quiere,  
porque estás besada.

Η Έλλη θέλει ζάχαρη και χάσικο αλεύρι  
να κάνει τα γλυκίσματα να πα στου  
Κομισέρη. Eli quiere azúcar y harina de la buena,  
para preparar dulces y llevárselos al Comisario.

Έλλη, μωρέ Έλλη,  
ο Γιάννης δε σε θέλει  
γιατί είσαι φιλημένη.

Eli, niña Eli,  
Yanis no te quiere,  
porque estás besada.

Ανήμερα Χριστούγεννα χτυπούσαν οι  
καμπάνες, los cristianos en las iglesias, y Eli con los  
pachás.  
οι χριστιανοί στις Εκκλησιές και η Έλλη  
στους αγάδες.

Έλλη, μωρέ Έλλη,  
Ο Γιάννης δε σε θέλει  
Γιατί είσαι φιλημένη.

El día de navidad sonaban las campanas:  
Eli, niña Eli,  
Yanis no te quiere,  
porque estás besada.

Κρίμα σε σένα Έλλη μου, κρίμα στην  
εμορφιά σου, deshonraste a tu linaje y a todos tus hijos.  
ρεζίλεψες το σόι σου και όλα τα παιδιά σου.

Έλλη, μωρέ Έλλη,  
Ο Γιάννης δε σε θέλει  
Γιατί είσαι φιλημένη.<sup>24</sup>

Qué lástima de ti, Eli de mi vida, qué lastima de  
tu belleza:  
Eli, niña Eli,  
Yanis no te quiere,  
porque estás besada.

Parece que nos encontramos ante la variante tradicional —de las muchas que debieron de existir— de una canción que pocos años después se popularizó entre las comunidades greco-ortodoxas de Grecia, Asia Menor y la diáspora americana gracias a los numerosos registros en que se difundió, algunos de los cuales se han conservado; de ellos, tres han sido seleccionados para nuestro estudio. Todas las variantes están construidas sobre un esquema formulístico común, aunque con diferencias notables en su distribución:

1. Eli merece una muerte cruenta porque ha abandonado a su marido y a sus hijos por un comisario turco.
2. Eli busca harina para preparar dulces y llevárselos al comisario.
3. El día de navidad, Eli no asiste a la liturgia, sino que se divierte con los agás o pasea por

<sup>24</sup> Recogido por la autora en la población de Crioneri, en 1987. ASVESTIS, M. B. (1990), p. 284.

las callejuelas de Esmirna como una musulmana más.

Si analizamos con más detenimiento los versos de las variantes, observamos cómo —en la economía narrativa propia de estas canciones— cada acción tiene una significación social profunda. Eli no sólo mantiene una relación adúltera, sino que, «sin escuchar los consejos de su madre», abandona a su marido y a sus hijos: su actitud, por tanto, trasciende los límites de la acción individual y es contemplada como un desafío a la comunidad. Eli no sólo no ha cumplido su misión fundamental en el entramado social: el cuidado de la prole que asegure la continuidad física de su grupo (de ahí la oportuna referencia a los consejos de su madre), sino que, además, ha cometido adulterio con un comisario, encarnación individual de la hegemonía del elemento turco en la zona.

Aunque finalmente Eli no es ajusticiada, la comunidad la elimina otorgándole el atributo distintivo del Otro, la religión, y ubicándola en sus espacios. Es Eli quien adquiere la máscara —esta vez definitiva— del Otro:

**XIII. Έλλη Έλλη (Eli, Eli) [Escuchar]<sup>25</sup>**  
Constantinopla, 1920

Η Έλλη ήταν έμορφη, μαύρα τα μαλλιά της  
μα αρνήθηκε τον άντρα της και όλα τα παιδιά της.

Έλλη, Έλλη, Έλλη  
φαντάρος δε σε θέλει  
εκτός αν μετανιώσεις  
κι ένα φιλί του δώσεις.

Η Έλλη, θέλει ζάχαρη και χάσικο αλεύρι  
να κάνει τα γλυκίσματα , να στείλει του Λευτέρη.

