

# La canción popular Το δημοτικό τραγούδι

Thiresia Chalavazi

Grekerá Modernoko Lektorea / Lectora de Griego Moderno

## Laburpena

Neogreziar herri-abestia talde-sorkuntza tradizionala da, herri-lirika musika eta dantzarekin elkartzen duena. Hura sortu eta ahoz transmititu duen herriaren arimaren adierazpena da. Olerkari modernoek onartu dute neogreziar herri-abestiaren eragina eta adituek bere kalitate poetikoa aintzat hartu dute. Bere jatorria antzinako garaietakoa da. Edukiaren aldetik hainbat motatako abesti dago, hala ere, orokorrean, bi kategoria zabal bereizten dira: bizitzaren manifestazio guztiei laguntzen dieten abesti lirikoak batetik, eta bestetik, euren lerroetan istorioren bat kontatzen duten narrazio-abestiak. Herri-abestiaren ezaugarri formalen artean dekapentasilabozko bertsoa forma metrikoa aipatzen da, errimarik gabekoa, bertso nagusia izaten dena. Bere beste osagarri ugari askok ere adierazkortasuna eta bizitasuna ematen diote abestiari.

**Gako-hitzak:** tradiziozko herri-abestia, talde-sorkuntza, dekapentasilabozko bertsoa

## Resumen

La canción popular neogriega es la creación colectiva y tradicional que combina la lírica popular con la música y la danza. Es la expresión del alma del pueblo que la ha producido y transmitido oralmente. Los poetas modernos han aceptado su influencia y los estudiosos han apreciado su calidad poética. Sus orígenes se remontan a la época antigua. Hay una variedad de canciones en cuanto al contenido y en general se distinguen en dos grandes categorías: las canciones líricas son las que acompañan todas las manifestaciones de la vida y las canciones narrativas relatan en sus versos una historia. De las características formales de la canción popular mencionamos la forma métrica del dekapentasilabo sin rima, que es el verso principal. Otras características son el principio de la isometría, la lengua fluida y expresiva, la sintaxis regular, y el vocabulario rico que está basado en verbos y sustantivos. Para mantener ágil el ritmo de la

canción se hace selección de los elementos presentados. Los recursos estilísticos son las comparaciones, las metáforas, los paralelismos, las repeticiones, el diálogo, las preguntas retóricas y el uso deliberado de los tiempos verbales. Esos elementos aportan a la canción expresividad y vivacidad.

**Palabras clave:** Canción popular tradicional, creación colectiva, verso decapentasilabo.

### **Abstract**

The neo-Greek popular song is a collective and traditional creation, which combines the lyrical poetry with music and dance. It is the expression of the soul of the nation that had produced and transmitted it orally. Modern poets have accepted its influence and scholars have appreciated its poetic quality. The origins of the popular song go back to the ancient times. There is a great variety of songs as far as the content is concerned, but generally two broad categories are distinguished: the lyrical songs, which accompany all the manifestations of life; and the narrative songs, which tell a story within their verses. Among the formal characteristics of the popular song we can mention the metric form of decapentasyllabic verse, which is the main verse. Other numerous features of the song provide it with great expressivity and vivacity.

**Key words:** traditional popular song, collaborative creation, decapentasyllabic verse

## **LA LITERATURA POPULAR Y EL ALMA DEL PUEBLO**

Las canciones populares, que en griego moderno denominamos *δημοτικά τραγούδια* (*dimotiká tragudia*), son las canciones que combinan la poesía oral popular con la música y la danza. Constituyen la parte más significativa de la literatura oral popular neogriega. Por una parte son el medio expresivo a través del cual se representa el alma del pueblo, lo que es su personalidad y su mundo interior. Expresan los pensamientos y las percepciones de los griegos sobre sus peripecias históricas en los últimos siglos de la época bizantina y durante el período de la turcocracia, y todavía son la muestra más auténtica de sus sentimientos y su deseo de liberación. Por otra parte tienen un valor literario que han apreciado algunos estudiosos y autores como C. Fauriel, que ha presentado al occidente la primera edición de una antología de las canciones populares griegas, o J. W. Goethe, que en una carta suya se ha referido a las canciones populares neogriegas como «lo más excelente que conocemos por parte de la poesía lírica, dramática y épica» (traducción

de Goyita Nuñez). Para los críticos griegos como I. Apostolakis, L. Politis y el poeta G. Seferis son obras de alta calidad poética. Además la canción popular ejerció una gran influencia sobre la poesía cultivada e individual, desde las primeras obras de la literatura neogriega, como afirma L. Politis: «No es exagerado decir que el avance de los poetas hasta la conquista de una plena expresión en griego moderno es un avance ininterrumpido y constante en busca de una renovada adaptación a las formas expresivas de la canción popular» (L. Politis 1985: 101, traducción de Goyita Nuñez).

### **CREACIÓN COLECTIVA**

Al principio las canciones populares son creaciones de poetas anónimos, personas sencillas del pueblo con talento poético. Estas personas, inspiradas en las experiencias comunes de la vida social o en los acontecimientos históricos, componen improvisadamente sus versos, que no expresan sus sentimientos personales, sino creencias y opiniones comunes. «Una vez que una canción-poesía popular refleja un sentimiento colectivo, se convierte en una adquisición (κτήμα) de todos, y a todos pertenece» (P. Stavrianopulu 1997: 13). En este lugar interviene el pueblo y elabora esos versos, que son considerados como un «patrimonio común» y pasan al dominio popular. La canción se transmite por vía oral de una persona a otra, de una generación a otra o también de una región a otra. En su transmisión adquiere nuevos elementos, se enriquece y se modifica, por eso encontramos a menudo diversas versiones de una misma canción.

### **LA TRADICIÓN ANTIGUA Y EL CONCEPTO ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ**

La tradición popular griega tiene sus raíces en tiempos muy antiguos según la opinión de varios estudiosos, que señalan: «...lo que se entiende por canciones populares..., responde en Grecia a un género tan antiguo o más aún que Homero, quien precisamente se encarga de transmitirnos la existencia de diversos tipos de canciones, como pueden ser las de boda, eróticas, religiosas o de trabajo» (F. Martín García y A. Golderos Fernández 2006: 9). «El origen de lo que habitualmente entendemos por canción popular, es decir, la composición poética hecha para cantar y la música con la que se canta, compuesta por el pueblo..., es sumamente antigua, a pesar de la escasez de datos que nos proporcionan las fuentes» (M<sup>a</sup> D. Maeso 1997: 83).

Algunas canciones que se aluden a algunos autores de la época clásica como el poeta trágico Eurípides parecen ser de origen popular y el mismo Platón menciona las canciones de cuna. Autores posteriores como Ateneo, Plutarco y otros nos transmiten unos pocos ejemplos de canciones populares. En estas distinguimos canciones religiosas, canciones de amor, cantos de boda, trenos fúnebres, canciones de trabajo, cantos convivales, canciones satíricas, cantos de cuestación y canciones de niños.

