

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

REVISTA CIENTÍFICA
DE LA
SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

ISSN: 1137-7003

2008

Número 11



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS
Vitoria-Gasteiz 2008

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

REVISTA CIENTÍFICA
DE LA
SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

Número 11

2008



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS
Vitoria-Gasteiz 2008

ESTUDIOS NEOGRIEGOS: Revista científica de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos.
Título abreviado: Estud. Neogriegos – N. 1 (1997) – Granada: Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos,
1997-2001, País Vasco, 2003-2005, Vitoria-Gasteiz, 2009.

Anual

ISSN 1137-7003. Depósito Legal: GR- 82-97

1. Lengua griega medieval y moderna – Publicaciones periódicas 2. Literatura griega medieval y moderna – Publicaciones periódicas 3. Civilización griega medieval y moderna – Publicaciones periódicas I. Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos. Publicaciones

807.73/.74 (05) – 877.3/.4 (05) – 008 (495)(05) – 008(495.02)(05)

ESTUDIOS NEOGRIEGOS, publicación científica anual de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, acoge trabajos originales e inéditos en forma de artículos, actualizaciones bibliográficas, reseñas y noticias, relacionados con la Grecia medieval, moderna y contemporánea, preferentemente en los ámbitos artístico, filológico, histórico, lingüístico y de traducción.

Quienes deseen enviar originales para su publicación habrán de ser socios de la SHEN. También podrán publicarse trabajos de miembros de la Sociedad Europea de Estudios Neogriegos.

Estudios Neogriegos se edita una vez al año. El plazo de entrega de originales finaliza el día 30 de septiembre. El Comité editorial acusará recibo de la recepción de los originales y se iniciará el proceso evaluador de los trabajos. Todos los trabajos recibidos serán evaluados por al menos dos especialistas en cada materia. Durante el proceso se mantendrá el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores. La aceptación o no del trabajo será comunicada al autor en diciembre. Después, a medida que se avance en la composición de la revista, el autor recibirá las galeras de la compaginación para que las devuelva corregidas en el plazo indicado.

La extensión máxima de los trabajos es de 6.000 palabras y tendrán que ir precedidos por el título – en la lengua del artículo y en inglés-, el nombre del autor o autores, y la dirección completa de la institución a la que pertenecen. Todos los artículos incluirán un resumen en la lengua de redacción del artículo y otro en inglés, de un máximo de seis líneas, así como las palabras clave en los mismo idiomas (máximo cinco). Para las reseñas, se recomienda un máximo de 1500 palabras. El número de palabras incluye las notas y la bibliografía utilizada tanto en artículos como en reseñas. La información sobre las normas de publicación se detalla en las páginas finales del volumen.

EQUIPO DE DIRECCIÓN

Directora: Olga Omatos Sáenz (*Universidad del País Vasco*)

Subdirectora: Isabel García Gálvez (*Universidad de La Laguna-Tenerife*)

Secretaria: Alicia Morales Ortiz (*Universidad de Murcia*)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Javier Alonso Aldama (*Universidad del País Vasco*), José Antonio Costa Ideias (*Universidade Nova de Lisboa*),

Ernest Marcos Hierro (*Universitat de Barcelona*), Francisco Morcillo Ibáñez (*IES Albacete*),

Encarnación Motos Guirao (*Universidad de Granada*), Manuel Serrano Espinosa (*Universidad de Alicante*),

Penélope Stavrianopulu (*Universidad Complutense de Madrid*).

CONSEJO ASESOR

Miguel Castillo Didier (*Universidad de Santiago de Chile*), Kostas Dimadis (*Freie Universität Berlin*), José M^a Egea (*Universidad del País Vasco*), Hans Eideneier (*Universität zu Köln-Universität Hamburg*), Παναγιώτης Γιαννόπουλος (*Université Catholique de Louvain*), Γιάννης Χασιώτης (*Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*), Ερασμοσθένης Κατωμένος (*Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων*), Antonio Melero Bellido (*Universidad de Valencia*), Moschos Morfakidis Filactós (*Universidad de Granada*), Constantino Nikas (*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*) y Kostas Tsirópulos (*Atenas*).

COMPAGINACIÓN: Isabel García Gálvez / Gracia Rosique Delgado

CORRECCIÓN: Equipo de dirección.

IMPRESIÓN: ALSUR.

SUSCRIPCIÓN Y COMPRA: España y América Latina, 35€; Europa, 40€; Norteamérica 40€.

INFORMACIÓN Y CONTACTO: revista@shen.org.es – guerufi@euskalnet.net – <http://www.shen.org.es>

Apartado postal 2.111. E-01006 Vitoria-Gasteiz. España

Esta publicación se ofrece en intercambio con cualquier otra publicación también periódica que tenga parecidos intereses y cobertura.
El Equipo de dirección no se responsabiliza de las opiniones de los autores de los trabajos.

SUMARIO

Editorial	7
Colin Thubron's <i>Journey into Cyprus</i> ; or a british traveller's literary (re)creation of a new identity for greek-cypriots. <i>Eroulla Demetriou/ José Ruiz Mas</i>	9
El modelo de mujer andrógina en la música <i>rebétika</i> de los años '30 y la restitución simbólica del espacio masculino en el imaginario popular griego. The androgynous woman model in the <i>rebetika</i> songs of the 1930s and the symbolic restitution of masculine space in the greek popular imaginary. <i>Manuel González Rincón</i>	17
Ioanna Tsatsos y la Técnica del Diario. Ioanna Tsatsos and the Technique of the Diary. <i>Maila García Amorós</i>	57
‘El más delicioso lugar que ay en el mundo’: Μια ανέκδοτη ισπανική περιγραφή της Κωνσταντινούπολης του 1631 και ο Έλληνας συντάκτης της. ‘El más delicioso lugar que ay en el mundo’: An Unpublished Spanish Description of Constantinople of 1631 and its Greek Author. <i>Γιάννης Κ. Χασιώτης</i>	69
Προφεμιστική, φεμινιστική και μεταφεμιστική δόμηση της υποκειμενικότητας του αρσενικού και του θηλυκού σε ελληνικά παιδικά και νεανικά κείμενα. Pro-feminist, feminist, and meta-feminist framing of the attitude towards the masculine and the feminine in Greek texts for children and youngsters. <i>Γεώργιος Παπαντωνάκης</i>	89
«Gritos de pasión»: Tres Medeas para Jules Dassin. «A Dream of Passion»: three Medeas for Jules Dassin. <i>Alejandro Valverde García</i>	111
Το ‘σαν’ και το ‘όπως’ στη Νεοελληνική. Επικαλύψεις και παράλληλες σημασίες. ‘San’ and ‘opos’ in modern Greek. Overlapping and parallel meanings. <i>Παναγιώτης Α. Γιαννόπουλος</i>	125

Recensiones	159
-------------------	-----

Vasilis Vitsaxis, *El Mito, punto de referencia en la búsqueda existencial*, (Maila García Amorós). Emmanuil Roídis, *Paseos por Atenas. Ensayos y Estudios históricos*. Traducción de Carmen Vilela. (Olga Omatos Sáenz). José M. Egea, *Λεξικό ιχθύων ελληνο-ισπανικό / ισπανοελληνικό. Diccionario de Ictiología griego-español / español griego* (Maila García Amorós). LEONTARIDI, ELENI, *Los tiempos del pasado del indicativo en español y en griego moderno*, *Biblioteca virtual redELE*, nº 9 (segundo semestre 2008) (Amor López Jimeno). Andreas Karkavitsas, *El Mendigo*, traducción, introducción y notas de M^a Salud Baldrich López y Panayota Papadopulu (Maila García Amorós). Μιχαήλ Τσερβάντες, *Ο επιτήδειος ευγενής δον Κισότης της Μάντσας. Η πρώτη γνωστή ελληνική μετάφραση*, (Santiago Carbonell Martínez). Miguel Cortés Arrese, *Memoria e invención de Bizancio*. (Isabel Cabrera Ramos)

Datos de los colaboradores	175
----------------------------------	-----

Normas de redacción	177
---------------------------	-----

EL MODELO DE MUJER ANDRÓGINA EN LA MÚSICA *REBÉTIKA* DE LOS AÑOS '30 Y LA RESTITUCIÓN SIMBÓLICA DEL ESPACIO MASCULINO EN EL IMAGINARIO POPULAR GRIEGO

Manuel González Rincón
Sevilla

RESUMEN

El modelo de mujer andrógina que aparece en las canciones *rebétikas* de los años '30 suscita muchos interrogantes sobre la relación entre géneros en la sociedad de los *rebetes* de entre-guerras. El comportamiento de estas mujeres, que se nos presentan utilizando indumentaria masculina y viriles, supone una clara usurpación del espacio masculino y un rechazo del modelo binario honor/vergüenza. En el presente artículo intentamos demostrar que estas composiciones siguen de alguna manera el esquema tradicional que hallamos desde el mito de las Amazonas, pasando por el de la «doncella guerrera» o «muchacha valiente» de la canción popular griega moderna inspirada en la epopeya bizantina *Diyenís Akritas* hasta las composiciones también populares sobre «la muerte de Androniki» de principios del siglo XX. En ellas se restituye el espacio masculino al hombre mediante la sumisión sexual (simbólica o no) de la fémmina transgresora, restaurando de este manera el modelo hegemónico masculino entre sexos. Este paradigma de mujer osada, como estereotipo del *topos* del mundo al revés, es asociado con el travestismo a través del tiempo, y se expresa con la fórmula popular también estereotipada «αντρικά εντύθη» («se vistió de hombre»).

PALABRAS CLAVE: Rebétika, travestismo femenino, androginia, código honor/vergüenza, usurpación del rol de género, espacio masculino, doncella guerrera, Diyenís Akritas, Androniki, Amazonas.

ABSTRACT

The androgynous woman model that appears in the *rebetika songs* of the '30s raises many questions about the relationship between genders in the society of the *rebetes* during the inter-war period. The behavior of these women, who are described as virile and using masculine clothing, implies a clear usurpation of men's space and a denial of the binary model honor/shame. In this article I try to demonstrate that these compositions follow in some way the traditional scheme that we find from the Amazon myth, through the modern Greek folk songs of the «warrior maiden» or «brave maiden» inspired in the Byzantine epic of the *Digenis Akritas*, and the folkloric songs about «Androniki's death» at the beginning of the 20th century. In all of them men's space is given back to the male by means of sexual submission (symbolic or not) of the transgressor-female, thus restoring the masculine hegemonic model between sexes. This paradigm of the bold woman, as a stereotype of the *topos* of the upside-down world, is associated with cross-dressing through the ages, and also is expressed by the stereotypical folkloric formula «αντρικά εντύθη» («she dressed as a man»).

KEY WORDS: Rebetika, female cross-dressing, androgyny, honor/shame code, usurpation of the gender role, men's space, warrior maiden, Digenis Akritas, Androniki, Amazons.

1. INTRODUCCIÓN

En la década de los años 1930-40 sorprende encontrar composiciones *rebétikas* que tratan sobre un determinado tipo de mujer que ha decidido o intentado «convertirse en hombre» mediante la adopción del modo de vida masculino de la sociedad marginal, es decir, del *rebetis*, del *mangas* (grado sumo del *rebetis*). Frecuentan las tabernas, se codean con los hombres del submundo en calidad de iguales, portan armas, beben alcohol, fuman hachís o hacen uso de otras drogas, son violentas, provocadoras, su tendencia sexual es ambigua o abiertamente homosexual y, en ocasiones, adoptan incluso la vestimenta masculina. Tradicionalmente consideradas avanzadas y libérrimas dentro de este submundo, reciben distintos apelativos, que suelen conformar el femenino del sustantivo masculino que las retrata y con los que se las describe. Este estereotipo de mujer masculinizante no se encuentra en composiciones anteriores a esa fecha, y es prácticamente desconocida fuera del decenio de los '30. Nos encontramos claramente ante un modelo nuevo de mujer andrógina al que parece sacársele mucho partido desde el punto de vista creativo en el período de entreguerras.

2. LA MÚSICA *REBÉTIKA* COMO CANCIÓN POPULAR URBANA

La música *rebétika* conforma el cancionero urbano popular de la Grecia moderna, que hunde sus raíces, en parte, en la canción popular de origen rural (δημοτικά τραγούδια). Este tipo de expresión musical, cuyo origen documentado no puede retrotraerse más allá del siglo XIX, posee un imaginario propio compuesto a partir de las condiciones de vida particulares de un colectivo de ciudadanos que, en el continente, pasaron a formar parte de las ciudades del nuevo estado griego provenientes de estratos sociales no sujetos a leyes escritas en sentido estricto moderno durante su pertenencia al Imperio Otomano. Esta población, asentada en determinados barrios suburbanos y enfrentada al poder institucionalizado y la ideología dominante, se caracterizaba por su marginalidad e individualidad extremas, y por compartir un código de conducta propio de su grupo cerrado.

Se trataba, en esta primera época (desde mediados del siglo XIX hasta 1922), de grupos de mentalidad rural precapitalista no absorbidos por la nueva estructura urbana capitalista naciente en la Grecia del siglo XIX, de corte occidentalizante, que acabaron concentrándose, sobre todo, en los puertos de las ciudades costeras más importantes (El Píreo, Tesalónica, Siros, Esmima o Estambul). En ellas formaron guetos estructurados y clandestinos de delincuentes y malhechores cuyas actividades se centraban en el contrabando, el proxenetismo, el tráfico de droga o el juego. Despreciaban el trabajo alienante de la nueva sociedad naciente y vivían la vida con una fuerte propensión al hedonismo, rehusando desprenderse de los

valores de la sociedad tradicional campesina en beneficio de la nueva civilización industrializada y de masas. Estos grupos de subproletarios en un país en vías de integración en el capitalismo acabaron engrosando, en muchos casos, las filas del proletariado lumpen, desclasados sociales y apolíticos.

Las canciones *rebétikas* de esta primera época, medio de autoafirmación, cohesión y pertenencia al grupo, comparten los rasgos de la creación popular tradicional: la oralidad en sentido amplio, tanto en técnica como en forma y funcionalidad, además del anonimato creativo, y su temática versaba mayormente sobre la prisión y la droga.

Este panorama cambió radicalmente a partir de 1922, la considerada como segunda época de la *rebétika* (desde 1922 hasta 1940), con la derrota del ejército griego en Asia Menor y tras el consiguiente intercambio de población entre Grecia y Turquía. Una masa de refugiados (se calcula sobre 1.500.000 personas) recaló en el continente, aportando su acervo musical greco-otomano y enriqueciendo el universo social y creativo del país. Estos desposeídos minorasiáticos eran herederos de un tipo de creación musical híbrida, producto del encuentro de las distintas tradiciones musicales (cristiano-bizantina, otomana y hebrea) en suelo otomano, y surgido, sobre todo, a partir de la disolución del sistema de los *millet* y de las cofradías religiosas musulmanas. De la simbiosis entre el estilo continental y el minorasiático nacerá la canción *rebétika* clásica.

Los refugiados, aunque mejor formados y de carácter más liberal que la población griega continental, engrosaron aún más el proletariado lumpen urbano y su estilo de vida precario y miserable, dando forma definitiva a la base social de los *rebetes*. Se asiste a una cierta descohesión de los grupos de insumisos, que, además de compartir la subcultura de los fuera de la ley, asumen en parte la moral pequeñoburguesa. Se da una yuxtaposición de grupos clandestinos y de masas de proletariado lumpen y coexisten grupos estructurados con individuos desorganizados, dispersos y solitarios. El centro de encuentro social y creativo se desplaza a la taberna y la temática de las canciones versa sobre el amor, la mujer, la desolación de la droga, un sentimiento de huida y de pesimismo profundo. Pero sigue existiendo en gran parte un espíritu contestatario y anarquizante contra los valores burgueses establecidos, como las posesiones materiales, la vida familiar y el trabajo. Comienzan las primeras grabaciones en discos y los autores reivindican sus composiciones¹.

¹ La considerada como tercera época de la música *rebétika* va desde 1940 hasta 1953, cuando la alta burguesía la descubre como producto consumible de masas y comienza su disolución. Cf. Damianakos 1987, 90-164; 2003, 103-177; Konstandinidu 1987, 46-59 y Conejero 2004.