Έλλη, Έλλη, Έλλη  
φαντάρος δε σε θέλει  
εκτός αν μετανιώσεις  
κι ένα φιλί του δώσεις.

[...]  
Ανήμερα Χριστούγεννα χτυπούσαν οι καμπάνες  
και οι χριστιανοί στην εκκλησιά και η Έλλη με τους  
αγάδες.

Eli era hermosa, negro tenía el pelo,  
pero abandonó a su marido y a todos sus  
hijos.

Eli, Eli, Eli,  
ningún soldado te quiere,  
a menos que te arrepientas  
y le des un beso.

Eli busca azúcar y harina blanca  
para preparar los dulces y llevárselos a  
Lefteris.

Eli, Eli, Eli,  
ningún soldado te quiere,  
a menos que te arrepientas  
y le des un beso.

[...]  
El día de navidad tocaban las campanas,  
los cristianos en la iglesia y Eli con los  
agás.

<sup>25</sup> Registro de la Estudiantina Griega (Ελληνική Εστουντιαντίνα), grabado en Estambul en 1920, disco Orfeon S3305, 13103. Grabación coral en la que se distingue la voz de Yorgos Vidalis.

**XIV. Έλλη Έλλη** (Eli, Eli) [[Escuchar](#)]<sup>26</sup>

Chicago, 1920

Η Έλλη θέλει σκότωμα, θέλει καραμανιόλα  
γιατί άφησε τον άντρα της και τα παιδιά της  
όλα.

Αμάν, αμάν, Έλλη  
κανένας δε σε θέλει  
γιατ' είσαι φιλημένη,  
στα χείλη δαγκαμένη.

Η Έλλη θέλει σκότωμα με δίκτοπο μαχαίρι,  
γιατ' άφησε τον άντρα της και πήρε  
κομεσέρη.

Αμάν, αμάν, Έλλη  
κανένας δε σε θέλει  
γιατ' είσαι φιλημένη,  
στα χείλη δαγκαμένη.

Η Έλλη θέλει σκότωμα, θέλει καραμανιόλα  
γιατί ποτέ δεν άκουσε της μάνας της τα  
λόγια.

Αμάν, αμάν, Έλλη,  
κανένας δε σε θέλει,  
γιατ' άφησες τον άντρα σου  
και πήρες κομεσέρη.

Eli busca que la maten, busca una escabechina,  
porque dejó a su marido y a todos sus hijos.

Ay de ti, Eli,  
nadie te quiere  
porque estás besada,  
en los labios mordida.

Eli busca que la maten con un cuchillo de doble  
filo

porque se fue con un comisario y abandonó a su  
marido.

Ay de ti, Eli,  
ningún soldado te quiere  
porque estás besada,  
en los labios mordida.

Eli busca que la maten, busca una escabechina,  
porque no escuchó los consejos de su madre.

Ay, Eli, Eli,  
ya nadie te quiere,  
porque abandonaste a tu marido  
y te fuiste con un comisario.

**XV. Έλλη Έλλη** (Eli, Eli) [[Escuchar](#)]<sup>27</sup>

Atenas, 1925

Η Έλλη, θέλει σκότωμα με δίκτοπο μαχαίρι,  
γιατ' άφησε τον άντρα της και πήρε  
κομισιέρη.

Έλλη, Έλλη, Έλλη  
φαντάρος δε σε θέλει  
εκτός να μετανιώσεις  
κι ένα φιλί του δώσεις.

Έλλη, θέλει σκότωμα με δίκτοπο μαχαίρι,  
γιατ' άφησε τον άντρα της και πήρε  
κομισιέρη.

Eli busca que la maten con un cuchillo de doble  
filo

porque se fue con un comisario y abandonó a su  
marido.

Eli, Eli, Eli,  
ningún soldado te quiere,  
a menos que te arrepientas  
y le des un beso.

Eli busca que la maten con un cuchillo de doble  
filo

<sup>26</sup> Registro de Marica Papaguica, grabado en Chicago en 1920, disco Greek Record Company, 516-A (589-0). Orquesta formada por violín, *sanduri* y chelo.