El caso más claro e interesante, que relaciona las canciones populares de la Antigüedad con las neogriegas, es este de las canciones de la golondrina, *τα χελιδονίσματα*, que el primero de marzo cantan los niños yendo de casa en casa y llevando un juguete parecido a una golondrina. Ateneo nos ha conservado una forma de la canción proveniente de la isla Rodas, que es muy similar a las variantes modernas. Así la cita L. Politis:

*Ἦλθ' ἤλθε χελιδόν  
καλὰς ὥρας ἀγούσα  
καὶ καλοὺς ἐνιαυτοὺς*  
(Ateneo VIII, 60)

*Llegó, llegó la golondrina  
trayendo la buena estación  
y los buenos años*

*Ἦρθε, ἦρθε χελιδόνα  
ἦρθε κι ἄλλη μελιηδόνα  
κάθισε καὶ λάλησε  
καὶ γλυκὰ κελάδησε.*  
(A. Passow, n° 307)

*Llegó, llegó la golondrina  
llegó también el ruiseñor,  
se posó y elevó su voz  
y dulcemente trinó.*

C. Fauriel, en la introducción de su antología de canciones populares neogriegas, presenta su convicción que la canción popular era una continuación gradual de la antigua poesía de los griegos. Otros investigadores como M. Buedinger, K. Sazas y E. Legrand han averiguado que la canción popular se remonta a la época bizantina. Una teoría aceptada por muchos estudiosos es la de S. Kiriakidis, quien ha demostrado con argumentos fuertes que las canciones de tipo narrativo llamadas *παραλογές* (*paraloyés*) tienen sus orígenes en la Antigüedad, en los primeros siglos de nuestra era. El vocablo *παραλογή* (*paraloyí*), según su etimología, es una haplología del término del teatro antiguo *παρακαταλογή* (*parakataloyí*), que designaba la recitación de unas partes de la tragedia acompañada por la música de un instrumento llamado *κλεψιάμβος* (*klepsíambos*).

La propia denominación *τραγούδι* (*tragudí*), que significa canción, deriva de la palabra *τραγωδία* (*tragodía*), la tragedia clásica. A finales de la Antigüedad el teatro antiguo perdió su sentido y la tragedia se descompuso en sus diversas partes que la constituían. Unos actores representaban fragmentos de las partes dialogadas, otros recitaban sólo las partes corales. El

hecho de *ἀδειν τραγωδίαν* (*adein tragodían*), es decir de «cantar la tragedia» de este modo, pasó a significar simplemente «cantar» ya desde el siglo I d. C. y la representación perdió su relación con el drama antiguo. En el nuevo teatro el actor se sustituyó por el «gesticulator», que se expresaba sólo con movimientos y le acompañaba un canto. De este tipo de representaciones mudas nació la tradición de la «pantomima trágica», que era una representación teatral con temas tomados de la mitología que combinaba el canto y la danza. Este nuevo tipo de «tragedia» es la denominada *ορχηστρική τραγωδία* (*orjistríkí tragodía*), tragedia danzada. Los cantos acompañados de danza tenían mucho éxito en la época romana y bizantina y, como cita Libanio, han sido muy populares entre los mozos, que los cantaban en las calles, y los *ορχηστές* (*orjístés*), bailarines, eran invitados a los banquetes y las bodas. En estos cantos relacionados con la danza y que tenían elementos míticos y trágicos, hechos por profesionales, según las conclusiones de Kiriakidis, tienen su origen las canciones populares *παρалоγές*, que hasta hace poco se cantaban en las bodas como canciones de baile.

El término griego *δημοτικό τραγούδι* se suele traducir como «canción popular» en español. Las canciones griegas *δημοτικά τραγούδια* (*dimotiká tragudía*) son las canciones tradicionales del pueblo, que son composiciones anónimas, distintas a las canciones *λαϊκά τραγούδια* (*laiká tragudía*), que son los cantos populares de la ciudad con mucha aceptación en el público y son principalmente creaciones individuales. Sobre esta traducción apuntan los estudiosos españoles: «Se ha de notar que, por supuesto, el término castellano no abarca todo el ámbito que comprende el vocablo griego, como bien dice Goyita Nuñez...» y «...si bien la traducción más apropiada sería la de «canciones populares tradicionales», expresión larga pero precisa; sin embargo, utilizaremos el de canción popular, término acuñado por J. M. Blecua y D. Alonso» (F. Martín García y A. Golderos Fernández 2006: 10). Una traducción diferente explica: «La canción tradicional... Con el adjetivo «tradicional» traducimos el adjetivo griego *δημοτικό*. Para ello nos basamos en la concepción de poesía tradicional de R. Menéndez Pidal...» (J. Alonso Aldama 1997: 18).

## CLASIFICACIÓN

El mismo pueblo ha distinguido las canciones en ciertas categorías según su contenido, y también según la ocasión en que se cantan. Las que se cantan por la gente que está sentada a la mesa con motivo de una fiesta o las que tienen un ritmo más lento y no se bailan son *της τάβλας* (*tis tavlas*), de

mesa. Las que tienen ritmo para bailar, con temas de amor o también heroicos, son του χορού (*tu jorú*), de baile. Hay también otras, apropiadas para marchas y cabalgatas con temas épico-líricos, que son της στρατάς (*tis stratas*), de marcha.

En cuanto a la clasificación de los autores especialistas, mencionamos la de N. Politis en catorce tipos según el contenido temático y la de S. Kiriakidis que las distingue según el carácter narrativo o el carácter lírico. Una división parecida en dos grandes categorías propone A. Politis, quien las clasifica en las que «se produjeron en circunstancias prácticamente universales», que son las líricas, y «las que se produjeron en circunstancias particulares», que son las narrativas (R. Bermejo 2001: 27). Entonces las canciones se clasifican en κυρίως άσματα (*kiríos ásmata*), las canciones propiamente dichas o líricas, y en διηγηματικά o επόλλια (*epilia*), las narrativas.

## CANCIONES PROPIAMENTE LÍRICAS

En esta categoría se incluyen varios tipos de canciones que están relacionadas con los sucesos o las circunstancias más importantes en la vida humana, como son el amor, el matrimonio, la muerte, la expatriación y otras más sencillas que acompañan al hombre en su actividad laboral o sus festividades.

Las canciones de amor, της αγάπης (*tis agapis*), son notables por su lirismo. Entre ellas encontramos los *disticos* o pareados, que son las *λιανοτράγουδα* (*llanotráguda*), y los cantos propios de Creta, conocidos como *μαντινάδες* (*mantinades*), que se mantienen vivos todavía en la actualidad. Los *disticos* son cantos de enamorados pero pueden ser también canciones gnómicas y satíricas. Otras canciones de amor son más largas y complejas, que desarrollan un tema amoroso y no difieren mucho de las narrativas.