3. EL UNIVERSO ÉTICO-MORAL DE LOS REBETES Y EL *ETHOS* RURAL TRADICIONAL

El universo ético-moral de los rebetes responde a un código de valores y de comportamiento establecido -y, en gran parte, heredado- dentro de su medio marginal. Son agresivos, vengativos y bravucones, generosos y solidarios con los más débiles, y benefactores locales. El principio básico de comportamiento del grupo, entendido asimismo como valor de supervivencia, es la lealtad entre sus miembros y la fidelidad a la palabra dada (μπέσα)², sobre la que basa su sentido del honor (τιμή, φιλότιμο). Su actitud general es la de una posición contestataria y contraria a la ética burguesa como expresión de su insumisión, y conforma los rasgos de personalidad del forajido honorable o del disidente por excelencia, el *mangas*, el macho viril que vive en la marginalidad y que sabe defender sus principios³. La referida mentalidad está cargada de un clima emocional que permea todos sus productos creativos (Damianakos 1987, 131-132), siendo las canciones *rebétikas* una fuente para el estudio de su estructura psicomental en el sentido de que, como vehículos de este universo moral, poseían una funcionalidad determinada dentro del submundo de los *rebetes* entendido como entidad cultural (108), tal y como sucedía con las canciones populares en la sociedad precapitalista rural, confirmando valores morales y sociales e indicando roles y códigos de conducta.

Aunque la subcultura suponga una transgresión en muchos aspectos de la sociedad bienpensante y organizada, en ella encontramos, con casi igual persistencia, el modelo tradicional de relaciones de género asimétricas. En la base de este universo ético-moral, y en lo que se refiere a las relaciones y roles entre sexos, se descubren los rasgos tradicionales de la masculinidad hegemónica, expresada en la estricta polarización de los conceptos de «honor» (τιμή) u «honra» para el hombre, y de la «vergüenza» (ντροπή), entendida como «recato», «decencia» o «modestia», para las mujeres, vigente en toda la cuenca mediterránea⁴. Según esta categoría dualista, el hombre que se ajusta al prototipo hegemónico es «honorable» (τίμιος), «un hombre de verdad» (καλός άνδρας), y el que no, cae dentro de la categoría de la vergüenza (ντροπή), asimilándose a la mujer, o, en último extremo, al «maricón» (πούστης). Así, el honor

² Se trata, en parte, de un conjunto de valores heredados de forma distorsionada y adaptada del código moral de los guerrilleros (*kleftes*) y bandidos del siglo XIX (Damianakos 2003, 117-119, 127).

³ Esta moral subproletaria posee una significación negativa para la clase burguesa dominante (cuyo *ethos* se rige por la exaltación del trabajo y del esfuerzo, del ahorro y del sacrificio) (Damianakos 2003, 150), lo que contrasta con la valoración positiva de sí mismos y de su medio que comparten los *rebetes* (personas inteligentes, rectas, con sentido del orgullo, del amor propio y del honor) (Damianakos 1987, 154).

⁴ Adoptamos como metodología para nuestro trabajo los conceptos tradicionales acuñados por los estudios de género para el análisis de las sociedades mediterráneas desde los años setenta y comúnmente aceptados por la antropología social. A pesar de la crítica a su excesiva generalización en el empleo de esta categoría binaria (Dimitríu-Kotsoni 1995), creemos que su aplicación a la sociedad de los *rebetes* podría producir fructíferos resultados (Holst 2003, 170).

y la hombría van de la mano, tal como describe el refrán (Venizelos 1867, 102, n° 148): «Η ντροπή νικά την αντρεία» («La vergüenza mata la hombría»). La mujer, sin embargo, no pierde su estatus femenino, siendo calificada como «mala mujer» (κακή γυναίκα) o, en el peor de los casos, como «prostituta» (πόρνη)⁵.

Este código patriarcal imperante en sociedades rurales garantiza y exige tanto el control de la sexualidad femenina como el poder masculino sobre la mujer y, en el medio de los *rebetes*, se ha adaptado parcialmente a las nuevas condiciones sociales del grupo marginal dentro de la coexistencia obligada de grupos heterogéneos y de distinta procedencia (Keku 1995, 134), pero conservando básicamente el modelo de relaciones de género asimétricas. De este modo encontramos antiguos presupuestos que coexisten con concesiones nuevas a la norma tradicional, lo que muestra el efecto de la presión ejercida por la estructura urbana sobre estos personajes marginales, que responden reorientando los límites y sobre todo las posibilidades de su espacio simbólico desde una perspectiva en muchos casos más personal que colectiva (Papajristópulos 2004, 40-41).

La sociedad de los *rebetes* hasta 1940 era esencialmente masculina, siendo la exaltación de la virilidad un valor preeminente, y se regía por el código tradicional en lo que se refiere a la relación intergenerérica y a la configuración y reproducción de los roles sociales y estereotipos o imágenes culturales tanto del hombre como de la mujer. Estas imágenes simbólicas que intentan explicar determinada sociedad (imaginario colectivo) no tienen por qué ser necesariamente reales, sino que basta con que se perciban como tales o como simplemente verosímiles, y su aceptación conlleva determinadas exigencias y actitudes que se traducen en una conducta o comportamiento adecuados que enmarcan al individuo en el rol que le ha sido socialmente asignado⁶. Es decir, son el conjunto de expectativas que regulan el comportamiento del individuo en una sociedad dada, y cuya estereotipación y repetición permiten que se perpetúen en el imaginario colectivo y en la memoria individual de forma tenaz y arraigada como modelos del «deber ser» (Fernández 2002, 15-16).

El medio marginal de los *rebetes*, al rehusar estos adoptar el modelo familiar burgués, puede ser considerado como un espacio en el que se privilegian las relaciones entre hombres, con su idiosincrasia propia, tal como sucede en otros espacios exclusivamente viriles, como la milicia, la prisión o la cofradía religiosa. Por su característica

⁵ El engaño de la masculinidad hegemónica estriba en que sus privilegios sobre las mujeres son, en el fondo, sus propias cadenas. El hombre tampoco es libre de hacer su voluntad, porque deja de ser sancionado como «hombre» y se ve rebajado en su estatus social. El hombre tiene que demostrar que lo es, y para llegar a serlo ha de superar unas pruebas, mientras que la mujer no ha de probar nada. Estas ideas consensuadas sobre la masculinidad son anclas psíquicas sobre las que el individuo basa su concepción de sí mismo (Gilmore 1994, 21-22).

⁶ «[...] El imaginario simbólico constituye, instituye y disciplina los pensamientos y prácticas de la realidad social a través de fórmulas no jurídicas, sino más bien informales, y que muchas veces tienen que ver más con el mundo de los afectos, sentimientos y emociones, que con la regulación explícita de un sistema político o una estructura económica [...]» (Berger/Luckmann 1986 y Fernández 2002, 130).

de marginalidad, se da lugar a la creación de determinados espacios de indefinición y deslizamiento comportamentales, sea de carácter sexual o de rango, entre los individuos/iguales, sin perjuicio de que todos compartan el mismo código ético⁷. Ello supone que el código dual honor/vergüenza se flexibiliza y adapta, tanto en las relaciones entre iguales como en las que atañen al sexo opuesto. Al tratarse de individuos sin vínculos conyugales, el modelo de sumisión y dependencia femenina que conlleva la protección del hombre se difumina y las relaciones familiares de solidaridad se transmutan adquiriendo una nueva dimensión. Sin embargo, las relaciones de superioridad de los *rebetes* respecto de sus amantes femeninas (γκόμενες) reproducen en su medio deformado la desigualdad entre sexos tanto de la sociedad tradicional como de la urbana burguesa, y se aprecia en el tratamiento que se da a las mujeres como objetos de consumo (en el plano de las relaciones personales) o bien como objetos de ganancia económica (en el caso del proxenetismo). Pero en la década de los años 30, encontramos espacios de una peculiar camaradería entre ambos sexos en la que muchas de las mujeres del medio son asimismo descritas como bisexuales o abiertamente homosexuales y entre cuyas exigencias está el tratamiento de igual por los *rebetes*.

4. LA MUJER EN LA SOCIEDAD TRADICIONAL GRIEGA

En Cefalonia, cuando el recién nacido era una niña, se solía decir que había nacido una «muda»: «Έτσι είναι βουβό, είναι θηλικό» («Así que es una muda, es una hembra»), o bien: «Το θηλικό παιδί γεννιέται βουβό» («El bebé hembra nace mudo») (Ikonomidis 1969-1972, 80). Las mujeres, en la sociedad griega tradicional, nacían sin voz y a sus razones no se les permitía ni ofrecía cauce de expresión alguno. No intervenían sino tangencialmente en el mundo del varón, permaneciendo «mudas» ante la realidad masculina: bien manteniendo una apariencia de comunión con el comportamiento androcéntrico, bien silenciando ciertos comportamientos del hombre. De ese modo ayudaban a perpetuar el orden impuesto que convenía a su estabilidad y protección, sobre todo una vez casada (Herzfeld 1991,83; Guefu-Madianú 2003,136). El hombre no solo debe velar por la virginidad/fidelidad de

⁷ Cf. Petrópulos 1991, 34-39 y 46-47 sobre algunos interesantes aspectos de la (bi) sexualidad de los rebetes. Afirma (36) que muchos tenían una mujer en casa y un amante masculino viril en su espacio de interacción entre iguales. Esta situación podría, quizá, ser comparada con las relaciones exclusivamente masculinas que imperaban tradicionalmente en el café griego (καφερείο), espacio de interacción entre iguales al margen de la familia, en las que se atestiguaba un estilo de relación que respondía a vínculos de carácter más «espiritual» y que conllevaba un modelo masculino de sexualidad entre hombres de carácter abierto, paralelo o previo al conyugal. En el café, el tipo de relación de camaradería y comensalidad no exenta de sensualidad se adaptaba al modelo de igualdad masculina, y rehuía la idea de subordinación que llevaba implícita la homosexualidad y que podía calificarse como «ατιμία» («deshonra»), «ντροπή» (Loizos-Papataxiarchis 1991, 225-228).

la mujer a su cargo, sino que cualquier referencia a la sexualidad femenina en el discurso público es censurada si no está articulado sobre la familia y el matrimonio. A la mujer no se le reconoce deseo sexual (Skuteri-Didaskalu 1986).

La educación que recibían se circunscribía a las labores del hogar (*τα του οίκου*) y su estructura las relegaba a un lugar funcional como esposas y madres (cf. Bakalaki-Elegmitu 1987 y Milingu-Markandoni 1991), siguiendo el dictado de que el marido se pertenece a sí mismo y la esposa pertenece al marido, a lo que ayudaba su condición de analfabeta (*αγράμματη*). En la Grecia de después de 1830, este modelo fue incorporado al sentimiento nacionalista (*εθνικοφροσύνη*) que pretendía homogeneizar a la población bajo un mismo signo distintivo, sin olvidarse de la máxima esencial: «Κεφαλή γυναικός ο ανήρ» («El hombre es la cabeza de la mujer»).

5. ESPACIO MASCULINO *VERSUS* ESPACIO FEMENINO

El Ministro de Educación D. S. Mavrokordatos, en una circular de 1872, exhortaba a los maestros a «ayudar a la pequeñas alumnas a adquirir una clara conciencia de su papel y de sus límites, clarificándoles que el hombre ha sido hecho para la vida exterior y la mujer para la casa» (Deliyiani/Ziogu 1994, 74). Se intentaba, así, perpetuar el modelo masculino hegemónico sobre el binomio tradicional androcéntrico espacio masculino/espacio femenino, o con la subcategoría de Herzfeld (1980) dentro/fuera⁸. El hombre domina el espacio público, mientras que la mujer es dueña de la esfera privada y doméstica, y en ambos espacios construyen y conducen su personalidad (Guefu-Madianú 2003). Pero en el plano del individuo, ello supone, además, el confinamiento psicológico interior de la mujer (comunicación y movilidad 0) (Herzfeld 1991), mientras que al hombre le corresponde el uso de la palabra ordenadora y sancionadora, además de la libertad de movilidad física⁹.

En el submundo de los rebetes, que se caracteriza por la disolución de los vínculos sociales tradicionales, cuando éstos se alejan del espacio de la casa, de la familia, para ejercer su autoridad en el medio marginal, sufren el desdén de su espacio privado, en el que pierden fuerza y al que ya no pueden regresar con autoridad (Jatzidakis 2003, 71 y 92). Se observa una renuncia voluntaria a su relación con la categoría espacio pri-

⁸ Para un análisis de las distintas teorías sobre la dicotomía espacio público/espacio privado cf. Guefu-Madianú 2003, 111-126. Parece que la mentalidad masculina, que confina a la mujer en la categoría de «dentro», entendida como el universo socializado, considera que la naturaleza femenina tiende continuamente a abandonarla para integrarse en la categoría de «fuera», en lo exterior, en el aspecto no socializado de la naturaleza (Skuteri-Didaskalu 1991; Saunier 1989, 77-78 y Tyrrell 1989).

⁹ La consecuencia esencial de esa estricta dicotomía es perfectamente espresada en los siguientes versos de una canción popular (Sultan 1999,61): «Εσύ 'σαι άνδρας, περπατάς, κι οι πόνοι διαβαίνουν. / Εγώ γυναίκα, κάθομαι, κι οι πόνοι ανεβαίνουν» («Tú eres un hombre, puedes caminar (fuera de casa), y tus penas se diluyen. / Yo, sin embargo, soy mujer, me quedo en casa, y mis penas se incrementan»).

vado/dentro, paradigmática en muchas familias subproletarias desestructuradas, en la que la categoría «calle», «espacio exterior», se llena de valores nuevos y nuevas jerarquías sociales (94) sobre el código en disolución¹⁰. En este espacio público se mueven libremente algunas mujeres a las que los rebetes non consideran «mujeres públicas» (δημόσιες γυναίκες), en el sentido sexual peyorativo que les da la sociedad burguesa.

6. EL MOVIMIENTO FEMINISTA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Los cambios que trajeron el nuevo siglo y la Gran Guerra a Europa en el mundo de la mujer se dejarían sentir en Grecia¹¹. En 1920 se fundó la «Asociación para los derechos de la mujer», que con su publicación *Ο αγώνας της γυναίκας* (La lucha de la mujer) (1923-1936) propugnaba la salida de esta e la esfera pública, en nombre de los principios liberales de la sociedad urbana: la valoración de los méritos personales y la igualdad de derechos de los ciudadanos. Seguían así el camino abierto por la pionera Kalirói Parren durante los treinta años anteriores con su publicación *Η εφημερίς των κυριών* (La revista de las damas) (1888-1918) y con sus escritos literarios, propugnando el derecho a la educación y al trabajo de las mujeres (Varika 1987), pero llegaban también de la mano de los intentos modernizadores liberales venizelistas.

La confrontación entre la sociedad bienpensante tradicional y las feministas se dejaba sentir abiertamente. En las obras literarias de entreguerras, los personajes femeninos eran clasificados en compañeras que inspiran respeto y aquellas que sirven para la satisfacción de las necesidades físicas del hombre, mientras que se observa un absoluto silenciamiento de las necesidades sexuales de la mujer (Sakalaki 1984, 152-66). Por su parte, las feministas de entreguerras ofrecían la distinción entre las mujeres que se amoldan a los deseos masculinos, tildadas de «parásitos indolentes» (οκνηρά παράσιτα), y «las luchadoras honorables», ya fueran trabajadoras o amas de casa (τίμιες βιοπαλαίστρες, εργαζόμενες ή νοικοκυρές) (Avdelá/Psará 1985, 95). Sin embargo, los esfuerzos de la mujer por que se le reconociera el peso de su rol real obtuvieron únicamente unos frutos relativos, ya que el período tras la derrota en el frente minorasiático (1922) supuso para Grecia un neo-conservadurismo social que duraría hasta el final del régimen de los coroneles (1967) (Psará 1988; Xiradaki 1988 y Papadimitríu 2006)¹², durante el que tuvo un gran peso la dictadura de Metaxás y

¹⁰ Sin embargo, en el amplio *corpus* de canciones rebéticas, que abarca desde finales del siglo XIX hasta la segunda mitad del XX, hallamos distintos códigos de comportamiento masculino, sucesivos y superpuestos, respecto de las mujeres y sus tipos (Spiridaki 2003, 112).

¹¹ Los primeros tímidos pasos hacia la igualdad entre los sexos se dieron en Grecia durante el siglo XVIII (Kitromilidis 1983).

¹² Cf. Papadimitríu 2006, especialmente los capítulos «Η ψυχική ενότση του ελλητισμού και ο νεο-συντηρητισμός» (143-173) y «Εθνικισμός και εθνοφοροσύνη» (207-221). Incluso durante la época

su prohibición del movimiento, de sus actividades y de sus publicaciones.

7. EL TRAVESTISMO Y LA ANDROGINIA FEMENINOS COMO USURPACIÓN DEL ESPACIO MASCULINO

El modelo binario de los sexos es lo suficientemente antiguo como para haber conocido rebeliones femeninas contra los signos simbólicos externos del hombre intentando usurparlos como protesta o como medio de cambio social (Pellegrin 1999). Pero más allá de la mera curiosidad que puedan haber ocasionado, la virilización de la mujer, que comienza con la apropiación de la vestimenta-tabú del hombre, ha sido siempre entendida como una usurpación del espacio legítimo masculino. Además, desde el punto de vista religioso¹³, sobre el que se basa la concepción popular, se ha coincidido en que esta usurpación supone una transgresión de «la ley de Dios, de las santas escrituras y de las ordenanzas canónicas»¹⁴, constituyendo, así, un pecado mortal.