<sup>27</sup> Registro de Yorgos Vidalis. Disco Odeon A 154097/GA-1038/Go 70, grabado en Atenas en 1925. Orquesta formada por violín, guitarra y laúd.



Έλλη, Έλλη, Έλλη  
φαντάρος δε σε θέλει  
εκτός να μετανιώσεις  
κι ένα φιλί του δώσεις.

Κρίμα σ'εσένα, Έλλη μου, κρίμα στην  
εμορφιά σου,  
που άφησες τον άντρα σου και όλα τα  
παιδιά σου

porque se fue con un comisario y abandonó a su  
marido.

Eli, Eli, Eli,  
ningún soldado te quiere,  
a menos que te arrepientas  
y le des un beso.

¡Qué pena de ti, qué pena de tu hermosura,  
que abandonaste a tu marido y a todos tus hijos

Hemos dejado para el final el comentario de un episodio que, aunque pudiera parecer un elemento marginal en la canción, está cargada de connotaciones simbólicas: Eli prepara dulces y se los lleva al comisario. Se trata de una interesante actualización y adaptación al contexto otomano de la antiquísima e internacional metáfora erótica que identifica el sexo femenino con el horno y la hornada con el acto sexual.

José Manuel Pedrosa ha rastreado la presencia de esta metáfora en fuentes tan dispares y alejadas en el tiempo como el *Poema de Gilgamesh*, *La Paz* de Aristófanes, glosas líricas castellanas del siglo XVI, hasta llegar a la tradición hispánica actual<sup>28</sup>. También en la tradición popular griega encontramos esta metafórica identificación entre el deseo sexual de la mujer, generalmente viuda, con hornos ardientes y campos que se queman. A la luz de lo que nos desvelan estos textos, el que la protagonista prepare dulces no sólo no es una acción marginal en el relato, sino que responde a esta identificación secular entre el hornear y el acto sexual. El hecho de que se nos presente a la mujer buscando ella misma la harina nos habla de la premeditación con la que ésta comete el adulterio. Tampoco es casual que lo que prepare sean *dulces*. Eli no sólo ha despreciado el *pan* de su marido cristiano, sino que lo ha cambiado por los *dulces* del musulmán, típicos de la festividad del Ramadán, con lo que el adulterio trasciende lo personal para convertirse en un acto sacrílego.

Por otro lado, la referencia «a la harina rusa» nos permite datar la canción durante alguno de los bloqueos que sufrió la ciudad durante las Guerras Balcánicas o la Primera Guerra Mundial, ya que de ese país llegaba el entonces preciado por escaso alimento. De ahí también las, a priori extrañas, referencias a soldados en los estribillos, hecho que sugiere la aceptación y transmisión de esta canción entre las tropas griegas situadas en la zona.

Por lo tanto, y aunque las relaciones interétnicas se hayan convertido en un *topos* de la literatura sobre el Imperio Otomano, e incluso de numerosos estudios pretendidamente científicos, un análisis detallado de los textos y de los discursos que generan, nos llevan a afirmar que estas representaciones de la alteridad en la literatura popular greco-otomana no constituían la huella

<sup>28</sup> PEDROSA, J. M. (2000), pp. 49-68.

sonora del cosmopolitismo otomano, sino que servían para renovar y para reforzar las diferencias entre los diversos grupos humanos del Imperio. Sin embargo, su existencia en un síntoma de la quiebra de los esquemas tradicionales, una respuesta a una modernidad apenas presentida.

Las diferencias entre los otomanos, alimentadas por las doctrinas etnonacionalistas y la injerencia de las naciones occidentales, provocaron la traumática disolución del Imperio y la desaparición de la Esmirna otomana en 1922.

Tras el intercambio de poblaciones acordado en el Tratado de Lausana en 1923, los refugiados greco-otomanos asumen los rasgos del Otro en la mirada de los griegos del Reino de Grecia. Después de un siglo de políticas que buscaban eliminar —o al menos marginar— el elemento oriental de la cultura griega, intencionadamente homogeneizada, la llegada de un millón y medio de refugiados sitúa a los griegos del Reino frente a lo que habían negado durante décadas: la contribución del elemento turco dentro de una cultura híbrida (aunque asumida como disémica) de los griegos, especialmente visible en el caso de los refugiados.