*Απ' όλα τάστρα τουρανού ενά είναι που σου μοιάζει,  
ένα που βγαίνει το πουρνό, όταν γλυκοχαράζει.*

(N. G. Politis, Selecciones, nº 135, 1)

*De las estrellas del cielo una se te parece,  
una que sale temprano, cuando el día amanece.*

*Να χα το σύννεφ' άλογο και τάστρη χαλινάρι,  
το φεγγαράκι της αυγής νά ρχουμου κάθε βράδυ.*

(Ibid., nº 135, 47)

*Fueran nubes mis corceles, estrellas riendas mías,  
que a ver la luna del alba cada noche me iría.*

Las canciones de boda, *τα νυφιάτικα (ta nifiátika)* o *του γάμου (tu gamu)*, están ligadas a las costumbres del día de bodas y alaban a los novios, expresan deseos y felicitaciones o mantienen un tono melancólico por el desarraigo de la novia de su casa paterna. Se notan similitudes temáticas con las antiguas canciones nupciales. También se hacen comparaciones de los novios con el mundo animal y vegetal.

*Τρισεύγενη, 'ς το γάμο σου, 'ς ταρρεβωνιάσματά σου,  
τα χιόνια αλεύρια να γενούν και τα πουλιά γουβάλια,  
κ' η θάλασσα γλυκό κρασί και τα καράβια κούπαις,  
τα κύματα γριβάλογα να ρθουν οι συμπεθέροι.*

(Ibid., n° 140)

*Que tengas felices bodas, felices esponsales,  
que se haga harina la nieve y los pájaros bueyes,  
se haga vino dulce el mar, se hagan los barcos copas,  
que se acerquen los parientes cabalgando en las olas.*

Las canciones de cuna son *τα νανουρίσματα (nanurísmata)*, las nanas con su melodía suave, tranquila y monótona que favorece el sueño, y que las madres cantan para dormir a sus niños. Son también *τα ταχταρίσματα (tajtarísmata)*, con ritmo más alegre y despertador, que cantan las madres cuando mecen a sus niños en sus brazos. Expresan el cariño, la ternura maternal y los deseos para una buena crianza y la felicidad futura de su hijo.

*Ύπνε, που παίρνεις τα μικρά, έλα, πάρε και τούτο,  
μικρό μικρό σου τό δωκα, μεγάλο φέρε μού το'  
μεγάλο σαν ψηλό βουνό, ίσιο σαν κυπαρίσι,  
κ' οι κλώνοι του ν' απλώνονται 'ς Ανατολή και Δύση.*

(Ibid., n° 148)

*Sueño que a los niños coges, a éste también cógemelo  
muy pequeño te lo he dado, más grande devuélvemelo,  
grande como un alto derecho cual ciprés,  
y que sus ramas se extiendan hacia oriente y poniente.*

Las canciones de expatriación o de extranjería, *της ξενιτιάς (tis ksenitiás)*, están cargadas de sentimientos de tristeza y soledad por la ausencia del emigrante, del *ξενιτεμένος (ksenitemenos)*, porque la expatriación se consideraba una gran desdicha por el pueblo, que comparaba el dolor de la separación con el de la propia muerte. Son creaciones de los años después de la invasión turca, cuando una parte de la población masculina se marcha de su patria hacia las ciudades europeas para escaparse de la esclavitud y también para trabajar o estudiar. Expresan los sentimientos de las mujeres, es decir

la madre, la amada y la hermana del emigrante, que permanecían atrás en el pueblo y eran las personas más afectadas por la separación.

*Την ζενιτειά, την αρφανιά, την πίκρα, την αγάπη,  
τα τέσσαρα τα ζύγιασαν, βαρύτερά ειν' τα ξένα.  
Ο ξένος εις την ζενιτειά πρέπει να βάνη μαύρα,  
για να ταιριάζει η φορεσιά με της καρδιάς τη λάβρα.*  
(Ibid., nº 167)

*Al exilio, a la orfandad, al dolor y al amor  
los pesan en la balanza: pesa más el exilio.  
Debe vestirse de negro el que esté en tierra extraña  
y que el vestido se amolde a su alma atormentada.*

Las canciones fúnebres, *τα μοιρολόγια (miroloya)*, son los trenos por la muerte de los seres queridos, que es la *μοίρα (mira)*, el destino de los mortales. El término es bizantino, pero los cantos fúnebres siguen la tradición de los trenos antiguos, como destaca L. Politis: «La gente ha conservado en sus *miroloya* el sentimiento griego antiguo, sin influencia alguna de la escatología cristiana. No hay distinción entre Paraíso e Infierno; los muertos van al *Κάτω κόσμος (kato kosmos)*, mundo de abajo, que es negro y está cubierto de telas de araña y no disfrutaban ya del *απάνω κόσμος (arano kosmos)*, mundo de arriba, lleno de alegría y belleza» (L. Politis 1985: 98). Sin embargo, a veces el ambiente de la oscuridad se retira y las *miroloya* presentan la belleza de la vida y de la naturaleza para reducir la tensión psicológica.

*Δε σόπρεπε, δε σόμοιαζε 'ς τη γη κρεβατοστράσι,  
μον' σόπρεπε, μον' σόμοιαζε 'ς του Μάη το περιβόλι,  
ανάμεσα σε δυο μηλιάς, σε τρεις νεραντζοπούλαις,  
να πέφτουν τ'άνθ' απάνου σου, τα μήλα 'ς την ποδιά σου,  
τα κρεμεζογαρούφαλα τριγύρω 'ς το λαιμό σου.*  
(Ibid., nº 196)

*No te iba ni te convenía una cama en al tierra,  
sólo te iba y te convenía este jardín de mayo,  
entre aquellos dos manzanos y entre esos tres naranjos,  
que caigan sobre tí flores y manzanas en tu halda,  
y alrededor de tu cuello claveles encarnados.*

Dentro de las *miroloya* encontramos un tipo particular, que es de las *του Κάτω κόσμου και του Χάρου (tu Kato kosmu ke tu Jaru)*, del mundo de abajo y de Jaros. En estas se expresa la idea que los hombres son víctimas de Jaros y se hace la confrontación vida-muerte. Jaros es la personificación de la muerte, que el pueblo lo imagina terrible, invencible y vestido de negro,



sin piedad a las súplicas de sus víctimas. Los trenos más característicos y con una gran expresividad se conservan en Mani, una región aislada del sur del Peloponeso.

Las canciones religiosas o de cuestación están relacionadas con festividades y costumbres populares, como las *κάλαντα* (*kálanda*), es decir villancicos, que cantan los niños en la víspera de las navidades, de San Basilio y del Domingo de Ramos recorriendo las calles y pidiendo un pequeño aguinaldo. Las más interesantes parece que son las ya mencionadas *χελιδονίσματα* (*jelidonísmata*), canciones de la golondrina.