La Europa moderna de entreguerras conoció en los países más evolucionados un desarrollo inusitado de la libertad sexual individual. En Alemania, desde comienzos del siglo XX, especialmente en Berlín, el movimiento homosexual (masculino y femenino) era ampliamente conocido y tolerado. En la Francia de los años '20 se hicieron famosas las conocidas como *les garçonnes* (*las garzonas*) (femenino inexistente de «garçon», *garzón*, *muchacho*). Eran éstas mujeres sumisas a las que las penalidades de la Gran Guerra sacaron de su letargo, y a cuyo término decidieron irrumpir en el espacio público con modales y hábitos masculinos. Ambos movimientos se exportaron a otros países, como Inglaterra¹⁵.

En Grecia, durante la década de los '30, hace su aparición un tipo de mujer con voz, o, al menos, que reivindica su derecho a ser escuchada (también en su carácter de individuo sexuado) y que, probablemente, deba mucho tanto al movimiento feminista como al modelo femenino inmigrado de Asia Menor y a las influencias europeas importadas por el cinematógrafo¹⁶. Una de sus características esenciales es que

de la Resistencia contra la ocupación alemana, en la que las mujeres tomaban parte activa, se les negaba el derecho a compartir el espacio masculino como iguales (Vervenioti 1999, 396).

¹³ «[...] L'interdit réligieux de l'inversion des habillements sous-tend et soutient toutes les formes de la division sexuelle qu'elle soit celle des apparences, des rôles, des fonctions ou de fantasmés» (Pellegrin 1999). Para algunas regulaciones de la iglesia ortodoxa sobre este particular durante la dominación otomana (referidas a los siglos XVII y XVIII) cf. Mattheu 2006.

¹⁴ Tal y como consta en la acusación efectuada contra Juana de Arco por haberse vestido de hombre (Pellegrin, *op. cit.*).

¹⁵ Para el movimiento de liberación homosexual en Alemania cf. Steakley 1975, y para el fenómeno social de las *garçonnes*, Bard 1998. Una historia de la homosexualidad en Europa (Berlín, Londres y París) la trata Tamagne 2000, y para la tradición del travestismo femenino en Europa cf. Dekker/Van dePol 1989.

¹⁶ Los modelos andróginos que recurrían al travestismo mostrando una imagen virilizante y ambigua

se integra en el espacio masculino de la calle y de la taberna, es decir, en la categoría de espacio público¹⁷, donde se mueve libremente como «vagabunda» (αλανιάρρα) y realiza prácticas masculinas como beber alcohol, fumar tabaco y consumir drogas¹⁸.

A este tipo femenino andrógino que frecuenta a los rebetes no se les otorga el mismo trato que al resto de mujeres sobre las que éstos pueden ejercer su dominio (madre y hermana), sino que se presentan más como camaradas, al estilo de la camaradería de taberna y comensalidad antes referido. Desde esta perspectiva, esta mujer *rebétisa* no es totalmente una mujer. Puesto que participa del espacio exclusivamente masculino, está ella misma masculinizada a ojos del hombre de ese medio marginal, y quizá en muchos casos asimilada al «amigo» estrecho, al βλάμης (de hecho, βλάμησσα es el apelativo que se le da a muchas de ellas en algunas canciones), y de ahí a su encasillamiento como partenaire sexual «no femenino» (feminidad Ø) hay solo un paso¹⁹. Sin embargo, el *rebetis* o el *mangas* siguen ejerciendo su control sexual sobre ellas en tanto que les exigen, en función de su relación, que se amolden al esquema tradicional que muchas de ellas rehuyen (Spiridaki 2003, 112), algo que garantiza el mencionado equilibrio simbólico.

El *mangas* aceptaba el ingreso de la mujer en su espacio de masculinidad siempre y cuando esta consintiera en seguir dando muestras externas de feminidad (113), lo que simbólicamente representaba su aceptación de los emblemas de poder y su consiguiente sumisión al macho:

Ντυμένη σαν αρχόντισσα
μαζί μου να γυρίζεις

de la mujer se pusieron de moda en el cine durante los años '30 y recalaron en la Grecia de entreguerras (González 2004). Previamente, la producción novelística griega del siglo XIX había ofrecido paradigmas de personajes travestidos (Chryssanthopoulos 1996). Para la mujer en la *rebétika* de los años '30, cf. asimismo el subcapítulo 5.3.3 de Conejero 2008, especialmente las pp. 426-431 (este libro apareció durante la maquetación de nuestro artículo, por lo que no podemos sino mencionarlo sucintamente).

¹⁷ Estos personajes que optan por la «perversión» del orden espacial y temporal impuesto sobre la sexualidad por la sociedad crean una «identidad negativa» dentro de su propio y nuevo imaginario, y como tal escapa a las reglas sociales a la vez que se distancia de su moralidad. No obstante, este imaginario no supone un desafío para dicha moralidad, sino que convive con ella paralelamente (Chryssanthopoulos 1996, 61-62, n.1).

¹⁸ A modo de ejemplo mencionaremos las siguientes canciones: «Η χασικλού» (P. Tundas, 1927/30), «Γιατί φουμάρω κοκαΐνη» (P. Tundas, 1929/30), «Αλανιάρρα μερακλού» (M. Mijailidis, 1930), «Η μποέμισσα» (S. Peristeris, 1933), «Μόρτισσα χασικλού» (M. Vamvakaris, 1933), «Γεια σου Λόλα μερακλού» (Barusis, 1934), «Φτώχεια μαζί με την τιμή», «Το Μαριανθάκι», «Φέρτε πρέζα να πρεζάρω», «Η μπολσεβίκα» (P. Tundas, 1934), «Μαρικά χασικλού» (V. Papázoglu, 1934), «Αδικα γυρνάς» (G. Kamvisis, 1935) y «Παλιοκόριτσο» (A. Kaldaras, 1941).

¹⁹ Ello podría explicar la relación primaria, y en ocasiones única, de sodomía entre *rebetis/rebétisa*, si hemos de creer las aseveraciones de Petrópulos (1990, 39). Cf. para este tema Schaffer 1997, especialmente 150-157.

να πίνεις σαν παλιός μπεκρής, κουκλάκι μου,
με σκέρτσο να καπνίζεις.²⁰

Pero algunas de estas mujeres aparecen en las canciones tras haber dado un paso más allá de los límites difusos que la propia marginalidad les permitía, adoptando de forma provocativa determinadas vestimentas exclusivamente masculinas e incluso mostrando una clara tendencia homosexual o, al menos, bisexual. Esta postura suponía, por sí misma, un deslizamiento en el campo del equilibrio de poderes entre los sexos y un desafío abierto no solo en cuanto al dominio, ya no tan simbólico, del espacio masculino por el hombre, sino que convertía a las otras mujeres en propiedad no exclusiva de este. Mientras que la *asexualidad* femenina puede encajar con relativa facilidad en los presupuestos del imaginario (Faderman 1989, 147- 156), la mujer con pretensiones homosexuales hace peligrar las bases del poder masculino.

A continuación, glosaremos algunas de las canciones más significativas en las que aparece explícita o implícitamente el intento de usurpación del rol sexual masculino por parte de las mujeres del medio de las *rebetes*.

En la canción «Το ὄγδοον θάυμα» (1930) («La octava maravilla»)²¹ (Apéndice 1.1), la protagonista es una mujer que se nos presenta vestida con ropa de hombre («Μια και φόρεσα κι εγώ τα αντρικά»), de los que se jacta de no diferenciarse en nada («απ' τους άντρες δεν το βρίσκω τι διαφέρω»), ya que fuma el mismo tabaco fuerte, de modo que ya no tendrá por qué seguir sufriendo su condición de mujer, porque es un hombre como los demás («μοναχί μου τώρα άντρας έχω γίνει»).

Tendrá derecho a frecuentar las tabernas y emulará las conquistas eróticas de los héroes cinematográficos del momento, Valentino y Novarro, convirtiéndose en la amante de cada mujer, y llegando a ser un nuevo Casanova.

En la composición que lleva por título «Αν ήμουν άντρας» (1933) («Si fuera un hombre») (Apéndice 1.2), la mujer en cuestión querría adoptar la identidad masculina cambiándose de nombre y llamarse Vango (Vangelis) en lugar de Dina («και Βάγγο ας με λέγανε κι ας μη με λέγαν Ντίνα»), porque su condición femenina la hace sufrir. A raíz de ese cambio, conseguiría muchas amantes convirtiéndose en

²⁰ «Ντυμένη σαν αρχόντισσα» (S. Keromitis 1946) (Petrópulos 1991, 67): «Vestida como una dama / vendrás conmigo de ronda, / bebiendo como un borrachuzo, muñeca mía, / y fumando con gracia femenina».

²¹ Petrópulos (1991, 188) dice que copia la canción del documento de sus archivos número 400, sin mencionar ni compositor ni intérprete, y piensa que se trata de una lesbiana (τζιβιτζιλού). A nuestro parecer, como ya propusimos (González 2004, 61-63), podría tratarse de una parodia del personaje de Amy Jolly (Marlene Dietrich) en la película *Marruecos* (Joseph von Stembeig, 1930), en la que la protagonista, cantante en una especie de taberna, se viste de esmoquin y con chistera mientras actúa y flirtea con la acompañante del soldado del que está enamorada, besándola en los labios en lo que se considera el primer beso lésbico de la historia del cine. De ahí el sentido de los últimos versos de la canción. Hemos de suponer que el autor asimila al personaje a algunas de las *rebétisas* de su entorno, quizá con las mismas pretensiones.

un verdadero *kutsavakis* (= tipo de *re be (is)*).

La protagonista de la canción «Γίνουμαι άντρας» (1934) («Me he convertido en un hombre») (Apéndice 1.3), ha logrado convertirse en un macho de primera fila, haciendo ostentación de su estatus mediante la posesión de pistola y faca («Γίνουμ' άντρας πρώτο πράμα / με πιστόλι και με κάμα»), inspirando miedo a los demás usuarios del fumadero de hachís. Incluso, a imitación del comportamiento de los varones drogadictos o chulescos, se ha echado por novia a una sirvienta a la que ha dejado sin blanca²².

Vamvakaris, en su composición «Τραγιάσκες» (1934) («Las gorras») (Apéndice 1.4), se admira en primera persona de que las mujeres hayan adoptado determinadas características masculinas en su vestimenta (*αντρίκια κουσουμάρου*), como las gorras (*τραγιάσκες*), hasta entonces exclusivas de los hombres, y que se paseen por la calle (espacio público) osadamente y sin complejos (*αβέρτα*) («Και οι γκόμενες φορέσανε τραγιάσκες / και στους δρόμους τριγυρνούν και κάνουν τσάρκες»). El autor continúa ironizando sobre lo exótico del producto en sí, ya que son como *der-viches* (= tipo de *rebetes*) pero con todas las características femeninas («ντερβίσικα κορίτσια, / με ναζάκια, με κολπάκια και καπρίτσια») y sobre el tratamiento de tú a tú que este daría cuando se encuentra a alguna, llamándola «hermanito», como hacían los rebetes entre sí, e invitándola al fumadero a fumar un chibiquí de hachís («είμαι φέρτε να της πω, μωρ' αδερφάκι, / ζούλα πάμε στον τεκέ για τσιμπουκάκι»).

En estos cuatro casos que glosamos, el travestismo exterior, referido al aspecto, mediante el cual se refleja el libre uso/usurpación del espacio masculino por la mujer, queda expresado de varias maneras. La primera, más explícita, se refiere al travestismo externo, al uso de vestimenta masculina como asimilación al hombre, de ahí las expresiones «φόρεσα τα αντρικά» («me he vestido como un hombre») y «αντρίκια κουσουμάρου» («se ponen ropa de hombre»), o bien acentuando algún elemento de esa vestimenta, como «φορέσανε/κουσουμάρουε τραγιάσκες» («se han puesto/utilizan gorras»). En otra ocasión (cf. *supra*) el deslizamiento se efectúa mediante la adopción de un nombre masculino (Vango = Vanguelis), abandonando el femenino (Dina = Konstandina)²³. Esta parece ser una peculiaridad considerada por las mujeres como característica indispensable para su deslizamiento comportamental dentro del código de conducta. Pero, además, se expresa otro tipo de travestismo «funcional», que refleja la asimilación por la fémina de comportamientos exclusivamente masculinos dentro del medio marginal, ya mencionados (fumar

²² Parece que esta composición estaba inspirada en un suceso real (Conejero 2008,430-431).

²³ El nombre masculino es por sí mismo portador del espíritu varonil. A este respecto es interesante recordar, en el teatro español del Siglo de Oro, los versos de Lope de Vega en *La varona castella* (Acto II, vv. 288-292), cuando Doña María, la virago de esta obra, asevera: «Nací con inclinación/ a las armas y a ser hombre,/ tan fuerte, que en ocasión/ que solo tengo su nombre/ ya tengo su condición».

tabaco, consumir drogas, moverse libremente por el espacio público y no estar bajo el control masculino) (cf. *supra*), a lo que habría que añadir su intención de controlar su propia sexualidad y desligarse de la obligación de sumisión sexual al hombre.

A una tan absoluta transgresión y subversión del imaginario, que presenta la imposibilidad del *rebetis* de controlar a las γκόμενες, cabía esperar una reacción por parte de los afectados, aunque fuera asimismo simbólica.

8. LA RESTAURACIÓN SIMBÓLICA DEL ESPACIO MASCULINO

En este período de la *rebétika*, de cambios profundos en el entorno urbano, el hombre se encuentra con el doble dilema de reorientar y readaptar el rol que el imaginario social tradicional le atribuía mientras que, al mismo tiempo, debía descifrar y asimilar los nuevos comportamientos femeninos que propiciaban la disolución del código heredado (Spiridaki 2003, 99 y 110). Las canciones a las que nos hemos referido paradigmáticamente reflejan no solo la aporía masculina ante un comportamiento femenino anómalo, sino su intento de controlarlo y de enmendarlo en tanto que le perjudica en sus intereses de sexo.

Una de las características de la cultura popular de carácter oral, en la que se podría encuadrar aún la producción *rebétika* de este segundo período, es la burla, el menosprecio y la ridiculización de las hembras «libres», tales como la mujer soltera, la viuda, la divorciada o la separada, que escapan al control directo del hombre (Fernández 2002, 140-141). Ello refleja la continua necesidad de ajustar los roles sociales al modelo hegemónico masculino, que intenta corregir actitudes desviadas o simplemente actuar como recordatorio del lugar de cada cual en el imaginario. Por lo general, esta función se realiza mediante la sátira, la ironía o el humor²⁴. En el caso de las canciones *rebétikas* que estamos glosando se observa que los compositores han utilizado el motivo del «mundo al revés» muy al uso en la cultura popular para subvertir simbólicamente la realidad en momentos en los que se permite trasladar, desahogar y dirimir el conflicto social en el espacio simbólico del lenguaje (Bajtín 1974; Lombardi 1978), cuyo fin último es la restauración del equilibrio previamente roto. En esa ruptura se encuentra, precisamente, el valor catártico para las mujeres, en tanto que liberación psicológica y moral del confinamiento en el silencio (Scott 2000, 251). Sin embargo, como regla general se observa que, cuando las mujeres quieren tomar las riendas de su vida y actuar libremente, la sociedad tradicional encuentra en la burla al marido el modo de refrenarlas. En la socie-

²⁴ Para el recurso a la ironía y el humor en las canciones *rebétikas* cf. el estudio de Vamvakás (1999). Sin embargo, a sus observaciones habría que añadir el valor de la ironía como forma de violencia, como envoltura socializada de la agresividad, que se suele utilizar a ciertos niveles culturales para juzgar, provocar y solucionar conflictos. En este sentido, la ironía tiene que ver, asimismo, con el poder simbólico, ya que se trata de un tipo de comunicación asimétrica en la que quien ironiza se siente en una posición de ventaja sobre el sujeto sometido a este juego.

dad de los *rebetes*, al no estar sometidas estas nuevas mujeres a la autoridad de ningún hombre, la crítica se ejerce directamente sobre ellas.