Queremos cerrar este breve análisis de las representaciones de la alteridad en la canción urbana greco-oriental indicando cómo, en las canciones dedicadas a las refugiadas esmirniotas o estambulíes, observamos los mismos mecanismos de exclusión del Otro: por un lado, la idealización de la mujer del Otro para exorcizar la materialización del encuentro y, por otro, el desencadenamiento de la tragedia cuando se produce la culminación de estas pasiones:

**XVI. Μια Σμυρνιά στην Κοκκινιά (Una esmirniota en Cokiniá) [Escuchar]<sup>29</sup>**  
Atenas, 1931

Θα μεθύσω πάλι απόψε, βρε παιδιά, τα 'μπλεξα με μια Σμυρνιά στην Κοκκινιά. Θα μεθύσω, θα γλεντήσω, 'ς το πρωί, αχ, Σμυρνιά μου.	Esta noche volveré a emborracharme, ay muchachos, porque me compliqué la vida con una esmirniota de Cokiniá. Me emborracharé, disfrutaré hasta el alba, ay, mi esmirniota.
---	---

Πείσματα με κάνει,  
αμάν, θα με τρελάνει.  
Μέσ' την γειτονιά της  
θα 'βρεί το μπελά της.

Me calienta la cabeza,  
me volverá loco.  
Luego en su barrio  
se verá en problemas.

Έλα 'δώ, γλυκιά Σμυρνιά μου  
μερακλού,  
να σε κάνω 'γώ δικιά μου  
γιαβουκλού.  
[...]

Ven conmigo, apasionada, dulce, esmirniota,  
para que pueda hacerte mi novia.  
[...]

<sup>29</sup> Disco His Master's Voice AO 2039 (OW 87-2), grabado por Andonis Dalgás, quien en la etiqueta aparece como autor del tema. La grabación fue realizada el 12 de mayo de 1931 en Atenas. La orquesta está formada por Lambros Leondaridis (lira), mandolina, y (guitarra).

## Αρχοντογιός και προσφυγούλα (*El señorito y la refugiada*)

Atenas, 1928

Αρχοντογιός παντρεύεται και παίρνει  
προσφυγούλα,  
προσφυγούλα, μαυρομάτα μου,  
και παίρνει προσφυγούλα,  
προσφυγούλα, σε κλαίν' τα μάτια μου.

Un señorito se casa y toma como mujer a una  
refugiada,  
*ay, refugiada de ojos negros,*  
y se casa con una refugiada,  
*refugiada, te lloran mis ojos.*

Και η μάνα του σαν τ' άκουσε πολύ της  
κακοφάνη,  
προσφυγούλα, μαυρομάτα μου,  
πολύ της κακοφάνη,  
προσφυγούλα, σε κλαίν' τα μάτια μου.

Y a su madre, cuando lo supo, muy mal le  
pareció,  
*ay, refugiada de ojos negros,*  
muy mal le pareció,  
*refugiada, te lloran mis ojos.*

Βρίσκει δυο φίδια ζωντανά και της τα  
τηγανίζει,  
προσφυγούλα, μαυρομάτα μου,  
και της τα τηγανίζει,  
προσφυγούλα, σε κλαίν' τα μάτια μου.

Encuentra dos serpientes vivas y se las cocina,  
*ay, refugiada de ojos negros,*  
y se las cocina,  
*refugiada, te lloran mis ojos.*

Και με την πρώτη πηρουριά η κόρη  
εφαρμακώθη,  
προσφυγούλα, μαυρομάτα μου,  
η κόρη εφαρμακώθη,  
προσφυγούλα, σε κλαίν' τα μάτια μου.