Las canciones de trabajo, *τα εργατικά* (*ergatiká*), mantienen el ritmo del trabajo para facilitar el esfuerzo humano, como son las *αλεστικά* (*alestiká*), de la molienda, y las *κοπηλατικά* (*kopilatiká*), de los remeros. Las canciones de trabajo son las más sencillas de las canciones líricas.

Por último aludimos las canciones satíricas o burlescas, *τα σατιρικά* (*satiriká*), en las que disfrutamos el humor popular, y las canciones gnómicas o sapienciales, *τα γνωμικά* (*gnomiká*), que expresan consejos o reflexiones y representan la sabiduría popular.

## CANCIONES NARRATIVAS

En esta categoría trataremos las canciones en las que se relata una historia épica o dramática, desarrollada en numerosos versos. Estas «presuponen una considerable preparación, madurez, tradición y arte poética» (Kiriakidis 1965: 48), algo que hace pensar sobre su procedencia de «poetas cantores» profesionales. Algunos especialistas como L. Politis y G. Ioannu en esta categoría incluyen solo las acríticas y las *paraloyés* o baladas. Para otros aquí pertenecen también las históricas y las cléfticas.

Las canciones acríticas, *ακριτικά* (*akritiká*), las consideramos como las más antiguas de las canciones narrativas, alrededor del siglo IX. Tienen contenido heroico y épico sobre la lucha y la bravura de los acritas y relatan sus combates contra los árabes y los sarracenos. Los acritas eran los guardianes de las fronteras orientales del imperio bizantino. El término deriva de la palabra *άκραι* (*akre*), que significa límites. Por este servicio militar los acritas recibían tierras libres de impuestos y las defendían contra los sarracenos musulmanes y los *apelates* que amenazaban las fronteras con sus incursiones. Sus ocupaciones principales eran la guerra y la caza de fieras salvajes. Los cantares presentan el mundo rudo y las hazañas de los acritas, y destacan su valor y su fuerza sobrenatural. La presencia del elemento sobrenatural es característica de estas canciones, en las cuales el guerrero conversa con su

caballo, se enfrenta con éxito a un número exagerado de enemigos, hace los montes temblar con su pisada o alcanza lo imposible.

*Ο Διγενής ψυχομαχεί κ' η γη τότε τρομάσσει.  
Βροντά κι' αστράφτει ο ουρανός και σειέτ' ο απάνω κόσμος,  
κι' ο κάτω κόσμος άνοιξε και τρίζουν τα θεμέλια,  
κ' η πλάκα τον ανατριχιά πώς θά τονε σκεπάση,  
πώς θα σκεπάση τον αιτό τση γης τον αντρειωμένο.  
Σπίτι δεν τον εσκεπαζε, σπήλιο δεν τον εχώρει,  
τα όρη εδιασκελίξε, βουνού κορφαίς επήδα,  
χαράκι' αμαδολόγανε και ριζιμιά ξεκούνειε.  
'Στο βίτσιμά πιανε πουλιά, 'ς το πέταμα γεράκια,  
'ς το γλάκιο και 'ς το πήδημα τα λάφια και ταγρίμια.  
Ζηλεύγει ο Χάρος με χωσιά, μακρά τότε βιγλίζει,  
κ' ελάβωσέ του την καρδιά και τη ψυχή του πήρε.*

(La muerte de Diyenís, *ibid.*, n° 78)

*Aterrada está la tierra, Diyenís agoniza.  
En el cielo rayos, truenos, tiembla el mundo de arriba,  
se ha abierto el mundo de abajo y crujen sus cimientos,  
y la losa se horroriza ¡cómo lo va a cubrir,  
cómo va a cubrir al águila, al bravo de esta tierra!  
No hay casa que lo contenga ni cueva donde quepa,  
por las montañas brincaba, por las cimas saltaba,  
jugaba al disco con peñas y las piedras movía.  
Con un salto aves cazaba y halcones en su vuelo,  
a la carrera, de un salto a gamusas y a ciervos.  
Jaros, celoso lo acecha y de lejos lo espía,  
y en el corazón lo hiere y le quitó la vida.*

El más famoso de los acritas fue Diyenís, cuyas hazañas se narran no sólo en las canciones populares del ciclo acrítico, sino también en el poema épico de poesía culta «Diyenís Acritas». Encarna el ideal del héroe griego que reúne las cualidades de los héroes gloriosos de la Antigüedad con el presente moderno cristiano. «En Diyenís Acritas culminan los deseos e ideales del pueblo griego, porque en él se simboliza la larga e inacabable lucha del mundo griego contra el mundo musulmán» (N. G. Politis 2006: 202-203).

Las canciones novelescas son las denominadas *παραλογές* (*paraloyés*), vocablo que en español se traduce como baladas y también como «relatos portentosos». Las más antiguas proceden del Asia Menor en los siglos IX-X, como las acríticas, de donde se transmitieron a todo el territorio griego y a otros pueblos vecinos. Se trata de una serie de baladas de amplia temática. A veces los argumentos hacen recordar a los temas de las tragedias del teatro clásico. Dos de las baladas más conocidas son: *Του γιοφουριού της Άρτας* (*tu*

*yofiriú tis Artas*), del puente de Arta, cuyo tema es el sacrificio de una mujer para que el puente pueda consolidarse, y *Του νεκρού αδερφού* (*tu nekriú aderfú*), del hermano muerto, quien sale de su tumba para cumplir su promesa a su madre. En ambas se combinan elementos sobrenaturales y trágicos. Aparecen también canciones de tema amoroso como son las *Της Λιογέννητης* (*tis Lloyénitis*), de la hija del sol, en la cual el elemento erótico se asocia con el elemento de engaño, *Της κουμπάρας που έγινε νύφη* (*tis kumbaras pu éyine nifi*), de la madrina que se convierte en novia y *Της απολησμονημένης* (*tis apolismonimenis*), de la olvidada. Estas canciones se sitúan en el Dodecáneso, así la primera en el siglo XII y en los siglos XIII-XV las demás, cuyo tono lírico se refiere a la influencia del periodo de dominación franca. Otras proceden de las islas del Egeo y tienen tema náutico como la *Του κυρ Βοριά* (*tu kir Voriá*), del señor Bóreas (viento del norte).