En ocasiones el *rebetis* conmina a la mujer a que abandone sus pretensiones de vida desordenada y que vuelva a someterse al control sexual por parte del varón, tal como recomienda el código tradicional:

Κοίτα ν' αλλάξεις πια μυαλό, κι έλα στα λογικά σου,
άστην αυτή τη ρεμπετιά, -παλιοκόριτσο, γιατί αλίμονο σου.²⁵

Y, a veces, ello se efectúa mediante la mención explícita a la intención del *rebetis* de tomarla como pareja o esposa y de «normalizar» su situación partiendo de dicho dominio:

Βάλε γνώση, βρε Μαρίκα,
και 'γώ δε ζητάω προίκα.
Θέλω τάιρι να σε κάνω
και μαζί σου, καλέ μου, ας πεθάνω,²⁶.

Esta situación ambigua crea la aporía moral entre los hombres, a los que la usurpación femenina de su estatus obliga a replantearse su propia identidad no sin buena dosis de queja irónica:

Δεν μπορώ να καταλάβω ποιοι 'ν' οι μάγκες:
και οι κυρίες κουσουμάρουνε τραγιάσκες:
τι θα κάνου μ' εμείς τα ντερβισάκια;
μας ζυγώνουν και μας πιάνουν τα μεράκια (Αρτένδιο 1.4)

Incluso encontramos referencias a la incompatibilidad de los signos indumentarios reconocidamente femeninos con la vida de los *rebetes*:

Κάτσε φρόνιμα Λιλή
η μαγκιά δεν ωφελεί.
Δεν ταιριάζουν τέτοια γούστα
σε γοβάκι και σε φούστα.²⁷

²⁵ «Παλιοκόριτσο» (A. Kaldaras, 1941). «Aver si cambias de parecer y recuperas la cordura, / deja esta vida disoluta, muchachuela, porque si no, ay de ti». Cf. comentario en Petrópulos 1991,193.

²⁶ «Μαρίκα χασικλού» (V. Papázoglu, 1934). «Vuelve a tus cabales, Marika, / que yo no te pido dote. / Quiero hacerte mi esposa / y estar contigo, mi bien, hasta la muerte».

²⁷ «Η κουρνάζα» (N. Rutsos, 1943). «Ten cordura Lili, / la vida chulesca no te conviene. / No se adecuan tales gustos / a los escarpines y a la falda».

Pero la crítica más dura, y probablemente considerada como la más efectiva por parte del hombre de este medio, es la que ridiculiza las pretensiones femeninas extremas de convertirse en un hombre «biológico». Así, se acentúa el punto débil de este nuevo entramado moral femenino recordándoles alusivamente la imposibilidad fisiológica de unión sexual con personas de su mismo sexo, lo que por sí mismo sería suficiente, en la concepción del macho, para que su partenaire femenino las abandonara²⁸. Ello ratifica la penetración sexual, experimentada o simbólica, como símbolo de dominación y subordinación, a la vez que resalta el valor correctivo de esta en su mentalidad hegemónica:

Το αμόρε καθεμιάς θα είμ' εγώ [...].
Μέχρι δω, λοιπόν, όλα καλά:
μα να νιώσω δεν μπορώ, μωρέ παιδιά,
γιατί όταν μια πολύ σφιχταγκαλιάσω,
ασφαλώς την άλλη μέρα θα τη χάσω. (Απένδυε 1.1)

Αχ, βρε ντουινιά σε βλαστημώ, γιατί είμαι αδικημένη,
για της γυναίκας την καρδιά δεν είμαι γεννημένη. (Απένδυε 1.2)

La actitud ambivalente del hombre queda bien expresada en la composición «Γίνουμαι άνδρας» («Me he convertido en un hombre») (Απένδυε 1.3), en la que los varones del fumadero aceptan con susceptible permisividad la nueva identidad sexual de la muchacha virilizante y bravucona, acogiéndola en su grupo como a un igual (αδερφάκι, «hermanito»), hasta que una noche se toman la revancha en grupo lanzándose sobre ella con piropos zalameros, llamándola «marimacho» (αγοροκοριτσάρα)²⁹ y sin ocultar las intenciones claramente sexuales que de ello se derivan (λαχτάρα). Esta actitud de superioridad sexual vendría a restaurar simbólicamente el equilibrio roto entre los sexos, y en ello radica, precisamente, la queja de la muchacha:

²⁸ Esta postura nos remite a la cuestión clásica de las «teorías anatómicas» que intentaban explicar y taxonomizar el lesbianismo desde el siglo XIX, y que mostraban la incapacidad de concebir la relación sexual entre mujeres fuera de la penetración (Bonnet 1995).

²⁹ En 1950 el músico G. Mitsakis compuso la canción «Η Βαλεντίνα» («Valentina»), inspirándose en una tía suya de fuerte carácter. En su biografía (Ikonomu/Mitsakis 1995, 24) dice que la recuerda como «αγοροκόριτσο» («marimacho», «machota») y «αντρογοναίκα» («mujerhombre»). Para escribir la canción, según comenta, partió de dos ideas: de su nombre y del hecho de que era una «αγοροκόριτσο», añadiendo otras cosas a la letra, y parece recurrir a conocidos clichés de la década de los '30, aunque suavizándolos: «Μόρτικα κομένα τα μαλλιά σου, / σαν αγοροκόριτσο η μιλιά σου, / έχεις κούρσα και σοφάρες / κι όπου θέλεις ρεμιζάρεις: / έγινες και σοφερίνα / κι όπως πας σε λίγα χρόνια / θα φορέσεις παντελόνια» («Con tu corte de pelo masculino / y tu forma de hablar de marimacho / tienes limusina y conduces / y donde quieres aparcas: / te has hecho choferesa / y, por el camino que vas, en pocos años / llevarás pantalones»). En el teatro español del Siglo de Oro encontramos asimismo, para las mujeres travestidas de hombre, términos como «varona», «hembrimacho», «Mari-Nuño» o «virago».

Μα ένα βράδι μαζεύτηκαν
 κι όλοι πάνω μου ρίχτηκαν
 και μ' αρχίσαν τα σορόπια
 με τη γλώσσα τους τη ντόπια
 και φωνάζαν με λαχτάρα
 αχ, αγοροκοριτσάρα. (Απένδix 1.3)

En definitiva, lo que vienen a confirmar estas raras composiciones es tanto la necesidad para la mujer del control sexual del hombre, como su encadenamiento al rol de su sexo biológico que la constriñe tanto sexual como socialmente. Por muchas que sean sus pretensiones, su propia feminidad acaba traicionándolas y colocándolas de nuevo en la posición sexual de sumisión al hombre que le corresponde, y podríamos concluir parafraseando el final de otra canción *rebétika*:

Μα η γυναίκα θα μένει ίδια:
 η με βελούδα η με στολίδια,
 η με κουρέλια είναι ντυμένη,
 γυναίκα είναι, γυναίκα μένει.³⁰

Es decir, la que ha nacido mujer sigue siendo mujer, por mucho que se vista con ropa de hombre y adopte modales y comportamientos del sexo opuesto. El traves-tismo indumentario puede masculinizar la apariencia física, pero no el hecho fisiológico, del que se desprende el género.

9. LA USURPACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL ESPACIO MASCULINO EN LA CANCIÓN POPULAR

9.1 Las canciones populares de «La muchacha valiente» o «La joven guerrera»

En el *corpus* de las canciones populares hallamos un tipo de composición que comparte la estructura mental profunda de las canciones *rebétikas* anteriormente analizadas. Llevan por título «Η ανδρειωμένη λυγερή» («La juncal valiente») o «Η κλεφτοπούλα» («La joven guerrera») y tratan de una muchacha que se traviste de hombre («Αντρίκια ντύθη κι άλλαξε και παίρνει τ' άρματά τση») y se marcha a luchar con los *klefles* («guerrilleros») a la montaña, de los que llega a ser su capitán durante años sin ser reconocida. Finalmente, conocido su género por accidente,

³⁰ «Γυναίκα είναι, γυναίκα μένει» (Tzuanatos 1955) (Cf. Petrópulos 1991, 96): «La que es mujer no cambiará nunca; / sea vestida de terciopelo o llena de adornos, / sea vestida de harapos, / la que es mujer, sigue siendo mujer». No se trata de ningún himno a la mujer, sino que la canción está compuesta a partir de un episodio de infidelidad de la mujer a su pareja masculina.

es devuelta a su estatus femenino mediante su sumisión sexual al varón³¹. El tema entronca con el de las amazonas clásicas a partir de la literatura acrítica, pero parece provenir de las historias del ciclo de Alejandro Magno (cf. Romeos 1953, 586- 588; Constantinides 1983, 66-72 y Saunier 1989, 71).

Algunas de estas versiones comienzan por la expresión de incredulidad a partir del *adýnaton*, que nos pone en el camino de la reacción que el narrador espera se opere en la mente del lector oyente sobre la base del asombro. Lo «difícil de creen) implica un atentado contra un sistema axiológico y de valores reconocido y consensuado, en tanto en cuanto cuestiona su código ético³².

Ποιος είδε ψάρι σε βουνό και θάλασσα σπαρμένη (κ' ελάφι σε λιμάνι);
Ποιος είδεν κόρην εύμορφη (ανύπανδρη) στα κλέφτικα ντυμένη;³³
(Passow 176 y Zambelios 110)

En ocasiones encontramos confirmado el *adýnaton* como artificio retórico:

Εγώ είδα ήλιο την αυγή κι άστρη το μεσημέρι
κι είδα και κόρην όμορφη 'ς τ' άλογο καθαλάρη,
να σφιχοζώνετ' άρματα και να φορεί λουρίσκο [...].³⁴ (Jeannarakí 122)

³¹ Estas canciones parecen estar ligadas a primitivos contextos iniciáticos de los que el travestismo de la joven era parte fundamental en la dramatización del rito de paso de la pubertad al estado marital. Sobre una estructura agonística en la que la doncella usurpa simbólicamente la identidad y el espacio masculinos, hombre y mujer, como figuras antagónicas, terminan por restaurar el equilibrio roto mediante el matrimonio. La actitud renuente de la joven reflejaría la «negativa ficticia» presente en numerosos ritos de paso, reflejando la tensión entre los sexos. Probablemente en estos ritos existieran elementos como la exclusión (pruebas impuestas a la doncella), su ocultación y posterior aparición preparada para asumir su nuevo estatus social (Delpech 1986, 71, 77 y 79-81). Vestigios de estas dramatizaciones iniciáticas podrían perdurar en Grecia hoy día (Anastasiadou 1976).

³² Cf. asimismo Legrand 1874, 138, w. 103-104 («Ο Χαρτζιανής και η Αρετή») (s. XV): «Ποιος είδεν ήλιο την αυγή κι άστρη το μεσημέρι, (ποιος είδεν τις ευγενικές τη νύχτα να γυρίζουν;» («¿Quién ha visto el sol al amanecer y estrellas al mediodía? / ¿Quién ha visto a las muchachas de noble cuna rondar por la noche?»), como ejemplo de lo impropio que imponen las subcategorías dentro/fuera. Son abundantes las canciones populares que expresan el asombro por la subversión de distintos órdenes de cosas con términos como «θάμα», «θάμασιμα», «παράξενο» y «παραξενιά», que pertenecen al mismo nivel semiológico que las presentes y que recalcan lo impropio y lo inapropiado (cf. Saunier 1979, 33- 132 para dichas expresiones en los trenos fúnebres). En ocasiones, se encuentran expresiones más explícitas, como «δεν πρέπει» o interrogaciones retóricas con «πώς». Este comienzo a partir de la incredulidad puede reconocerse también de forma implícita en algunas de las canciones *rebétikas* mencionadas, como en la de Vamvakaris, «Τραγιάσκες».

³³ «¿Quién ha visto nunca pez en el monte y mar sembrado (ciervo en el puerto)? / ¿Quién ha visto nunca a una moza hermosa (soltera) vestida de *kleftis*?».

³⁴ «Yo he visto el sol de madrugada y estrellas al mediodía / y he visto también a una muchacha

aunque el dar por aceptable lo asombroso, la imagen transgresora de lo imposible, puede conducir a la burla social, que restaura a su vez la imposibilidad del *adýnaton*:

-Μάνα μου, κόρην εύρηκα ᾽ς τ᾽ ανδρίκια φορεμένην.
-Παιδί μου, μη το λες αυτό και σε γελάει ο κόσμος.³⁵ (Aravandinós 123)

Sin embargo, un día, mientras hacen pruebas físicas, a la muchacha se le desata el ceñidor (cinto, especie de coselete), o se le salta un botón, y se le salen los pechos, con lo que se esclarece su verdadera condición; en otras palabras, es traicionada por su propia feminidad³⁶:

[...] κ᾽ η κόρ᾽ απού τη σφίξην τση έσπασε το θελύν τση,
έσπασε το θελύκιν τση κ᾽ εφάνη το βυθίν τση. (Jeannaraki 225) (Aréndice II. 1)

Κι από το σείσμα το πολύ κι από τη λεβεντειά της
εκόπη τ᾽ ασημόκομπο κ᾽ εφάνη το βυζί της.³⁷ (Passow 174)

[...] Από τη ζώρη την πολλή κι᾽ απ᾽ την πολλήν αντρεϊάν της
ξεθλυκωθήκαν τα κομπιά, τση βγήκαν τα τσαπράζια,
και της φανήκαν τα βυζιά σαν κίτρα, σα λειμόνια.³⁸ (Passow 175)
[...] εκόπη το θηλύκι της κ᾽ εφάνη το βυζί της.³⁹ (Passow 176)

Una vez descubierto el engaño, se hace patente el enfado de los que hasta entonces la han tenido por igual, tomando su disimulo como una afrenta y una burla a la hombría de los *kleftes*:

Εμείς λεβέντες είμεστα κι᾽ οι κόροι μας κρουσάροι,
μια Μπαρμπαριά κρουσέψαμε κ᾽ η Κρήτη μας τρομάσσει

hermosa cabalgando un caballo, / ceñida de armas y vistiendo un cinto [...].

³⁵ «-Madre, he encontrado a una moza vestida de hombre. / -Hijo, no lo cuentes a nadie porque se burlarán de ti».

³⁶ En el romance castellano «La doncella que fue a la guerra», el padre de esta *virgo bellatrix*, antes de su partida, le advierte: «-Conocerante en los pechos, que asoman por el jubón», a lo que ella responde: «-Esconderelos, mi padre, al par de mi corazón» (Alonso 1935, 520, vv. 13-14). Para el pecho como segunda zona más sexualizada y, por lo tanto, «deshonrosa», de la anatomía femenina y su necesidad de ocultamiento no siempre logrado, cf. Flüger 1964, 136-137.

³⁷ «Y por la mucha agitación y por su gallardía / se le rompió el botón de plata y dejó ver su pecho».

³⁸ «[...] Y por su tanta fuerza y por su valentía / se le saltaron los botones, se le rompieron los ojales, / y se le salieron los pechos como cidras, como limones»

³⁹ «[...] Se le rompió el broche y se le salió el pecho».

κ' ιδέ μιαν κόρην όμορφη πού 'ρθε να μας γελάσει. (Jeannaraki 225) (Apéndice III.1)

Después de que los hombres se percatan de que su rival es una mujer, las tomas se invierten y existe una relajación de la tensión necesaria para el mantenimiento de la posición masculina entre iguales o para imponerse sobre el contrario:

Γυναίκας είν' ο πόλεμος, και *ς τσ' άνδρες χόχλους κάνει:
γυναίκας είν' ο πόλεμος, κι άντρες, μη φοβηθήτε.⁴⁰ (Academia 1962, 4, A')

Αρχοντοι, μη δουλειάζεσθε, παιδιά, μη φοβηθήτε:
αυτή που με εκώλανεν ήτο ξανθό κοράσιο.⁴¹ (Academia 1962, 6, Γ)

Las canciones finalizan con un sentido sexual más o menos explícito dependiendo de su procedencia, y, como en las canciones *rebétikas*, la restitución del orden masculino lleva aparejada alguna muestra simbólica de sexualidad. En este caso, una vez descubierta, la muchacha ofrece al joven tomarlo como pupilo y cargarlo de riquezas, pero él le exige el matrimonio⁴²:

Εγώ δε θέλω ψυχογιός, βαρυά να με πλουτίσεις, [...]
μον θέλω σε γυναίκα μου και να με πάρεις άνδρα.⁴³ (Passow 176)

Αυτός της συλλογήθηκε και τς έκαμε καρτέρι,
τη έπιασε, την άρπαξε, 'ς το σπίτι του την φέρνει
κ' εκεί φωνάζει τον παπά για να τους στεφάνωση.⁴⁴ (Aravandinós 123)

⁴⁰ «De mujer es esta guerra, y a los hombres produce turbación; / de mujer es esta guerra, así que, hombres, no os asustéis». Cf. asimismo Jeannaraki 122 para el mismo motivo: «Κοράσιο κάνει πόλε μο, μ' αντρούς πάταχο βγάνει» («Es una moza la que hace la guerra, la que arma alboroto contra los hombres»).