Y con el primer bocado la muchacha se  
envenenó  
*ay, refugiada de ojos negros,*  
la muchacha se envenenó,  
*refugiada, te lloran mis ojos.*<sup>30</sup>

El cancionero moderno griego, surgido al calor de grupos heterogéneos en contacto y a menudo en fricción, puede aportar datos fundamentales para la evaluación y la revisión de las consecuencias sociológicas del ocaso de las comunidades griegas en Asia Menor tras el Desastre de 1922. Si los griegos del Reino recurren de manera inconsciente a los mecanismos culturales que los griegos otomanos utilizaban en Esmirna para reforzar su identidad colectiva frente al elemento extraño (es decir, turco, judíos, etc.) debemos preguntarnos hasta qué puntos esos griegos otomanos, una vez convertidos en refugiados, fueron asumidos verdaderamente como griegos por los griegos del Reino de Grecia o, por el contrario, fueron considerados extranjeros.

---

<sup>30</sup> No hemos podido localizar un registro anterior a 1950 de esta canción, por lo que hemos utilizado el texto publicado en diversas antologías.

## Bibliografía

- ALEXANDRIS, A. (1980): «Οι Έλληνες στην υπηρεσία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (στο μετά το Τανζιμάτ Σύνταγμα)», *DIEE* (23), pp. 365-404.
- (1992): *The Greek Minority of Istanbul and Greek-Turkish Relations 1918-1974*, Atenas, Centro de Estudios de Asia Menor.
- ANAGNOSTOPOULOU, S. (1998): *Μικρά Ασία 1905-1919. Οι ελληνορθόδοξες κοινότητες, Από τον Μιλλέτ στο Ελληνικό Έθνος*, Elinicá Gramata, Atenas.
- ASVESTIS, M. B. (1990): «Το μικρασιατικό τραγούδι "της Έλλης". Από κοινωνικό επεισόδιο (1880) στο χωριό Κιλισμάνι της Ιωνίας, που τραγουδήθηκε ευρύτερα, ως σήμερα.», *Λαογραφία, Δελτίο της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας*, Τόμος ΛΕ' (35), 1987-1989, pp. 283-305.
- AUGÉ, M. (1996): *El sentido de los otros, Actualidad de la antropología*, Paidós, Barcelona.
- BAJTIN, M. (1989): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1989<sup>2</sup>): *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- CLARK, B. (2007): *Twice a Stranger, How Mass Expulsion Forged Modern Greece and Turkey*, Granta Books, Londres.
- DE BEAUVOIR, S. (1999): *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid.
- GEORGELIN, H. (2005): *La fin de Smyrne. Du cosmopolitisme aux nationalismes*, CNRS Histoire, París.
- GOODY, J. (1999): *Representaciones y contradicciones, La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*, Paidós, Barcelona.
- HERZFELD, M. (1982): *Ours once more, Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece*, University of Texas Press, Austin.
- KECHRITIS, V. (2002): «From Trauma to Self-Reflection: Greek Historiography meets the Young Turks "Bizarre" Revolution» en KOULOURI, CH. (ed.) (2002), pp. 91-108.
- (2005): «Greek- Orthodox, Ottoman Greeks or just Greeks? Theories of coexistence in the aftermath of the Young Turk Revolutions», *Études Balkaniques* (2005), n° 1, pp. 51-71.
- MAUSS, M. (1990): *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, Norton, Nueva York.
- PEDROSA, J. M. (2000): «El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismo eróticos en *La lozana andaluza* (XIV) y el *Quijote* (II:41)», *Criticón* 80, pp. 49-68.
- (2002): «El Cid Donador (o el Cid desde el comparatismo literario y antropológico)», en ALVAR, C., GÓMEZ REDONDO, F. Y MARTÍN, G. (eds.) : *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional "IX Centenario de la muerte del Cid" celebrado en la Univ. de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, Alcalá de Henares, Universidad, pp. 295-323.
- TODOROVA, M. (1997): *Imagining the Balkans*, Oxford University Press.
- WORTLEY MONTAGU, L. M. (1999<sup>2</sup>): *Cartas desde Estambul*, prólogo de Hugh Thomas, Casiopea, Barcelona.
- ZUMTHOR, P. (1991): *Introducción a la poesía oral*, Taurus Humanidades, Madrid.
- (2006): *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Abada Editores, Madrid.