*Σαράντα πέντε μάστοροι κ' εζήντα μαθητάδες  
γιοφύρι νεθεμέλιωναν 'ς της 'Αρτας το ποτάμι.  
Ολημερίς το χτίζανε, το βράδυ εγκρεμιζόταν.  
Μοιριολογούν οι μάστοροι και κλαιν οι μαθητάδες.  
«Αλίμονο 'ς τους κόπους μας, κρίμα 'ς τοις δούλεψαίς μας,  
ολημερίς να χτίζουμε, το βράδυ να γκρεμιέται.»  
Πουλάκι εδιάβη κ'έκατσε αντίκρυ 'ς το ποτάμι,  
δεν εκελάιδε σαν πουλί, μηδέ σα χιλιδόνι,  
παρά εκελάιδε κ'έλεγε, ανθρωπινή λαλίτσα.  
«Α δε στοιχειώσετε άνθρωπο, γιοφύρι δε στεριώνει'  
και μη στοιχειώσετε ορφανό, μη ξένο, μη διαβάτη,  
παρά του πρωτομάστορα την όμορφη γυναικα,  
πόρχεται αργά τ'αποταχύ, και πάρωρα το γιόμα.»*

*Γ' άκουσε ο πρωτομάστορας και του θανάτου πέφτει.  
Πιάνει, μηνάει της λυγερής με το πουλί ταηδόνη:  
Αργά ντυθεί, αργά αλλαχτή, αργά να πάη το γιόμα,  
αργά να πάει να διαβή της 'Αρτας το γιοφύρι.  
Και το πουλί παράκουσε, κι' αλλιώς επήγε κ' είπε.  
«Γοργά ντυσου, γοργά αλλαξε, γοργά να πας το γιόμα,  
γοργά να πας να διαβής της 'Αρτας το γιοφύρι.»*

*Να τηνε κ' εξανάφανεν από την άσπρη στράτα.  
Την είδ' ο πρωτομάστορας, ραγίζεται η καρδιά του.  
Από μακριά τους χαιρετά κι' από κοντά τους λέει.  
«Γεια σας, χαρά σας, μάστοροι και σεις οι μαθητάδες,  
μα τί έχει ο πρωτομάστορας κ' είναι βαργωμισμένος;  
—Το δαχτυλίδι τόπεσε 'ς την πρώτη την καμάρα,  
και ποιος να μη και ποιος να βγη το δαχτυλίδι νά βρη;*

–Μάστορα, μην πικραίνεσαι κ' εγώ να πα' σ' το φέρω,  
εγώ να μπω, κ' εγώ να βγω, το δαχτυλίδι νά βρω.»

Μηδέ καλά κατέβηκε, μηδέ 'ς τη μέσ' επήγε,  
«Τραύα, καλέ μ', τον άλυσσο, τραύα την αλυσίδα,  
τί ολον τον κόσμο ανάγειρα και τίποτες δεν ηύρα.»  
Ένας πιχάει με το μυστρί, κι' άλλος με τον ασβέστη,  
παίρνει κι' ο πρωτομάστορας και ρήχνει μέγα λίθο.

«Αλίμονο 'ς τη μοίρα μας, κρίμα 'ς το ριζικό μας!  
Τρεις αδερφάδες ήμαστε, κ' οι τρεις κακογραμμένεςαις,  
η μιά χτισε το Δούναβη, κ' η άλλη τον Αφράτη  
κ' εγώ η πιλιό στερνότερη της Άρτας το γιοφύρι.  
Ως τρέμει το καρυόφυλλο, να τρέμη το γιοφύρι,  
κι' ως πέφτουν τα δεντρόφυλλα, να πέφτουν οι διαβάταις.

–Κόρη το λόγον άλλαξε, κι' άλλη κατάρα δώσε,  
πόχεις μονόκριβο αδερφό, μη λάχη και περάση.»  
Κι' αυτή το λόγον άλλαξε, κ' άλλη κατάρα δίνει.  
«Αν τρέμουν τ' άγρια βουνά, να τρέμη το γιοφύρι,  
κι' αν πέφτουν τ' άγρια πουλιά να πέφτουν οι διαβάταις,  
τί έχω αδερφό 'ς την ξενιτειά, μη λάχη και περάση.»

(Del puente de Arta, *ibid.*, nº 89)

*Cuarenta y cinco oficiales y sesenta aprendices  
un puente están construyendo sobre el río Arta.  
Lo que de día construyen, de noche se derrumba.  
Se quejan los oficiales, lloran los aprendices.  
«¡Malditos nuestros esfuerzos, lástima de trabajo!  
Lo que de día constuimos, de noche se derrumba.»  
Pasó un ave y se posó a la vera del río,  
no cantaba como un ave ni como golondrina,  
antes bien con voz humana cantaba y así decía:  
«Si no emparedáis a alguien, no resistirá el muro,  
ni huérfano ni extranjero tampoco caminante,  
coged a la hermosa mujer de vuestro capataz,  
la que al alba llega tarde y a deshora al almuerzo.»*

*Quando el capataz lo escucha, como muerto se queda.  
Con un ave, un ruiseñor, da a la joven recado:  
Que lento se vista y cambie, lento traiga el almuerzo,  
que vaya lento y que pase el puente de Arta lento.  
Pero no oyó bien el pájaro al revés se lo dijo:  
«Pronto cámbiate y vístete, pronto lleva el almuerzo,  
que pronto vayas y pases el puente de Arta pronto.»*

*Y ocurre que ella aparece por el blanco sendero.  
 Cuando el capataz la ve su corazón se rompe.  
 Desde lejos los saluda y de cerca les dice:  
 «Mis saludos, oficiales, vosotros, aprendices,  
 mas ¿qué tiene el capataz, por qué afligido está?»  
 —«Se me cayó la sortija en el arco primero,  
 ¿quién bajará y quién saldrá a buscar la sortija?»  
 —«Mi capataz, no te aflijas, pues iré yo a traértela,  
 yo misma seré quien vaya y saque la sortija.»*

*No es que no llegara al fondo, no llegó a la mitad.  
 «Sube, mi amor, la cadena, sube la cadenita,  
 que yo he removido todo, pero nada he encontrado.»  
 Enrasó uno con la pala y otro con la cal viva  
 y su esposo, el capataz, le tiró una gran piedra.*

*«¡Maldito nuestro destino, qué desgracia la nuestra!  
 Éramos tres hermanitas y las tres desdichadas,  
 una cimentó el Danubio, la segunda el Eúfrates,  
 y yo, que soy la más joven, cimento el puente de Arta.  
 ¡Cual la hoja del nogal tiembla, que el puente tiemble igual,  
 cual caen las hojas del árbol, caigan los caminantes!»*

*—«Muchacha, cambia tus palabras, lanza otra maldición,  
 que tienes un solo hermano, no vaya a ser que pase.»  
 Y ella cambió sus palabras, lanza otra maldición:  
 «Si tiembla el monte silvestre, tiemble también el puente,  
 si caen pájaros silvestres, caigan los caminantes,  
 pues no vaya a ser que pase mi hermano que está ausente.»*

Las baladas nos muestran algunos aspectos de la vida corriente, como son el ambiente y la jerarquía de la familia tradicional, la estructura de la sociedad feudal, las dificultades y las condiciones duras de la vida medieval, la presencia de terribles pestes, las consecuencias de los cambios de fortuna, las supersticiones de la gente y las prácticas de la magia.