⁴¹ «Señores, no os acobardéis, compañeros, no temáis; / la que me ha puesto en fuga ha sido una muchacha rubia».

⁴² El final de los romances castellanos de la doncella guerrera comporta asimismo el motivo del matrimonio (con el hijo del rey) una vez que la joven es descubierta, negándosele el regreso a su estatus anterior: «Allegando ella a su casa todos la van a abrazar. / Pidió la rueca a su madre a ver si sabía filar. / -Deja la rueca, Martinos, no te pongas a filar, / que si de la guerra vienes, a la guerra has de tomar. / Ya están aquí tus amores, los que te quieren llevar» (Alonso 1935, 520-521). Se expresa claramente la concepción del matrimonio como otro tipo de guerra, la única a la que puede tener acceso la doncella (cf. *Infra* n. 61). En otras ocasiones, una vez descubierto su sexo, se expresa la vuelta a su estatus femenino con imágenes indumentarias: «Me quitaron la guerrera, me quitaron el pantalón, / en vez de dejarme en camisa me dejaron en camisón» (Piñero/Atero 1986, 200).

⁴³ «Yo no quiero que me tomes por pupilo, para que me cubras de riqueza, / solo te quiero como mujer y que me tomes por tu marido».

⁴⁴ «Él no se la quita de la cabeza, y le tiende una emboscada; / la cogió, la raptó, se la llevó a su casa / y allí llama al pope para que los case».

Existen distintas variantes de época otomana fundamentadas sobre la idea de la restitución del orden de géneros⁴⁵, entre las cuales se encuentran aquellas en las que un sarraceno/corsario/turco reconoce que se trata de una joven, en algún caso, asimismo, porque se le salen los pechos mientras cabalga tras haber causado estragos en las líneas enemigas:

[...] στ' άλλο της στριφογύρισμα, έσπασε το λουρί της,
φανήκαν τα χρυσόμηλα, τα λινοσκεπασμένα.⁴⁶ (Politis 85, n° 72)

A raíz de esto, el infiel calma a sus compañeros con estas palabras que producen un deslizamiento de la temática hacia lo erótico y que se realiza sobre lo irónico, ya que la muchacha se ha comportado como un verdadero hombre:

Παιδιά, και μη δειλιάσετε, παιδιά, μη φοβηθήτε.
Γυναικείος είν' ο πόλεμος, νυφαδιακός ο κούρσος.⁴⁷ (Politis 72)

Ella se refugia en sagrado (en la iglesia de San Jorge) y suplica al santo que la esconda y proteja a cambio de cubrir de riquezas su iglesia. El sarraceno, sin embargo, promete al santo su conversión y la de su hijo a la Ortodoxia, ante lo que San Jorge traiciona a la muchacha entregándosela. Finalmente, existe una escena de desposesión del rango ficticio de la muchacha a partir de la unión sexual⁴⁸. Tanto en las

⁴⁵ El motivo de la doncella guerrera existe en otras tradiciones. En su estudio sobre el mismo *topos* en el folclore anglosajón, Dugaw (1996,191-192) reconoce asimismo distintos cambios y mutaciones sobre una estructura básica popular en las canciones conocidas: «The Female Warrior balads really can be understood as permutations of a single underlying story patten whose ridges surface in sometimes obvious, sometimes muted ways. Even seemingly idiosyncratic ballads evidence the pull of the traditional patten. In fact, the patten can actually account for puzzling elements in a song which seems at first glance to be capricious or nonsensical. Moreover, this regularizing structure illuminates the motif as a whole by exposing to our view its pivotal shaping preoccupation: a conventionally gendered heroic idea».

⁴⁶ «Y en el siguiente recodo se le rompió el ceñidor / y dejáronse ver sus dos manzanas doradas, las que tenía por el lino cubiertas».

⁴⁷ «Compañeros, no os acobardéis, compañeros, no temáis, / que de mujer es esta guerra y la persecución es nupcial».

⁴⁸ Encontramos la inversión de este mismo motivo, con seguridad posterior a los mencionados ejemplos, en la canción de título «Η ανδρεία ερωμένη» («La valiente enamorada») (Zambelios 1852, 675, n° 99). En ella, una joven valiente intenta repetidamente convencer a su enamorado de que le permita acompañarlo a la guerra, a lo que este le da siempre la misma contestación: «Κει που παγαίνω, λυγερή, κορίτζια δεν παγαίνουν» (vv. 13 y 19) («Allí adonde voy, juncal, no van las muchachas») (motivo muy utilizado en canciones de ξενιτιά) Pero, en su último intento, ella le propone travestirse de hombre para poder moverse en el espacio masculino de la milicia: «Για ντύσεμε στα τζάμικα, βάλλε μ' αντρικια ρούχα, / δόμου κ' ένα γοργάλογο με σέλλα χρυσομένη, / κι αν δεν τραβίξω σαν εσέ, στεί- λεμε πάλε πίσω» («Vísteme de uniforme, ponme ropa de hombre, / dame un caballo de silla dorada, / y si no muestro tu mismo arroj, envíame de vuelta»). Ante esta demostración de amor, el joven le permite acompañarlo.

versiones de la Academia (1962) A'yA'a el corsario y el sarraceno entran en la iglesia buscando a la chica, en la que esta se había refugiado en sagrado, con intenciones sexuales, es decir, buscando restaurar el equilibrio entre sexos. Los ofrecimientos al santo por ambas partes son, en cierto modo, asimétricos y cruciales a la hora de buscar el sentido al relato: los roles sexuales del hombre y la mujer en la sociedad están sancionados por la iglesia y por la propia divinidad, y no cabe alteración alguna⁴⁹. Por eso, el santo se decanta por lo que parece la solución inusitada, pero que supone, en definitiva, la restauración del orden consensuado. Y en este caso se observa claramente cómo la mentalidad popular concibe la sumisión sexual de la mujer como su muerte a la libertad individual. De ahí, las referencias alusivas a las canciones sobre Jaros, en las que este arrastra a sus víctimas por el cabello hasta el Hades⁵⁰:

Αφησ' με, σκύλλε, απ' τα μαλλιά, πιάσ' με από το χέρι.⁵¹ (Academia 5-6, B')

En dos de las variantes se tacha a la joven de «σκύλα άνομη» («perra desvergonzada que no se atiene a la ley»), subrayando sin paliativos la audacia femenina incapaz de sopesar sus límites tanto al usurpar el rol masculino como al enfrentarse a los hombres en combate (cf. Jeannaraki 122 y Saunier 1989, 75)⁵².

Por demás, el hecho de la muestra pública del cuerpo femenino, especialmente de sus partes más sexuadas, así como de la violación, supone la inmediata pérdida del honor para la mujer (Pellegrin 1999), con el consiguiente estigma que puede incluso excluirla de la colectividad social, lo que venía a constituir una muerte simbólica:

Τώρα που βγήκ' ο κόρφος μου, καλόγρια πάω να γένω.⁵³ (Passow 175)

⁴⁹ Versiones del estilo de la de Capadocia (Academia 1962, Γ', 6-7) no guardarían fidelidad a la historia original, ya que de ellas falta la función primordial del relato, i. e., la restauración del equilibrio roto.

⁵⁰ Cf. Zambelios 1852, 730, n° 17, donde el joven solicita a Jaros juego limpio en la lucha singular: «Άσε με, Χάρο, απ' τα μαλλιά, και πιάσε μ' απ' τα χέρια, / να ιδεις του Ζάχου την ανδρεία, να ιδεις α σε φοβάται» («Suéltame del pelo, Jaros, y cógeme de las manos, / para que compruebes el valor de Zajos, y si te tiene miedo»). Aunque la petición es concedida, el destino de la víctima de Jaros es siempre ser vencido por la muerte. La metáfora del cabello pertenece a las que expresan el cambio de estatus. Cf. asimismo Saunier 1989, 81.

⁵¹ «Suéltame, perro, del pelo, y cógeme de la mano».

⁵² En la canción ritual de «Mikrokonstandinos» (Alexiou 1983, 81-83 y 96-102), la joven prometida se ve obligada por su familia política a adoptar el rol masculino: se le hace un corte de pelo masculino y se la envía a la montaña a cuidar un rebaño de corderos vestida de pastor (w. 20-21: «Πα στο σκαμνί την κάθισε κι αντρίκια τη ξιουρίζει, / μια κούκλα την εφόρεσε και βέργα πήνε δίνει»), y se le exige cumplir una serie de tareas imposibles (*adýnata*) que ella finalmente lleva a cabo con la ayuda sobrenatural de San Jorge o de la Virgen (según versiones) tras suplicarles ayuda. En alguna versión es a la suegra a quien se tacha de «σκύλα άνομη».

⁵³ «Ahora que se me ha visto el pecho he de meterme a monja». Si las vestimentas masculinas pro-

En el poema épico bizantino *Diyenís Akritas* se encuentra el pasaje del combate singular con la amazona Maximú, que ha sido reconocido como origen de estas canciones. Maximú se presenta sobre la grupa de un caballo y vestida con indumentaria de hombre guerrero: capa, loriga, turbante, escudo, lanza y espada (Kalonaros 1942, ΕΓ 104, vv. 734-739). Asimismo aparece descrita como una mujer ανδρειωμένη: «Αύτη δε ήτο ονομαστή από τους ανδρειωμένους» («Ella era reputada entre los valientes»), y «Την Μαξιμώ ενίκησεν γυναίκαν την ανδρείαν» («Venció a Máximo, la valiente mujer») (*ibid* A' 207 y 213). Entabla combate con Diyenís y este la hiere en la mano, la desmonta del caballo y la vence. Se acercan al río, junto a una arboleda, y la amazona se quita la capa militar (ρίπτει το επιλούρικον) a causa del calor. Su túnica desgarrada deja entrever su cuerpo y sus senos sobresalen de su pecho mientras, agachada, se lava la herida, y enciende el deseo del guerrero («τα μέλη ταύτης ήστραπον τα πάντα ως ακτίνες, / και τα βυζία έσκυπτον ως ευθαλή τε μήλα») («Sus miembros todos resplandecieron como rayos del sol, / y sus pechos se asomaron como manzanas en sazón») (Cf. Kalonaros 1942, A', 209, w. 3792-3801, la versión de Grottaferrata en Apéndice II. 1 y Romeos 1953, 587-588). Una vez vencida, la joven se ofrece a Diyenís en matrimonio, pero como este está casado, acepta únicamente mantener un breve contacto sexual con ella, marchándose posteriormente. Al llegar junto a su mujer, lleno de remordimientos, esta le insinúa que conoce de su adulterio, y Diyenís intenta una maniobra de reconciliación utilizando el sarcasmo y la ironía al relatarle el sentido último de haber poseído sexualmente a Maximú: porque al poseerla la rebajó de estatus en todos los sentidos y la hizo perder su «ανδρεία», es decir, su valentía entendida como atributo masculino e inconveniente para una mujer (Escorial, Alexíu 1985, 61, w. 1596-1598):

Μετά το φθείρειν Μαξιμούν τρία κακά έποικά την:
 πρώτον μεν ότι είχα την, δεύτερον ότι εντράπη,
 τρίτον και περισσότερον εχάσεν την ανδρείαν της.⁵⁴

No se ha señalado, sin embargo, el significado altamente simbólico del comienzo de la batalla entre ambos personajes, donde Diyenís marca el espacio entre la amazona y el carácter masculino del oficio militar, lo que otorga al dístico un valor anticipatorio de la resolución del conflicto, ya que el guerrero se inviste conscientemente

ducen la desfeminización de la mujer, el hábito religioso borra toda traza de sexualidad y sociabilidad. En opinión de Apostolakis (1929, 57) este motivo en esta variante no responde a las composiciones originales. Sin embargo, en nuestra opinión, sí recoge la mentalidad popular sobre las consecuencias de la exposición a la vergüenza pública.

⁵⁴ «Al someter a Maximú tres males le infligi: / el primero, que la poseí; el segundo, que fue avergonzada, / y el tercero, y más importante, que perdió su valentía (=cualidad de hombre)».

de absoluta superioridad respecto de su contrincante femenina (*ibid.* w. 1530-1531):

Αυτόθε στέκου, Μαξιμού, ὠδε μηδέν περάσης!
Τους ἀνδρας πρέπει να περνούν, ἀμή ὄχι τας γυναίκας.⁵⁵

Con la imagen del río que la mujer no debe cruzar debido a su condición femenina se está aludiendo al motivo del «confin-tabú», muy utilizado en la literatura de viajes y de carácter fúnebre. Se trata del límite que, una vez atravesado, supone la imposibilidad de marcha atrás, el cambio absoluto o la muerte, simbólica o real⁵⁶. Pero se explícita que se trata de un límite prohibido únicamente a las mujeres, cuyo sentido inverso puede ser recorrido por el hombre, que es, en última instancia, el que está capacitado para controlar sus márgenes⁵⁷.

Las concomitancias con las canciones populares anteriores son claras. Se trata de una mujer que ha usurpado el espacio masculino intentando emular al hombre en trabajos que únicamente a este le corresponden, tras haberse travestido con ropas emblemáticas del sexo opuesto. Finalmente, no solo es vencida por la fuerza física superior de su contrincante masculino, sino que le es arrebatada su falsa condición por medios sexuales, como muerte simbólica en la deshonra, lo que restaura el equilibrio entre los géneros⁵⁸.

Aunque, como ya mencionamos, se ha dicho que el pasaje de la lucha entre Diyenís y Maximú se basa en relatos del ciclo de Alejandro Magno⁵⁹, su origen último ha de buscarse en la leyenda de las amazonas y su funcionalidad en la Atenas clásica como rito de transición entre la infancia y el matrimonio, cargado de valores simbólicos a partir de la polaridad varón/hembra (Tyrrel 1989 y Cairns 1993). La mujer, en

⁵⁵ «Quédate ahí, Maximú, y no atraveses hacia esta parte. A los hombres conviene atravesar, pero no así a las mujeres». El autor de Grottaferrata no puede tampoco sustraerse a la valorización sexista: «[...] Μαξιμού, μη περάσης, / ἀνδράσι και γαρ πέφυκεν ἐρχεσθαι προς γυναίκας, / ἐλθω λοιπόν εγώ προς σε, ως το δίκαιον ἔχει» («Maximú, no atraveses, / porque es lo natural que los hombres vayan hacia las mujeres; / así que yo iré hacia ti, como es lo justo»). Cf. *supra*, n. 32.

⁵⁶ En los romances castellanos de la doncella guerrera aparece asimismo el motivo simbólico de cruzar un río o atravesar un puente (Delpech 1986,66) que nos remite al cambio de situación vital de la protagonista.

⁵⁷ Quizá por eso el único travestismo que consigue el propósito de conquistar a la dama como disfraz efectivo sea el del hombre vestido de mujer (Saunier 1989, 76). Cf. el caso de Legrand 1874, 307, 138 y Politis 1914, 89, 74.

⁵⁸ Macridge (1993,151) insiste en que relatos literarios de este tipo no han de tomarse como hechos históricos, sino como algo que tiene su base en las actitudes de la sociedad griega medieval y moderna sobre las diferencias entre los roles masculino y femenino. Muchos de ellos funcionarían, probablemente, como canciones de boda (simbólicas o reales), haciendo uso de los elementos clásicos del imaginario de género (153 y 159).

⁵⁹ Para una explicación de la leyenda que relata el matrimonio de Alejandro con una reina amazona en la Bactriana, cf Tyrrel 1989, 62-63.

esta sociedad patriarcal, es concebida en sus dos polos contrarios: el positivo, o su capacidad de engendrar hijos y de proteger la hacienda de su esposo, y el negativo, entendido como el atrevimiento y el arrojío; es decir, «su capacidad de actuar por sí sola en busca de su propio placer y sus propios fines». Esta segunda faceta, interpretada por el hombre como perteneciente a la bestialidad, pejudicial para los hombres, y no a la sociabilidad, es civilizada por el matrimonio, creador del orden varonil, y, en los mitos, es presentada como la inversión de las costumbres de la patriarquía. Las amazonas son descritas como híbridos andróginos que representan a las jóvenes que han abandonado la infancia social pero que aún no se han integrado en la adultez (en el *limen* entre infancia social/edad adulta y hombre/mujer), y son consideradas como «una permutación de la hembra fuera del matrimonio: armada, sexual y dominante», invirtiendo la polaridad dentro/fuera, aunque conservan sus aspectos femeninos y maternos. Para ello, se utiliza el principio de inversión y el de tensión entre los sexos, cuyo desequilibrio conduce a la matriarquía, al caos social cuando el hombre deja de ser hombre⁶⁰. La muerte del andrógino supone la sustracción de los valores negativos, desintegrantes del orden varonil, permitiendo, sin embargo, los positivos, restauradores del orden de los géneros (Tyrrel 1989, 18-23, 70-73, 147-150). La muerte de la amazona simboliza su reducción a un estado de simple mujer y a su naturaleza femenina que permite el mantenimiento de la organización masculina de la sociedad bajo la estructura matrimonial (*ibidem* 58 y Macridge 1993, 157)⁶¹. Tal como sucede en el mito, en el episodio del *Diyenis Akritas* y en las canciones populares europeas sobre la doncella guerrera, la mujer andrógina, osada, rival del hombre, es sacada de su liminalidad bien mediante la muerte simbólica en combate, la violencia sexual (simbólica o no) o mediante la obligación de ser maridada. En

⁶⁰ No en vano Homero (//. III189) califica a la amazona como ἀντιάνερα, una hembra opuesta al hombre y comparada con él, término interpretado por el escoliasta como «que es igual a los hombres o se les opone» (Tyrrel 1989, 148 y 165).