En las *paraloyés* encontramos una rica «polifonía». No hay solo la voz del narrador, sino también las voces vivas de los protagonistas y otros personajes, técnica que nos lleva más cerca al arte teatral. Por eso apuntan los estudiosos que las *paraloyés* constituyen pequeñas obras dramáticas. Estas voces humanas pueden ser de individuos femeninos o masculinos y también de grupos, voces colectivas que evocan el coro del teatro antiguo. A veces intervienen voces de otros seres animados, como aves y animales, voces sobrenaturales, como de un espíritu, y voces de seres inanimados, como los elementos de la naturaleza (montañas, bosques etc.).

Las canciones cléficas, *τα κλέφτικα τραγούδια (kléftika tragudia)*, son las que se refieren a la vida de los guerrilleros, los *kleftes*, en la época de la turcocracia y se desarrollan en la zona continental griega en el siglo XVIII. Los *κλέφτες (kleftes)*, es decir ladrones, eran griegos que se rebelaron contra el poder turco y se refugiaron en los montes como bandoleros. Para sobrevivir asaltaban a los viajeros, turcos o cristianos, y a veces a pueblos enteros. Los sultanes contrataron los servicios de algunos de ellos y crearon el cuerpo de los *αρματολοί (armatoli)*, que significa hombres armados, encargados de vigilar los desfiladeros, proteger a los habitantes y mantener el orden. Hacia finales del siglo XVII los turcos concedieron el cargo de la defensa de los pasos montañosos a los albaneses islamizados y entonces los griegos armatolí se enfrentaron a ellos. «Estos conflictos crean en los *armatolí* griegos una fuerte conciencia nacional y al mismo tiempo la idea que ellos eran los caudillos naturales de los griegos. A menudo el *armatolós*... se convertía en un *kleftis*. Así, poco a poco el significado de la palabra se extendió y se refería también a los *armatolí*» (L. Politis 1985: 111-112). Así los dos términos vuelven a indicar casi lo mismo en la percepción del pueblo griego que los designa con el vocablo *κλεφταρματολοί (kleftarmatoli)*. Los *kleftarmatoli* son la fuerza revolucionaria de los griegos contra la ocupación turca. Su táctica militar contra el enemigo, que era muy superior en número, era el *κλεφτοπόλεμος (kleftorólemos)*, la guerra de guerrillas. Con las canciones cléficas el pueblo no celebra a los ladrones, sino elogia la vida y la lucha de estos guerrilleros que se convierten en liberadores de la patria.

*Τι έχουν της Ζίχνας τα βουνά και στέκουν μαραμμένα;  
Μήνα χαλάζι τα βαρεί, μήνα βαρύς χειμώνας;  
Ουδέ χαλάζι τα βαρεί, ουδέ βαρύς χειμώνας,  
ο Νικοτσάρας πολεμάει με τρία βιλαέτια,  
τη Ζίχνα και το Χάντακα, το έρημο το Πράβι.  
Τρεις μέραις κάνει πόλεμο, τρεις μέραις και τρεις νύχτες,  
χωρίς ψωμί, χωρίς νερό, χωρίς ύπνο στο μάτι.  
Χιόνι έτρωγαν, χιόνι έπιναν και τη φωτιά βαστούσαν...*

(De Nicocharas, *ibid.*, nº 66 B, vv. 1-8)

*¿Qué tenéis, montes de Sijna, que marchitos estais?  
¿Es que os golpea el granizo, o acaso el duro invierno?  
No nos golpea el granizo, tampoco el duro invierno,  
es Nicocharas que lucha contra tres vilayatos:  
el de Jándaca, el de Sijna y el de mísero Pravi.  
Tres días hace la guerra, tres días con sus noches,  
sin nada de pan ni de agua y sin sueño en sus ojos.  
Comen nieve, beben nieve y sostienen el fuego...*

Varios especialistas clasifican las cléficas en las canciones narrativas. L. Politis señala que la canción cléfica no es narración de los hechos heroicos de los *kleftes*, sino la presentación de su vida y de su bravura espiritual. La canción se basa en la emoción y por eso, según él, pertenece a las canciones propiamente líricas.

Las canciones históricas, *ιστορικά (istoriká)*, se refieren a acontecimientos históricos, que son la toma de ciudades, batallas o la muerte de personajes heroicos. Las más antiguas son de época bizantina y relatan sucesos como el saqueo de Adrianópolis, *το κρούσος της Αδριανούπολης (to krusos tis Adrianópolis)*, o la caída de Constantinopla en *της Αγια Σοφιάς (tis Ayá Sofiás)*, de Santa Sofía. Otra serie canta la lucha de los combatientes suliotas contra Alí Pashá. Estas canciones tienen muchos elementos líricos y en algunas hay que señalar su carácter legentario, como en el caso de la caída de Constantinopla, o la exageración sobre la valentía de los personajes. Por su tema triste relacionado a la esclavitud del pueblo griego a veces se aproximan en la expresión a las miroloya.

*Τ'αηδόνια της Ανατολής και τα πουλιά της Δύσης  
κλαίγουν αργά, κλαίγουν ταχιά, κλαίγουν το μεσημέρι,  
κλαίγουν την Αντριανόπολη την πολυκρουσεμένη,  
οπού τήνε κουρσέψανε τοις τρεις γιορταίς του χρόνου,  
του Χριστουγέννου για κηρί, και του Βαγιού για Βάγια,  
και της Λαμπρής την Κυριακή για το Χριστός ανέστη.*

(La destrucción de Adrianópolis, *ibid.*, nº 1)

*Los ruiseñores de Oriente, las aves de Poniente  
lloran a la tarde, al alba, lloran al mediodía,  
lloran también a Andrianópolis, tantas veces tomada,  
a la que la saquearon en tres fiestas del año:  
en Navidad por la cera, en Ramos por las palmas,  
y por Pascua, el domingo, al resucitar Cristo.*

Para algunos especialistas las canciones históricas se clasifican en la categoría de las canciones propiamente líricas y para otros en la de las narrativas.

## LAS FORMAS MÉTRICAS

El verso predominante en la poesía popular es el decapentasilabo, *ο δεκαπεντασύλλαβος*, llamado también verso político, denominación que puede significar «popular, común, vulgar» o, según otra interpretación «de la Ciudad», es decir de Constantinopla. El decapentasilabo es un verso de quince sílabas, como indica su nombre, de ritmo yámbico en la mayoría de

las canciones. Esta métrica es armónica, rítmica y sólida. El verso está dividido en dos hemistiquios, de ocho y siete sílabas respectivamente, con una pausa obligatoria entre ellos. El decapentasilabo se usa casi exclusivamente incluso en la poesía individual neogriega. Otros ritmos de la canción popular, menos frecuentes, son el dodecasílabo yámbico y trocaico, que es un verso de doce sílabas, y el octasílabo yámbico y trocaico, que es de ocho sílabas.

Una de las características propias del verso decapentasilabo es el principio de la *isometría*, como la ha denominado S. Kiriakidis, o de la correspondencia simétrica entre forma y contenido. Según este principio cada verso, que es una unidad de forma, contiene un sentido completo y es una frase entera. Por eso no existe el encabalgamiento en la poesía popular, es decir el sentido no se traslada al verso siguiente, como sucede en la poesía culta. Puesto que el verso se divide en dos hemistiquios, hay una equivalencia en cuanto al contenido de cada uno de los dos: «*Μάννα με τους εννιά σου γιους και με τη μια σου κόρη - Madre de nueve hijos fuiste, pero de una hija sólo*» (Ibid. nº 92).

En la poesía popular la rima es un fenómeno poco frecuente y la encontramos sobre todo en el tipo de los dísticos o *llanotráguda*, ya mencionados, que son creaciones más tardías que han pervivido hasta hoy y se cultivan creativamente en Creta: «*Δεν είν' ο έρωτας ανθός μαζί του για να παίξης, / μόν' είναι βάτος μ' αγκαθιαίς κι' αλίμονό σου αν μπλέξης - No es el amor una flor con la que jugar puedas, / sino zarza con espinas, ¡ay de ti si te enredas!*» (Ibid. nº 135, 18). Otras canciones populares en las cuales se encuentra la rima son las nanas y los versos de pocas sílabas. La mayoría de las canciones carecen de rima y la división en estrofas es también un fenómeno muy escaso.

## LENGUA Y ESTILO

La lengua de las canciones populares es la *δημοτική* (*dimotikí*), la lengua hablada del pueblo. Es una lengua rica, uniforme y fluida y se distingue por su fuerza expresiva y por su claridad. La palabra es directa y se usa literalmente. La canción está construida sobre los sustantivos y los verbos, que son las partes básicas de la oración. A menudo se usa el imperativo y el vocativo y hay muchos diminutivos. No se utilizan nombres y adjetivos superfluos y el vocabulario es muy rico, particularmente en compuestos como los siguientes: «*ταργυροκουδουνάτα - con cencerros de plata*» (Ibid. nº 104); «*σιδερομανταλωμένη - de hierro su candado*» (Ibid. nº 119); «*λαγκοπεράσματα*



- *sendas de los valles*» (Ibid. nº 134). La sintaxis es simple y regular, la coordinación domina sobre la subordinación. Destaca el uso de la *elipsis*, que es la acertada selección solamente de los elementos indispensables en la historia y el rechazo de los excedentes. Así la acción se concentra en pocos versos y se evita la lentitud en el ritmo de la narración. En *Del puente de Arta* se hacen descripciones de la invitación y del engaño a la mujer, pero su llegada se limita en un verso (v. 21) y el sacrificio en dos (vv. 33-34). En general esta lengua popular se caracteriza por la musicalidad y la armonía.

En cuanto a los rasgos estilísticos principales, encontramos comparaciones que a menudo aluden al mundo animal o vegetal para expresar ideas como la valentía de los jóvenes *kleftes*: «*πηδάτε σα λιοντάρια - saltáis como leones*» (Ibid. nº 37); la belleza de las chicas: «*πόχει τ'αχείλι κόκκινο σαν τό ουρμο το κεράσι - ella tiene labios rojos, cual cereza madura*» (Ibid. nº 99); la pasión amorosa: «*σα θάλασσα βουρλίζεται, σαν κύμα δέρνει ο νους της - como la mar se alborota, su alma agita cual ola*» (Ibid. nº 108) y otras. Entre ellas se distinguen las llamadas *αδύνατα* (*adinata*), es decir imposibles, que presentan la imposibilidad de una acción mediante hechos que se oponen a la lógica y al sentido común, como son las palabras de la bella Lloyéniti, que rechaza la propuesta de matrimonio de un joven enamorado: «*Σαν έρθη η μάννα μ' απ' τη γης κι' ο κύρης μ' απ' τον άδη, / τα δυο μ' αδέρφια τα καλά από τον Κάτω κόσμο, / να σπείρουνε τη θάλασσα σιτάρι να καρπίση/ ... τότε κ' εγώ τον Κωσταντή θα τόνε πάρω γι' άντρα - Si de Hades o de la tierra regresan mis padres, / y mis dos bellos hermanos del mundo subterráneo, / para que la mar sembraran, el trigo recogieran / ... entonces yo por marido a Costandís tomaría*» (Ibid. nº 74).

Las metáforas tienen una relación especial con el mundo de la naturaleza, cuyos elementos concuerdan con la situación o con los sentimientos de los humanos. Así la joven amada es «*περιστέρα - paloma*» (Ibid. nº 123) o «*μηλιά - manzano*» y «*ρόδο - rosa*» (Ibid. nº 117); los jóvenes son «*αϊτοί - águilas*», (Ibid. nº 111); el amor es «*βάτος - zarza*» (Ibid. nº 135, 18); el sol y la luna representan partes del cuerpo: «*τον ήλιο βάζει πρόσωπο και το φεγγάρι στήθος - el sol se pone por rostro y la luna por seno*» (Ibid. nº 83). Los elementos de la naturaleza pueden participar de la tristeza humana: «*Σειστήτ' αόρια και βουνά, λαγκάδια με τα δάση - Temblad montes, temblad cerros, valles con vuestros bosques*» y los pájaros lloran: «*Κλαίνε απαρηγόρητα και τα πουλιά στα δάση - En los bosques sin consuelo llorando un ave está*», (Ibid. nº 144, 1); los árboles y los senderos no son indiferentes a la muerte del *kleftis* herido: «*Κλαίνε τα δέντρα, κλαίνε, κλαίνε τα κλαριά, /... / κλαίνε τα μονοπάτια που περπάταγα - Lloran árboles, lloran, lloran las ramas, /... / y lloran los senderos que recorría*» (Ibid. nº 40).

Los paralelismos están relacionados con el ya mencionado principio de la *isometría*. En el segundo hemistiquio del verso puede repetirse el mismo sentido como en el primero, con palabras mismas o opuestas, o un sentido que completa al primero: «*Από μακριά τη χαιρετά κι' από κοντά της λέγει - Desde lejos la saluda, de cerca le decía*» (Ibid. nº 92); «*βρίσκει μια κόρη ροϊδινή, ξανθή και μαυρομάτα - halla una rosa de chica, rubia y de ojos negros*» (Ibid. nº 90, 3). El equilibrio entre los dos hemistiquios a veces completa una tercera unidad, un sentido completo que ocupa el verso siguiente. En estos casos funciona lo que denominamos «ley de las tres»: «*Κάνει στεφάνια ολόχρυσα, λαμπάδες ασημένιαις / και δαχτυλίδι πυργωτό της νύφης να χαρίση - Prepara coronas de oro (i) y lámparas de plata (ii) / y un anillo de diamantes, un don para la novia (iii)*» (Ibid. nº 83).