⁶¹ Tal como aseveraba J. P. Vemant (1987,28) sobre la función de los ritos de paso: «El matrimonio es a la muchacha lo que la guerra al muchacho: para ambos, marcan la realización de sus respectivas naturalezas, al salir de un estado en que cada uno participa aún del otro. Por eso, una muchacha que rechaza el matrimonio, renunciando al mismo tiempo a su “feminidad”, se encuentra en cierta manera en el campo de la guerra, para convertirse paradójicamente en el equivalente de un guerrero». Pero guerra y matrimonio (conflicto y unión) y viceversa son conceptos en íntima relación para los griegos clásicos, y quedan plasmados en los combates ficticios entre jóvenes de ambos sexos que se incluyen en los ritos iniciáticos de paso y que tiene un valor de integración y cohesión sociales. Para ellos suponen la integración en el cuerpo social, y para ellas la preparación para la unión conyugal: «[...] Para cada sexo, la iniciación que lo realiza en su calidad específica de hombre o mujer puede implicar, a través del cambio ritual de vestimenta, la participación momentánea en la naturaleza del otro sexo, en cuyo complemento se convertirá al separarse» (24-29). Este tipo de combate ficticio de travestismo ritual es el que parece conservarse en las canciones populares medievales y posteriores sobre la doncella guerrera, como forma literaturizada del ritual. Para este particular en la literatura griega clásica, cf. Vílchez 1974

el mito clásico, al igual que en el imaginario medieval, este orden de los sexos se considera basado en la naturaleza, dado por los dioses y confirmado por la ley (99).

Concretando sobre la importancia simbólica de la indumentaria de la amazona tanto en el mito como en sus secuelas folclóricas posteriores, recordemos que, en el mito de Heracles e Hipólita, queda patente la importancia del cinturón que el héroe intenta arrebatarle (170):

Este ceñidor <es> un homólogo de la liminalidad de la amazona. Heracles triunfa sobre la faceta varonil del andrógino matando a la guerrera amazona. Su triunfo sobre la faceta femenina es latente y depende de la sinonimia del *zoster* (ζωστήρ), palabra utilizada para el ceñidor de Hipólita, y el término común para el cinturón de mujer, *zone* (ζώνη). Que una mujer se aflojara el *zone* ante un hombre era a la vez preludeo y metáfora de sumisión sexual. Cuando Heracles toma por la fuerza el *zoster*, simbólicamente viola a Hipólita. La violación, uso violento de los genitales masculinos, se convierte en el medio de humillar y de agregar el aspecto femenino de la amazona.

Lo mismo sucede con Teseo y su rapto y violación de la amazona Antíope, simbolizado en las representaciones visuales del mito como viaje en carro nupcial, lo que indica que el héroe la hacía su esposa en la historia original, matándola como amazona y situándola en el lugar que para ella se reserva en la sociedad griega. «El lado masculino de la amazona andrógina es cercenado y el lado femenino es sometido», simbolizando que toda hija debe casarse, evitando, así, el peligro de un mundo al revés y consagrando el imperativo de que hay que entregar y recibir hijas en la casa (Tyrrell 1989, 172-173 y 226-232).

Este mito, a nuestro parecer, y su valor ritual y simbólico idéntico en todas las sociedades patriarcales, estaría en la base de las historias de la doncella guerrera, al menos de la cuenca mediterránea, y hemos de tenerlo presente a la hora de interpretar los vestigios folclóricos que nos han llegado desde la sociedad rural hasta nuestros días.

9.2 Las canciones sobre Androniki

En el campo de la literatura oral tradicional, los valores, creencias y costumbres se reproducen con mayor persistencia y son muy perdurables en el tiempo. Existe un grupo de composiciones conocidas en muy distintos lugares de Grecia (e incluso Chipre) como patrias del suceso que llevan por título «Της Ανδρονίκης» («La canción de Androniki») o bien «Ο θάνατος της Ανδρονίκης» («La muerte de Androniki») y que cuentan la muerte de la joven Androniki porque tuvo la osadía de vestirse de hombre (en las versiones más extendidas) y entrar en una taberna a beber café, fumar un narguile y jugar a las cartas en compañía de su novio (KEEL

nº 1148, 45-46 (1938) y 2754, 434-436 (1963) y Conejero 2005⁶²). Su hermano, enterado del suceso y presionado por su entorno social y familiar, va a buscarla a la taberna, le recrimina la deshonra («Δεν ντρέπεσαι Αντρονίκη κρίμα στο μπτόϊ σου, / εντρόπιασες εμένα κι όλο το σόϊ σου») (Versión de Tracia: «¿No te da vergüenza, Androniki? Qué pena de tu familia; me has avergonzado a mí y a toda tu casta») y le da muerte allí mismo⁶³. En este caso nos encontramos ante la restitución del espacio como símbolo del honor masculino⁶⁴ a través de la muerte real (Kressel 1981; Tzakis 1994; Dimitríu 1995 y Spierenburg 1997). En ambas versiones, nada más comenzar la canción, se hace hincapié en que Androniki se había vestido como un hombre (KEEL 1148, 45, v. 2: «φόρεσε αντρικία φορεσιά») (cf. Apéndice III.3) y KEEL 2754, 434, v. 3: «εντύθη ν-αντρικά») («se puso ropas de varón» / «se vistió con ropas de varón»), tal como hallamos en la epopeya, en la canción de la joven guerrera y en las canciones *rebétikas*, motivo que coloca al lector oyente en la dimensión transgresora y subversiva del suceso.

10. CONCLUSIONES

Podría aducirse que determinadas mujeres adoptaron el comportamiento bi/homosexual en el espacio público durante la década de los '30 a modo de imitación del comportamiento masculino allí existente, como un complemento más del bagaje masculinizante que deseaban imitar, o bien, que algunas mujeres de esa tendencia sexual esperaban encontrar en este medio marginal la libertad suficiente para el ejercicio de su inclinación, contando con la ventaja añadida de que las fémimas que frecuentaban dicho espacio disponían de la conveniente libertad para corresponderles. Sin embargo, aunque ambas apreciaciones no carecerían de base real,

⁶² En el artículo de Conejero la referencia a la primera canción aparece equivocada. Debo a la amabilidad del autor esta corrección.

⁶³ Sin embargo, este no es el único nombre con que aparece la joven en dichas canciones, sino que se la llama, además, Pefironía, Evridikí, Eleni y Ververitsa, como nombre indefinido de mujer sobre la que hacer recaer el hecho transgresor. Cf. dos versiones distintas en Academia 1962, 381-382, A y B', en las que la protagonista «se viste con ropas europeas» («Εντύθηκε μία νέα στα ευρωπαϊκά») para transgredir el orden establecido y entrar en el espacio masculino de la taberna. Curiosamente, el nombre parlante (?) de Androniki (= La vencedora del hombre), fue asimismo utilizado como nombre de una de las protagonistas travestidas de la novela de S. Xenos, *La heroína de la revolución griega* (1861) (Chryssanthopoulos 1996, 58-59), desconocemos si por alguna razón que lo ligue a estas composiciones populares.

⁶⁴ El honor/honra es un aspecto de la integridad y del valor social de la familia en tanto que es juzgado por la comunidad, y debe ser protegido y reparado en caso de deslizamientos que lo pongan en peligro. En este contexto tradicional de valores agonales en los que la reputación social está siempre en riesgo, para ser un hombre el individuo ha de mostrarse firme y decidido en su defensa, «porque los resultados lo son todo, mientras que las intenciones cuentan bien poco» (Campbell 1973, 193 y 268-274).

tampoco podemos perder de vista el factor meramente ficticio de las composiciones⁶⁵ (Holst 2003, 187) que las juzgan intentando dominarlas, ya que uno de los mecanismos tradicionales que la masculinidad hegemónica utilizó desde los comienzos del movimiento de liberación femenina fue la asociación de feminismo con lesbianismo (Faderman 1989, 341)⁶⁶. Este elemento hiperbólico casa de lleno con lo que nos presenta la producción oral tradicional (δημοτικά τραγούδια). Pero, fundamentalmente, lo que se expresa con ello y con las numerosas referencias al travestismo es la excesiva audacia femenina al querer emular al hombre, usurpando su espacio público al subvertir las convenciones impuestas por las leyes de género⁶⁷. El travestismo no sería, pues, más que una metáfora de esta transgresión, y la supuesta homosexualidad femenina la metáfora de la transgresión total, la vuelta de tuerca intolerable, la gota que hace rebosar el vaso de la tolerancia masculina (o la *reductio ad absurdum*, Tyrrell 1989, 65, n. 7). Así, el motivo del «mundo al revés» compartiría la misma estructura en el imaginario antropológico que la figura de lo imposible, del *adýnaton*, pero invertido, y vendría a significar: ha sucedido lo impensable, lo imposible; se ha subvertido *de facto* la ley natural (asimilada a la social)⁶⁸. El motivo del equilibrio de género roto y posteriormente restaurado en las canciones adquiriría, pues, un carácter admonitorio revestido de «racionalidad» masculina, tal como sucede en otras manifestaciones populares como el refranero, siempre con la misma intencionalidad (Fernández 2002, 131).

Así pues, queda pendiente responder a la cuestión de si las mencionadas canciones reflejan una realidad social exacta o si simplemente magnifican determinadas actitudes femeninas consideradas disidentes, extremándolas de manera crítica y coercitiva contra las pretensiones de autocontrol de su sexualidad por parte de la mujer. Si la conciencia conservadora del hombre responde tanto a la exigencia social de afianzamiento en

⁶⁵ A este respecto conviene recordar las apreciaciones de Papajristópulos (2004, 48-51) sobre la veracidad en sentido estricto de las canciones rebéticas, que pasan por el juicio de valor del que las compone, pero cuyo contenido, dentro de la relación individuo-colectividad, es susceptible de reproducir modelos colectivos de conducta, creando y conservando un espacio simbólico determinado en el que una comunidad de individuos se reconoce a sí misma. Cf. asimismo Sarbanes 2006.

⁶⁶ En definitiva, se trata de la constatación por parte del hombre (en este caso, del *rebetis*) del deslizamiento de la mujer de elemento pasivo y de alteridad a elemento activo (Vamvakás 1999, 24-25), lo que, en su imaginario, incluye el rol sexual activo/masculino.

⁶⁷ A la muchacha guerrera no se le niega su valor comparable al de un hombre, sino que se constata la inconveniencia de ponerlo en práctica dentro de la estructura social binaria que sirve de marco a las relaciones de género.

⁶⁸ Slater (1979, 168) fue la primera en señalar la probable relación entre los romances ibéricos de la doncella guerrera y el bipolarismo honor/vergüenza: «On a deeper, sociological level, the ballad is about the chaos resulting from a refusal or inability to live out traditional Mediterranean sex roles equating masculinity with honor [...] and feminity with shame [...]».

su rol como a la obligación de perpetuación del rígido modelo masculino dominante, podría decirse que el *rebetis* está proyectando sobre la mujer virilizante la misma exigencia que la sociedad tradicional proyecta sobre el hombre: para ser hombre hay que demostrarlo. Y es en esta difícil prueba de fuego donde la mujer andrógina sucumbe. Pero su error parece provenir de la concepción desacertada que busca en la emulación viril y en sus signos de poder la reivindicación «metafísica» de la fémína inconformista, ya que el travestismo de la mujer virilizante, entendido incluso en su sentido sexual último, es una manera implícita de reconocer una superioridad: la del hombre. De ahí que su intento se vea «naturalmente» abocado al fracaso.

Lo que sí parece probable es que los compositores orales urbanos (*rebetes*) de esa década, al escribir estas canciones, recurren, consciente o inconscientemente, a arquetipos de la tradición popular que marcaban límites de conducta y que conminaban a la restitución del orden espacial/sexual establecido mediante la sátira, la ironía y el humor, humor que funcionaba en la cultura popular como liberador de la angustia y la tensión y que suponía una victoria sobre el miedo, porque toma risible y ridículo todo lo que atemoriza (Bajtín 1974 y Fernández 2002, 141). Y ello vendría a recalcar, una vez más, el nexo de unión real que a comienzos del siglo XX aún existía entre la *rebétika* y la canción popular⁶⁹, en el sentido de que, dentro de la funcionalidad de las canciones, se encontraría también el valor de re-vo-car o refrendar comportamientos y actitudes⁷⁰ en su propio medio marginal. En este sentido, no sería descabellado pensar que incluso el pasaje del combate entre Diyenís y Maximú hubiera sido compuesto como alusión a la obligación última que el imaginario hace recaer sobre el hombre de mantener vigentes los márgenes sociales y sexuales impuestos a cada género, del mismo modo que sucede en los ejemplos aducidos de las canciones populares tanto del ciclo acrítico como de las más recientes de Androniki. Hallaríamos, así, en la creación oral griega, una continuidad mantenida y actualizada durante siglos en las estructuras primarias de la reivindicación masculina de su estereotipo de género cuando se produce una ruptura del equilibrio hegemónico entre los sexos, siendo estas composiciones un referente de advertencia y consejo consensuados en el imaginario popular de origen rural. Esta funcionalidad se habría perdido tras la asimilación de la sociedad tradicional por las estructuras capitalistas, urbanas e industrializadas.

⁶⁹ Para algunos rasgos de este nexo, cf. Petrópulos 1990, 59 y 75; 1991, 74-76, Kunadis 2003, 316-341 y Voliotis-Kapetanakis 2007.

⁷⁰ Este hecho demostraría que los *rebetes* no adoptaban en sus composiciones elementos únicamente morfológicos de las canciones (Papajristópulos 2004, 44-45), sino que podían hacer otro tanto con su carga semiológica dirigida conscientemente a determinadas miras sociales (48).

APÉNDICE TEXTUAL
I. EN LA MÚSICA *REBETIKA*

1. Το όγδοον θαύμα (1930)

Μια και φόρεσα κι εγώ τα αντρικά
και καπνίζω Παπαστράτου των επτά,
απ' τους άντρες δεν το βρίσκω τι διαφέρω
και γυναίκα νά 'μαι πια να υποφέρω.
Θά γλεντώ από το βράδυ ως το πρωί,
στις ταβέρνες θάμαι πάντα φαβορί.

Αχ, τι να σας λέω
από τη χαρά μου τώρα κλαίω
αχ, και τι θα γίνει
μοναχή μου τώρα άντρας έχω γίνει:
αχ, και τι θα κάνω
στις ταβέρνες μέσα θα πεθάνω:
αχ, ακούστε πράμα:
εγώ έκανα το όγδοο θαύμα.

Το αμόρε καθεμιάς θα ειμ' εγώ
και για νέος Βαλεντίνος θα φανώ:
του Ραμόν Νοβάρο του σουξέ θα σβήσω,
τον παλιό τον Καζανόβα θ' αναστήσω.
Μέχρι δω, λοιπόν, όλα καλά:
μα να νιώσω δεν μπορώ, μωρέ παιδιά,
γιατί όταν μια πολύ σφιχταγκαλιάσω,
ασφαλώς την άλλη μέρα θα την χάσω⁷¹.

⁷¹ (*La octava maravilla*) «Ya que yo también visto ropa masculina / y que fumo cigarros Papastratos del siete / no me encuentro diferencia con los hombres, / y aunque sea mujer no voy a sufrir más. / Me divertiré de la noche a la mañana / y seré siempre la favorita en las tabernas. / Ay, ¿qué más puedo decir? / Estoy llorando de alegría: / ay, ¿qué va a pasar ahora? / Yo sola me he convertido en un hombre: / ay, ¿qué voy a hacer? / En las tabernas voy a morir: / ay, ¿habráse visto cosa igual? / Me he convertido en la octava maravilla, i Seré el enamorado de todas y cada una / y apareceré como un nuevo Valentino; / oscureceré el éxito de Ramón Novarro, / resucitaré al antiguo Casanova. / Hasta aquí, pues, todo bien; / pero no puedo entender, amigos, / por qué cuando abraze estrechamente a una mujer / seguro que la pierdo al día siguiente».