Otros recursos característicos son la narración ágil que da lugar a los diálogos, que aportan vivacidad a la canción. Conversan tanto los humanos como los animales, los pájaros y los elementos de la naturaleza: «*Δύνεσαι, μάυρε μ', δύνεσαι να βγάλεις την κυρά σου; /-Δύνομαι, αφέντη μ', δύνομαι να βγάλω την κυρά μου, - ¿Puedes librar a tu dueña, puedes, caballo mío? /-Puedo librar a mi dueña, sí puedo, amo mío*» (Ibid. nº 59), «*Πουρνό φιλεί τη μάννα του, πουρνό ξεπροβοδιέται. /-Γεια σας, βουνά με τους γκρεμούς, λαγκάδια με τοις πάχναις! / Καλό 'στο τ'άξιο το παιδί και τ'άξιο παλληκάρι. - Al alba besa su madre, al alba se despide: /-¡Hola montes, precipicios y valles escarchados! /-Hola, valiente muchacho, hola, mi mozo bravo*» (Ibid. nº 25).

Las preguntas retóricas animan la exposición, como en esta canción sobre la lucha de las mujeres heroicas de los suliotas: «*Αχός βαρύς ακούεται, πολλά τουφέκια πέφτουν. / Μήνα σε γάμο ρήχγονται, μήνα σε χαροκόπι; / Ουδέ σε γάμο ρήχγονται ουδέ σε χαροκόπι, / η Δέσπω κάνει πόλεμο με νύφαις και μ' αγγόνια. - Un profundo clamor se oye, muchos fusiles suenan. / ¿Disparan por una boda, o por una fiesta? / Ni disparan por la boda ni por ninguna fiesta, / Despo está haciendo la guerra con sus nietos y nueras*» (Ibid. nº 8).

Las repeticiones proporcionan intensidad y claridad, facilitan la memorización de los versos transmitidos oralmente y mantienen el ritmo métrico: «*Σημαίνει ο Θιος, σημαίνει η γης, σημαίνουν τα επουράνια, / σημαίνει κ' η Αγία Σοφία, το μέγα μοναστήρι - Repica Dios y la tierra y repican los cielos, / y repica el monasterio, la gran Santa Sofía*» (Ibid. nº 2), «*Μια λυγερή βαριαρρωστά, μια λυγερή πεθαίνει / για ενός αγούρου αγκάλιασμα, για ενός αγούρου αγάπη - Una bella está muy grave, una bella se muere / por los abrazos de un joven, por el amor de un joven*» (Ibid. nº 82).

La hipérbole de las canciones acrílicas muestran la fantasía popular, los deseos y las exclamaciones contribuyen al lirismo. Se emplean versos for-

mulares o estereotipados como: «Μια Κυριακή και μια Λαμπρή, μια πίσσημον ημέρα - *Un domingo, una Pascua, un día señalado*» (Ibid. nº 85) y «κ' εμπήκε χρόνος δίσεχτος και μήνες ωργισμένοι - *vienen de cólera meses con el año bisiesto*» (Ibid. nº 92), que tienen sentido simbólico. En cuanto a la expresión del tiempo destaca el uso del tiempo presente, que actualiza la acción, y la falta de referencias temporales concretas. El tiempo presente que es más cercano y afectivo, en oposición al pasado, que es más distante, aporta dramatismo a la canción.

## CONCLUSIONES

Las canciones populares reflejan no solo los aspectos de la vida y las costumbres de la sociedad tradicional griega, sino también los sentimientos y la mentalidad del pueblo. Además están conectadas con los acontecimientos históricos que han marcado la vida nacional. Por todo eso se consideran como patrimonio de la nación. El poeta popular expresa con claridad y sencillez sus significados. Las imágenes que presenta corresponden a sus sentimientos sinceros. La presencia de la naturaleza refleja la relación armónica del hombre con esta. Las técnicas empleadas facilitan al poeta cantor sus medios expresivos para una creación no sólo poética, sino que está también destinada a ser cantada y en muchos casos bailada.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA, J. - MIRALLES, C., *La literatura griega medieval y moderna*, Barcelona 1966.
- ALONSO ALDAMA, J., *El verso decapentasilabo*, en *Más cerca de Grecia* nº 12-13, pp 17-54, Madrid 1997.
- AYENSA PRAT, E., *Baladas griegas, Estudio formal, temático y comparativo*, Madrid 2000.
- DELGADO PASCUAL, E., *Técnicas narrativas en las Παραλογές*, en *Más cerca de Grecia* nº 12-13, pp 115-120, Madrid 1997.
- FAURIEL, C., *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Εκδοτική επιμέλεια: Α. Πολίτης, Ηράκλειο 2000.
- GONZÁLEZ SERRANO, P., *Τησ Άρτας το γιοφύρι - Los sacrificios humanos*, en *Más cerca de Grecia* nº 12-13, pp 127-134, Madrid 1997.
- ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ., *Το δημοτικό τραγούδι - Παραλογές*, Αθήνα 1996.
- ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ, Σ., *Ελληνική λαογραφία*, τομ. 1, Τα μνημεία του λόγου, Αθήνα 1965.

- LONGUEIRA, M., Canciones kléfticas – Los Kleftes: de bandoleros a guerrilleros, en Más cerca de Grecia nº 12-13, pp 121-125, Madrid 1997.
- MAESO, M<sup>a</sup> D., La canción popular en la Antigua Grecia, *Ibidem*, pp 83-89, Madrid 1997.
- MARIÑO SÁNCHEZ-ELVIRA, R. M<sup>a</sup>, Canciones de cuna griegas, *Ibidem*, pp 163-181, Madrid 1997.
- OMATOS, O., Las μαντινάδες cretenses, último eslabón vivo de la tradición oral, *Ibidem*, pp 225-239, Madrid 1997.
- ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, Δ., Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τομ. Α΄-Β΄, Εκλογή κειμένων, σχόλια και εισαγωγή, Αθήνα 1959.
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Α., Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα 1985.
- POLITIS, L., Historia de la literatura griega moderna, Traducción de G. Nuñez, Madrid 1994.
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Ν. Γ., Δημοτικά τραγούδια, Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού, Αθήνα 1914.
- POLITIS, N. G., Canciones del pueblo griego (selección), Traducción de Fr. Martín García y Au. Golderos Fernández, Cuenca 2006.
- , Canciones populares neogriegas, Traducción, introducción y notas de R. Bermejo López-Muñiz, Valladolid 2001.
- SALVI, M<sup>a</sup> P., Canciones de ausencia, en Más cerca de Grecia nº 12-13, pp 135-143, Madrid 1997.
- ΣΗΦΑΚΗΣ, Γ. Μ., Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, Ηράκλειο 1988.
- STAVRIANOPULU, P., El alma de un pueblo: las canciones populares griegas, en Más cerca de Grecia nº 12-13, pp 11-16, Madrid 1997.
- SEMPERE CARRERAS, T., Τα Μοιρολόγια y las canciones de la muerte (o Jaros), *Ibidem*, pp 183-197, Madrid 1997.
- ZORAS, G., Elementos externos de la poesía popular, Traducción de T. Sempere, *Ibidem*, pp 55-81, Madrid 1997.