2. Αν ήμουν άντρας (Β. Παπάζογλου, 1933)

Αν ήμουν άντρας θά 'καιγα Πειραιά και Αθήνα
 και Βάγγο ας με λέγανε κι ας μη με λέγαν Ντίνα.
 Θα είχα γυναίκες γκόμενες, την εβδομάδα δέκα
 μα βλαστημώ τη μάνα μου, που μ' έκανε γυναίκα.
 Πάντα θε να φερνόμουνα σα φίνι κουτσαβάκι
 στο χέρι μου θα κράταγα με φούντα μπεγλεράκι.
 Και θα γυρνούσα με ταξί Πειραιά και Αθήνα
 στις μπάρες και στα καμπαρέ να την περνάω φίνα.
 Αχ, βρε ντουριά σε βλατημώ, γιατί' είμ' αδικημένη
 για της γυναίκας την καρδιά δεν είμαι γεννημένη⁷².

3. Γίνουμαι άντρας (Π. Τούντας, 1933)

Σαν εμένανε τσαχπίνα
 δεν είχε άλλη στην Αθήνα.
 Γίνουμ' άντρας πρώτο πράμα
 με πιστόλι και με κάμα,
 κι έχω γκόμενα μια δούλα
 και της τάχω πάρει ούλα.

Στον τεκέ όταν θα πάω
 όλους τους στραβοκοιτάω
 και μου λεν καλώς στ' αδέρφι,
 τράβα μια να κάνεις κέφι.
 Κι αρχινώ με τα μαγκάκια
 γλέντι και μπαγλαμαδάκια.

Μα ένα βράδι μαζευτήκαν
 κι όλοι πάνω μου ριχτήκαν
 και μ' αρχίσαν τα σορόπια

⁷² Disco Odeón GA 1765 (1933). (*Si fuera un hombre*) «Si fuera un hombre, El Píreo y Atenas pondría patas arriba / y me llamaría Vango, ya no me llamaría Dina. / Tendría mujeres por amantes, diez a la semana, / pero maldigo a mi madre que me parió mujer, / Siempre me comportaría como un perfecto *kutsavaki*, / i y llevaría en la mano un *komboloi* con borla. / Y recorrería en taxi El Píreo y Atenas / para pasarlo en grande entre cervezas y cabarés. / ¡Ay, mundo, te maldigo, porque estoy condenada; / no he nacido para el corazón de las mujeres!».

με τη γλώσσα τους τη ντόπια
και φώναζαν με λαχτάρα
αχ, αγοροκοριτσάρα⁷³.

4. Τραγιάσκες (Βαμβακάρης, 1933)

Και οι γκόμενες φορέσανε τραγιάσκες
και στους δρόμους τριγυρνούν και κάνουν τσάρκες:
βλέπεις γκόμενα τραγιάσκα να φοράει

Και οι γκόμενες αντρίκια κουσουμάrouν
και με μάγκες τρέχουνε για να φουμάrouν:
βλέπεις, μάγκα μου, ντερβίσικα κορίτσια,
με ναζάκια, με κολπάκια και καπρίτσια.

Βλέπω μια, και μια ώρα την κοιτάζω,
και σαν με βλέπει την τραγιάσκα κατεβάζω:
είμαι φέρτε να της πω, μωρ' αδερφάκι,
ζούλα πάμε στον τεκέ για τσιμπουκάκι.

Δεν μπορώ να καταλάβω ποιοι 'ν' οι μάγκες:
και οι κυρίες κουσουμάrouνε τραγιάσκες:
τι θα κάνουμ' εμείς τα ντερβισάκια;
μας ζυγώνουν και μας πιάνουν τα μεράκια⁷⁴.

⁷³ Disco Parlophone B-21674 (1933). (*Me he convertido en hombre*) «Otra pizpireta como yo / no había en Atenas. / Pero me he hecho un hombre de primera fila / con pistola y faca, / y me he echado por amante a una sirvienta / a la que he dejado sin blanca, ¡ Y cuando voy al fumadero / los miro a todos con mirada provocadora / y me dicen “buenas, hermano, / da una chupada para colocarte”. / Y comienzo con los *mangues* una fiesta de *baglamades*. / Pero una tarde se reunieron y se me echaron encima / y empezaron a piropearme en su jerga local / y gritaban llenos de deseo: / ¡ay, marimacho!».

⁷⁴ Disco Parlophone B-21710-11/1013 99. (*Las gorras*) «También las titis se han puesto gorras, / y rondan por las calles dando paseos; / ves a la titis con la gorra puesta / y andando abiertamente como un *mangas*. / También las titis se visten con ropa de hombre / y con los *mangues* van a fumar hachís; / ves, *manga*, muchachas *derviches*, / melindrosas, enredosas y caprichosas. / Veo una y me paso una hora mirándola, / y cuando ella me ve, me quito yo mi gorra; / a punto estoy de decirle: hermanito, / vamos a escondidas al fumadero para echar una pipa. / Ya no puedo distinguir quiénes son de verdad los *mangues* / desde que las señoras se ponen gorras. / ¿Qué vamos a hacer nosotros, los *derviches*? / Se nos acercan y se nos levanta el ánimo».

II. EN EL DIYENÍS AKRITAS

1. Διγενής Ακρίτας (cap. VI) (Kalonaros 1941, B', 105-106.)

Ελθόντα δε προς ποταμού τα γειτνιώντα δένδρα
 η Μαξιμού, την εαυτής αποπλύνασα χείρα,
 και δόκιμον εν τη πληγή άλειμμα επιθείσα,
 όπερ φέρειν ειώθαμεν αεί εν τοις πολέμοις,
 ρίπτει το επιλώρικον, πολύς γαρ ην ο καύσων.
 Και ο χιτών της Μαξιμούς υπήρχεν αραχνώδης,
 πάντα καθάπερ έσοπτρον εμφανίζοντο τα μέλη,
 και τους μαστούς προκύπτοντας μικρόν άρτ' των στέρνων.
 Και ετρώθη μου η ψυχή ωραία γαρ υπήρχε⁷⁵.

III. EN LA CANCIÓN POPULAR

1. Η λυγερή κλέφτης (Jeannaraki 1876, 225, n° 288)

Ποιος είδε τέθιοια λυγερή, τέθιοια πανώρια κόρη,
 νά 'χει ασημένιον αργαλειό και φιλνισένιο χτένι,
 να φαίνει τα μεταξωτά, να φαίνει τα βελούδα,
 ν' αφήσει τα μεταξωτά, ν' αφήσει τα βελούδα,
 να πάει κλέφτης 'ς τα βουνά, 'ς τση κλέφτες καπετάνιος;
 Δώδεκα χρόνους έκαμε και δεν την εγνωρίσαν,
 μια μια λαμπρή, μια Κυριακή, μιαν όμορφην ημέρα,
 βγαίνουν να παίζουν το σπαθί, να παίζουν το λιθάρι,
 κ' η κόρ' απού τη σφίξην τση έσπασε το θελύν τση,
 έσπασε το θελύκιν τση κ' εφάνη το βυθίν τση.
 Ο γεις της λέει μάλαμα κι' άλλος τη λε' ασήμι
 κ' ένα μικρό κλεφτόπουλο, πανώριας κόρης γέννα:
 -Παιδιά, δεν είναι μάλαμα, παιδιά, δεν είν' ασήμι,
 μόνο 'ν' τση κόρης το βυζί, πού 'χομε καπετάνιο

⁷⁵ «Y llegándose hacia los árboles contiguos a la ribera, / Maximú, tras lavarse la mano, / y untándose en la herida un unguento apropiado, / que solemos llevar siempre en los combates, / se quita el coselete, pues el calor era mucho. / Y la camisa de Maximú estaba llena de desgarros, / dejando ver todos sus miembros como un espejo / y proyectando sus pechos un poco por encima del esternón. / Y mi alma recibió una herida, porque era hermosa».

-Εμείς λεβέντες είμεστα κι' οι κύροι μας κρουσάροι,
 μια Μπαρμπαριά κρουσέψαμε κ' η Κρήτη μας τρομάσσει
 κ' ιδέ μιαν κόρην όμορφη πού 'ρθε να μας γελάσει⁷⁶.

2. Κόρη αντριωμένη και Σαρακηνός (Academia 1962, 4-5, Α'α)

Κάπου πόλεμος γίνεται σ' Ανατολή και Δύση,
 και τό 'μάθε μια λυγερή και πα να πολεμήσει.
 Αντρίκια ντύθηκι άλλαξε και παίρνει τ' άρματά τση,
 φίδια στρώνει το φάρο τση κι οχιές τον καλιγώνει,
 και τους αστρίτες τους κακούς τους βάνει φτερνηστήρια.
 Φτερνιά δίνει του φάρου τση, πάει σαράντα μίλια:
 κι άλλη του εδευτέρωσε στον πόλεμον εμπήκε.
 Στά 'μπα τση στράτες έκανε, στά 'βγα τση μονοπάτια,
 και στον καλό τση γυρισμό δεν ηύρε τι να κόψει.
 Σαρακηνός την αγναντά ν-από ψηλή ραχούλα
 κι η κόρη τον αγνάντεψε κοντά στον άι Γιώργη.
 «Αφέντη μ' άι Γιώργη μου κι αφέντη καβαλάρη,
 πού 'σαι ζωσμένος με σπαθί και με χρυσό κοντάρι,
 να κάμω τά 'μπα όου χρυσά και τά 'βγα σ' ασημένια,
 και τα ξυλοκεράμιδα ούλο μαργαριτάρι,
 ν' ανοίξουνε τα μάρμαρα, να κρύψουν το κοράσι».
 Σαρακηνός να κι έφτασε κοντά στον άι Γιώργη.
 «Αφέντη μ' άι Γιώργη μου, αφέντη καβαλάρη,
 ν' ανοίξουνε τα μάρμαρα, να βγάλουν το κοράσι,
 να βαφτιστώ στη χάρη σου εγώ και το παιδί μου,
 εμέ να βγάλουν Κωνσταντή και το παιδί μου Γιάννη».
 Για να κερδήσει τες ψυχές αφέντης άι Γιώργης,
 ανοίξανε τα μάρμαρα και βγάλαν το κοράσι⁷⁷.

⁷⁶ (*La juncal guerrera*) «¿Quién ha visto nunca que semejante juncal, que semejante hermosa moza, / dueña de un telar de plata y de un peine de marfil, / donde tejía la seda, donde tejía el terciopelo, / abandone las sedas, abandone los terciopelos, / para hacerse *kleftis* en los montes, capitán entre los *kleftes*? / ¡Allí pasó doce años sin que la reconocieran, / pero un día de Pascua, un domingo, un hermoso día, / salen a probar la espada, a medirse lanzando piedras, / y a la moza por la apretura se le rompió el ojal, / se le rompió el ojal y se le vio el pecho. / Uno dice que es oro, otro dice que es plata / y un pequeño *kleftis*, vástago de una hermosa moza: / -Compañeros, no es oro, compañeros, no es plata, / es solo el pecho de la moza que tenemos por capitán. / -Nosotros somos jóvenes gallardos y nuestros señores corsarios, / arrasamos toda Berbería y toda Creta nos teme / y hete aquí que una hermosa moza ha venido a burlarse de nosotros».

⁷⁷ (*La moza valiente y el sarraceno*). «En cierto lugar, en Oriente y Occidente, hay una guerra, / y lo supo una juncal y se marcha a combatir. / Se vistió ropa de hombre y se ciñió sus armas; / con sierpes

3. Ο θάνατος της Ανδρονίκης (ΚΕΕΛ 1148, 45-6) (1938)

Ακούσατε τι γίνη στις Πόλης τα νησιά,
 η Ανδρονίκη φόρεσε αντρίκια φορεσιά.
 Παίρνει τον εραστή της, πάει στον καφενέ,
 τον καφετζή προστάζει καφέ και ναργιλέ.
 Δυο φίλοι τ' αδερφού την εγνωρίσανε
 και στο Βαγγέλη τρέχαν, τη μαρτυρήσανε.
 -Τι κάθεσαι, Βαγγέλη, δεν πας στον καφενέ
 να δεις την Ανδρονίκη που πίνει ναργιλέ;
 Σηκώνεται ο Βαγγέλης και αρματώνεται,
 στου καφετζή την πόρτα και ξεσπαθώνεται.
 -Αφησε με, Βαγγέλη, να παίξω τα χαρτιά
 ίσως και τον νικήσω τον παλιοφουκαρά.
 Τραβάει το κουμπούρι, την βρίσκει στην πλευρά.
 -Κάτω στον άι-Νικήτα σκάψτε το μνήμα μου,
 δυο φίλοι τ' αδερφού μου νά 'χουν το κρίμα μου.
 Λεμόνιες πορτοκάλιες πάρτε μοιράσετε
 και τον καημένο Μήτσο μην το πειράξετε.
 Να πεις στις αδερφές μου να μαυροφορεθούν
 γιατί την Ανδρονίκη δεν θα την ξαναδούν⁷⁸.

ensilla el caballo, con víboras lo embrida, / y culebras venenosas se pone por espuelas. / Da un golpe de espuela al caballo, avanza cuarenta millas; / y de otro segundo se planta en la batalla. / Al entrar surca caminos, al salir senderos, / y a su regreso no encontró ya dónde hundir su espada. / Un sarraceno la divisa desde un alto montículo / y la moza lo divisa cerca de la iglesia de San Jorge. / -Mi señor San Jorge, señor caballero, / que estás ceñido de espada y arco dorado, / cubriré tu entrada de oro y de plata tu salida, / y cubriré las tejas todas de perlas / si se abren los mármoles para esconder a esta joven. / Hete aquí que el sarraceno llega a la iglesia de San Jorge. / -Mi señor San Jorge, señor caballero, / sí se abren los mármoles para que salga la muchacha / me bautizaré en tu nombre, yo y mi hijo; / a mí que me llamen Konstandís y a mi hijo Yanis. / Para ganar sus almas el señor San Jorge / se abrieron los mármoles y sacaron a la muchacha».

⁷⁸ (*La muerte de Androniki*) «Oíd qué sucedió en las islas de Constantinopla; / Androniki se puso ropas de varón. Coge a su amante, va al café / y al dueño le pide café y un narguile. / Dos amigos de su hermano la reconocieron /ya Vanguelis corrieron a acusarla. / -¿Qué esperas, Vanguelis, para ir al café / a ver cómo Androniki fuma narguile? / Se levanta Vanguelis y coge sus armas / y a la puerta del café desenfunda. / -Déjame, Vanguelis, que juegue a las cartas, / que puede que le gane a este desgraciado. / Dispara su pistola, la alcanza en el costado. / -Abajo, en San Nikita, cavad mi sepultura; / que los dos amigos de mi hermano carguen con la culpa. / Coged y repartid naranjas y limones, / pero al pobre Mitsos [=el amante] no lo molestéis. / Di a mis hermanas que se vistan de luto, / porque a Androniki ya no volverán verla».

BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA 1962, Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (εκλογή)*, Α' Αθήνα: Λαογραφικό Αρχείο.
- ALEXÍU 1985. Σ. Αλεξίου, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριαλ) και το άσμα του Αρμούρη*, Αθήνα: Ερμής.
- ALONSO 1935. D. Alonso, *Poesía española: antología, I (Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional)*, Madrid: Signo.
- ANASTASSIADOU 1976. I. Anastasiadou, «Deux cérémonies de travestissement en Thrace: le jour de Babo et les Caloyeri», *L'Homme* 16.2-3, 69-101.
- APOSTOLAKIS 1929. Γ. Αποστολάκης, *Τα δημοτικά τραγούδια Α'*, Οι συλλογές, Αθήνα: Α. Μ. Κοντομαρής.
- ARAVANDINÓS 1880. Π. Αραβαντινός, *Ηπειρώτικα τραγούδια*, Αθήνα: Περρή.
- AVDELÁ 2006. Ε. Αβδελά, «Διαλόγους τιμής». Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, Αθήνα: Νεφέλη.
- AVDELÁ/PSARÁ 1985. Ε. Αβδελά - Α. Ψαρρά, *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια ανθολογία*, Αθήνα: Γνώση.
- BAJTÍN 1974. M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona: Barral.
- BAKALAKI/ELEGMITU 1987. Α. Μπακαλάκη - Ε. Ελεγκίτου, *Η εκπαίδευση «εις τα του οίκου» και τα γυναικεία καθήκοντα. Από την ίδρυση του Ελληνικού Κράτους έως την Εκπαιδευτική Μεταρρύθμιση του 1929*, Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενεάς.
- BARD 1998. C. Bard, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des années folles*, Paris: Flammarion.
- BERGER/LUCKMANN 1986. P. Berger - Th. Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu-Murguía.
- BONNET 1995. M.-J. Bonnet, *Les relations amoureuses entre les femmes duXVle auXXe siècle*, Paris: Odile Jacob.
- BUTLER 1999. J. Butler, *Gender Trouble. Cross Dressing, Sex and Gender*, Philadelphia: University of Pensilvania Press.
- CAIRNS 1993. D. L. Cairns, *Aidös: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford: Oxford University Press.
- CAMPBELL 1973, J. K. Campbell, *Honour, Family and Patronage: A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*, Oxford: Oxford University Press.
- CHRYSSANTHOPOULOS 1996. M. Chryssanthopoulos, «Illusions of Transparence: Transvestism and Treason as Ways of Crossing Boundaries in Four 19th Century Modern Greek Fictional Realist Texts», en Y. Kalogeras y D. Pastourmatzi (ed.), *Nationalism and Sexuality: Crises of Identity*, Thessaloniki: Aristotle University - Hellenic Association of American Studies, 55-62.
- CONEJERO 2004. A. Conejero López, «Procesos de sincretismo cultural en el helenismo anatolio: génesis y configuración sociolingüística del rebético», *Erytheia* 25, 243-268.
- 2005. A. Conejero López, «La muerte de Androniki, Marginalidad y libertad de la mujer en el cancionero urbano griego», *Acta Poética* 26.1-2, 121-139
[<http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/26-1-2/p121.pdf>].

- 2008. A. Conejero López, *Carmina urbana orientalium graecorum: Poéticas de la identidad en la canción urbana greco-oriental*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CONSTANTINIDES 1983. E. Constantinides, «Andriomeni: The Female Warrior in Greek Folk Songs», *Journal of Modern Greek Studies* 1.1, 63-72.
- DAMIANAKOS 1987. Σ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα: Πλέθρον.
- 2003. S. Datnianakos, *La Grèce dissidente moderne. Cultures rebelles*, Paris: Harmattan.
- DEKKER/ VAN DE POL 1998. R. Dekker - L. Van de Pol, *The Tradition of Female Travestism in Early Modern Europe*, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press, New York: Saint Martin's Press.
- DELIYIANI/ZIOGU 1994. Β. Δεληγιάννη - Σ. Ζιώγου (eds.), *Εκπαίδευση και φύλο. Ιστορική διάσταση και σύγχρονος προβληματισμός*, Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- DELPECH 1986. F. Delpech, «La "Doncella guerrera": chansons, contes, rituels», en Y.-R. Fonqueme y A. Egido (eds.), *Formas breves del relato (Coloquio Casa Velázquez - Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Madrid, Febrero 1985)*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 57-86.
- DIMITRÍU-KOTSONI 1995. Σ. Δημητρίου-Κοτσώνη, «Τιμή/Ντροπή: το πρόβλημα της δυαδικής κατηγοριοποίησης στη σύλληψη ενός κώδικα ηθικής», *Διαβάζω* 351 (abril 1995) (Αφιέρωμα: Η τιμή και η ντροπή), 111-116.
- DIMITRÍU 1995. Σ. Δημητρίου, «Η ανθρωποκτονία για λόγους τιμής», *Διαβάζω* 351 (abril 1995) (Αφιέρωμα: Η τιμή και η ντροπή), 117-124.
- DUGAW 1996. D. Dugaw, «The Female Warrior motif as an idea», *Warrior Women in Popular Balladry, 1650-1850*, Chicago: University of Chicago Press, 91-118.
- FADERMAN 1989. L. Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, London: The Women's Press.
- FERNÁNDEZ 2002. A. M. Fernández Ponce, *Estereotipos y roles de género en el refranero popular*, Barcelona: Anthropos.
- FLÜGEL 1964. J. C. Flügel, *Psicología del vestido*, Buenos Aires: Paidós.
- FREEMAN 1988. A. S. Freeman, «Androgyny», en E. J. Ch. Seigneuret (y otros), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 1. New York: Westport: Greenwood Press, 49-59.
- FRIEDL 1986 (=1964). E. Friedl, «The Position of Women: Appearance and Reality», *Anthropological Quarterly* 40.3, 97-108.
- GILMORE 1987. D. Gilmore, «Introduction: The Shame of Dishonor», en D. Gilmore (ed.), *Honor and Shame and the Unity of the Mediterranean*, Washington: American Anthropological Association 22, 2-12.
- 1994. D. Gilmore, *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ 2004. M. González Rincón, «La influencia del cinematógrafo en la música rebétika», *Estudios Neogriegos* 7, 59-73.
- 2007. M. González Rincón, «La presencia de lo español en la música ligera de entreguerras (1930-40) y en la música rebétika griegas», *Στις αμμονδιές του Ομήρου. Homenaje a la profesora Olga Ornatos*, Vitoria: Universidad del País Vasco, 291-307.

- GUEFU-MADIANÚ 2003. Δ. Γκέφου-Μαδιανού, «Στο πρόσωπο του άνδρα μου εμένα βλέπουν. Το δημόσιο και το ιδιωτικό ως τόποι κατασκευής της έμφυλης ταυτότητας», en Δ. Γκέφου-Μαδιανού (ed.), *Εαυτός και άλλος. Εννοιολογήσεις. Ταυτότητες και Πρακτικές στην Ελλάδα και στην Κύπρο*, Αθήνα: Gutenberg, 111-182.
- HERZFELD 1980. M. Herzfeld, «Honor and Shame: Problems in the Comparative Analysis of Moral Systems», *Man* 15, 339-351.
- 1986. M. Herzfeld, «Within and Without: The Category of ‘Female’ in the Ethnography of Modern Greece», en J. Dubich (ed.), *Gender and Power in Rural Greece*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 215-233.
- 1991. M. Herzfeld, «Silence, Submission, Subversion: Toward a Poetics of Womankind», en P. Loizos y E. Papataxiarchis (eds.), *Contested Identities: Gender and Kinship in Modern Greece*, Princeton: Princeton University Press, 79-97.
- HIRSCHON 1978. R. Hirschon, «Open Body Closed Space: The Transformation of Female Sexuality», en S. Ardener (ed.), *Defining Females. The Nature of Women in Society*, Londres: Croom Helm, 66-88.
- HOLST 2003. G. Holst, «The Female Dervish and other Shady Ladies of the Rebetika», en T. Magrini (ed.), *Gender and Music in the Mediterranean*, Chicago: University of Chicago Press, 169-194.
- IKONOMIDIS 1969-72. Δ. Β. Οικονομίδης, «Η κοινωνική θέσις της Ελληνίδος κατά τινα έθιμα του λαού», *Επετηρίς Κέντρου Έρευνας Ελληνικής Λαογραφίας ΚΒ*, 75-111.
- IKONOMU/MITSAKIS 1995. Ν. Οικονόμου - Γ. Μητσάκης, *Αυτοβιογραφία*, Αθήνα: Εικοστού Πρώτου.
- JATZIDAKIS 2003. Κ. Χατζηδάκης, «Από το σπίτι στο δρόμο: μια προσέγγιση των δομών χώρου-χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι», en Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα: Πλέθρον, 71-96.
- JEANNARAKI 1876. Α. Jeannaraki, *Άσματα κρητικά*, Leipzig: Brockhaus.
- KALONAROS 1942. Π. Καλονάρος, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, Α΄ y Β΄*, Αθήνα: Δημητράκου.
- KEKU 1995. Μ. Κέκκου, «Η τιμή και η ντροπή στο ρεμπέτικο», *Διαβάζω* (abril 1995) (Αφιέρωμα: Η τιμή και η ντροπή) 132-137.
- KITROMILIDIS 1983. P. M. Kitromilidis, «The Enlightenment and Womanhood: Cultural Change and the Politics of Exclusion», *Journal of Modern Greek Studies* 1.1, 39-61.
- KONSTANDINIDU 1994. Μ. Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Αθήνα: Μεδούσα-Σέλας.
- KRESSEL 1981. G. Kressei, «Sororicide/Filiacide: Homicide for Family Honour», *Current Anthropology* 22.2, 141-58.
- KUNADIS 2003. «Από το δημοτικό στο ρεμπέτικο», *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, Β΄, Αθήνα: Κατάρτι, 316-341.
- LEGRAND 1874. É. Legrand, *Recueil de chansons populaires grecques*, Paris: Maisonneuve.
- LOIZOS/PAPATAXIARCHIS 1991. P. Loizos - E. Papataxiarchis (eds.), «Gender, Sexuality and the Person in Greek Culture», *Contested Identities. Gender and Kinship in Modern Greece*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 221-234.
- LOMBARDI 1978. L. M. Lombardi Satriani, *Apropiación y destrucción de las culturas populares de las clases subalternas*, México: Nueva Imagen.

- MACKRIDGE 1993. P. Mackridge, «'None but the Brave Deserve the Fair': Abduction, Elopement, Seduction and Marriage in the Escorial *Digenes Akriies* and Modern Greek Heroic Songs», en R. Beaton y D. Ricks (eds.), *New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*; London: Ashgate, 150-160.
- MATTHEU 2006. Α. Ματθαίου, «Συζυγικές σχέσεις και σεξουαλικότητα στα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας», *Τα ιστορικά - Histórica* 44, 147-60.
- MILINGU-MARKANDONI 1991. Μ. Μηλίγκου-Μαρκαντόνη, «Η θέση της γυναίκας ως συζύγου και κόρης στην ελληνική παραδοσιακή οικογένεια μέχρι το 1940. (Αποκλίσεις και παρεκτροπές από τα νόμιμα)», en Ι. Σ. Μαρκαντώνης - Α. Β. Ρήγα (eds.), *Οικογένεια, μητρότητα, αναδοχή. Διεπιστημονική προσέγγιση*, Αθήνα: Μαυρομάτης, 277-308.
- MOSJU-SAKORRAFU 1990. Σ. Μόσχου-Σακορράφου, *Η ιστορία τον ελληνικού φεμινιστικού κινήματος*, Αθήνα: χ. ε.
- PAPADIMITRÍU 2006. Δ. Ι. Παπαδημητρίου, *Από τον λαό των νομιμοφρόνων στο έθνος των εθνικοφρόνων. Η συντηρητική σκέψη στην Ελλάδα 1922-1967*, Αθήνα: Σαββάλας.
- PAPAJRISTÓPULOS 2004. Ν. Παπαχριστόπουλος, «Ο χόρος της δημιουργίας», *Ρεμπέτικα τραγούδια. Η τέχνη των σημείων*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 37-53.
- PASSOW 1860. C. Passow, *Τραγούδια ρωμαίικα. Popularia carmina Graeciae recentioris*, Lipsiae: Teubner.
- PELLEGRIN 1999. N. Pellegrin, «Le genre et Fhabit. Figures du transvestisme féminin sous l' Ancien Régime», *Clio*, numéro 10/1999, *Femmes travesties: un "mauvais" genre*, [En ligne], mis en ligne le 29 mai 2006. URL: <http://clio.revues.org/document252.html>
- PERISTLANY 1966. J. Peristiany, *Honor and Shame: The Values of Mediterranean Society*, Chicago: University of Chicago Press.
- PETRÓPOULOS 1990. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία*, Αθήνα: Κέδρος.
- 1991. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Αθήνα: Κέδρος.
- PIÑERO/ATERO 1986. P. Piñero - V. Atero, *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- POLITIS 1914 (=1978). Ν. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα: Βαγιονάκη.
- PSARÁ 1988. Α. Ψαρρά, «Φεμινίστριες, σοσιαλίστριες, κομμουνίστριες: γυναίκες και πολιτική στο μεσοπόλεμο», en Γ. Θ. Μαυρογορδάτος - Χ. Χατζηιωσήφ (eds.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 67-82.
- ROMEOS 1953. Κ. Ρωμαίος, «Το τραγούδι της αντρωμένης λυγερής», *Προσφορά εις Στίλπωνα Π. Κυριακίδη*, Θεσσαλονίκη, 581-595.
- SAKALAKI 1984. Μ. Σακαλάκη, *Κοινωνικές ιεραρχίες και συστήματα αξιών. Ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1900-1980*, Αθήνα : Κέδρος.
- SARBANES 2006. J. Sarbanes, «Musicking and communitas: The aesthetic mode of sociality in rebetika subculture», *Popular Music & Society* 29.1, 17-35.
- SAUNIER 1979. G. Saunier, *Αδικία. Le mal et l'injustice dans les chansons populaires grecques*, Paris: Belles Lettres.
- 1989. G. Saunier, «La filie guerrière et la trahison du saint», *Metis* 4.1, 61-85.

- SCHAFFER 1997. J. Schaffer, *Le refus de la feminité. La Sphinge et son âme en peine*, Paris: Presses Universitaires de France.
- SCOTT 2000, J. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México: Era.
- SJORELIS 1977-1981. Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, (I-IV), Αθήνα: Πλέθρον.
- SKUTERI-DIDASKALU 1986. Ν. Σκουτέρη-Διδασκάλου, «Προκαπιταλιστικές ιδεολογίες του άνομου και του νόμιμου έρωτα», εν Α.-Φ. Λαγόπουλος (ed.), *Η δυναμική των σημείων. Πεδία και μέθοδοι μιας κοινωνιοσημειωτικής*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 165-186.
- 1991. Ν. Σκουτέρη-Διδασκάλου, «Γυναίκες εξωτικές και γυναίκες οικόσιτες. Σκέψεις για τις ιδεολογικές εκκρεμότητες του μέσα και του έξω», *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, Αθήνα: Ο Πολίτης, 280-320.
- SLATER 1979. C. Slater, «The Romance of the Warrior Maiden: A Tale of Honor and Shame», εν S. G. Armistead - A. Sánchez Romeralo - D. Catalán (eds.), *El Romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica (II Coloquio Internacional de Romancero, University of California Davis - Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid)*, Madrid: Gredos, 167-82.
- SPIERENBURG 1997. P. Spierenburg, «Masculinity, Violence and Honor: The Long Term», εν P. Spierenburg (ed.), *Men and Violence: Masculinity, Honor Codes and Violent Rituals in Europe and America, 17th -20th Centuries*, Columbus: The Ohio State University Press, 3-22.
- SPIRIDAKI 2003. Η. Σπυριδάκη, «Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών», εν Ν. Κοταρίδης (ed.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα: Πλέθρον, 97-124.
- STEAKLEY 1975. J. D. Steakley. *The Homosexual Emancipation Movement in Germany*. New York: Arno Press.
- SULTAN 1999. Ν. Sultan, *Exile and the Poetics of Loss in Greek Tradition*, Lanham, Boulder, New York & Oxford: Rowman & Littlefield.
- TAMAGNE 2000. F. Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe: Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, t. 1, Paris: Seuil.
- TYRRELL 1989. W. B. Tyrrell, *Las Amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*, México: Fondo de Cultura Económica.
- TZAKIS 1994. Δ. Τζάκης, «Βία και ανδροπρέπεια στο χώρο των ρεμπετών», *Δοκιμές* 1, 81-98.
- 1994b. Δ. Τζάκης, «Μάγκας και ανδροπρέπεια στους ρεμπέτες», *Παράδοση και τέχνη* 31 (enero 1994) 14-5.
- VAMVAKÁS 1999. Β. Βαμβακάς, «Χιούμορ, ειρωνεία και διακωμώδηση στα ρεμπέτικα τραγούδια: μέσα πραγμάτωσης ενός διασκεδαστικού υποδείγματος», *Δοκιμές* 8, 7-53.
- VARIKA 1987. Ε. Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα, 1833-1907*, Αθήνα: Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας Εμπορικής Τράπεζας Ελλάδος.
- VENIZELOS 1867.1. Βενιζέλος, *Παροιμίες δημώδεις*, Εν Ερμούπολει.
- VERNANT 1987. J.-P. Vemant, «La guerra de las ciudades», *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid: Siglo XXI, 22-45.
- VERVENIOTI 1999. Τ. Βερβενιώτη, «Το δίλημμα και το τίμημα των γυναικών της Αντίστασης», *Τα ιστορικά - Historica* 31, 381-418.

- VÍLCHEZ 1974, M. Vilchez, «Sobre el enfrentamiento hombre/mujer de los rituales a la literatura», *Emérita* 42.2, 375-407.
- VOLIOTIS-KAPETANAKIS 2007. Η. Βολιότης-Καπετανάκης, Μούσα πολύτροπος: μελωδική και κοινωνική διαδρομή από το δημοτικό τραγούδι στο ρεμπέτικο, Αθήνα: Μετρονόμος.
- XIRADAKI 1988. Κ. Ξηραδάκη, Το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα. Πρωτοπόρες Ελληνίδες, 1830-1936, Αθήνα: Γλάρος.
- ZAMBELIOS 1852. Σ. Ζαμπέλιος, Άσματα δημοτικά της Ελλάδος, εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί μεσαιωνικού ελληνισμού, Κέρκυρα: Ερμής.