

Poesía popular neogriega

por

Miguel Castillo Didier

I. ESTUDIO Y CONOCIMIENTO

1. Rico y original en diversos aspectos se presenta el canto demótico griego en el panorama de la poesía popular de los pueblos europeos. Como podrá comprobarse a través de este estudio, el poema demótico neohelénico muestra algunas de las características que Menéndez Pidal ha señalado como propias del romance castellano¹. Casi diez siglos de fecunda vida ubican a la canción neogriega por lo menos a la misma altura del romance, en cuanto constituye expresión y síntesis de la vida nacional de un pueblo.

Por diversos factores, entre los cuales deben señalarse el aislamiento cultural en que sumió a Grecia el dominio turco y la actitud general de desprecio por parte de la clase letrada hacia el idioma popular, el canto griego no fue conocido en Europa ni estudiado seriamente en la propia Hélade hasta el siglo XIX. Cuando nuestros romances contaban con excelentes ediciones² y habían atraído la atención de estudiosos germanos, ingleses y franceses, la canción

¹Una reseña del especial desarrollo de la literatura neohelénica y noticia sobre la importancia y persistencia en él de la poesía popular puede verse en nuestro artículo POETAS NEOGRIEGOS, Anales N.º 128 de 1963.

²Recordemos que las primeras ediciones de romances datan del siglo XVI y que, ciertamente, antes de aquéllas habían circulado pliegos impresos sueltos. La serie de colecciones que se publican desde el *Cancionero sin fecha de Amberes* (hacia 1548), el *Cancionero de Romances* de 1550 y la *Silva de Romances*, hasta el *Romancero General* de Durán (1828-1832), no es pequeña.

neohelénica comenzaba recién a ser conocida. En 1824-25, aparecen en París los dos volúmenes de la colección *Chants Populaires de la Grèce Moderne* de Claude Fauriel, con textos, versiones francesas y un extenso estudio preliminar. La publicación suscitó enorme interés en Europa. Los nombres ilustres de Byron y Goethe³ encabezan una serie de escritores y eruditos que se aplican al estudio y difusión de los cantos griegos: N. Tomaseo, K. Mendelsohn Bartholdy, B. Schmidt, É. Legrand, A. Passow, W. Wagner, H. Pernot y otros.

La obra de Fauriel posee gran importancia para el estudio de la poesía demótica griega, no sólo porque inició su difusión en Europa, sino también porque conserva algunas versiones no recogidas en colecciones posteriores. Desafortunadamente, Fauriel estropeó los Textos al añadir a los acusativos y neutros la perdida *n* antigua⁴, siguiendo el consejo de algunos puristas, quienes le advirtieron acerca de la mala impresión que causaría en el país la omisión de aquella "letra". Otros defectos menores de los textos

³Sabemos que Kapodistrias, quien sería el primer Gobernante de Grecia, envió a Goethe copia de diversos poemas populares: Veis N., *Claudio Fauriel*, estudio que precede a la ed. griega de los *Chants Populaires*, pág. xii. Politis, en el comentario de la Canción del Olimpo, alude a la traducción que de este canto realizó Goethe, sin proporcionar detalle: *Selecciones de cantos del pueblo griego*, pág. 40. Lord Byron realizó algunas traducciones del neogriego, entre las que figura la versión de la canción *Beno mes sto perivoli, oreótati Jaidi*, En tu jardín penetro, bellísima Haydé, junto a varios poemas fechados en Atenas en 1810 y 1811: *Byron's Poetical Works*, vol. III, pág. 568.

⁴En el prólogo de su obra, Fauriel explica ingenuamente su actitud: "Los griegos modernos no pronuncian en la conversación, o más bien "se comen, la *n* final... del ac. sing. de todos los nombres y del nom. de los neutros y de la 1ª persona pl. de los verbos. Mi intención era omitir yo también la *n* en mi texto y seguir exactamente la pronunciación popular. Pero la mayoría de los griegos que me aconsejaron en este asunto me aseguró que tal ortografía, completamente desusada en los escritos y en los libros, desagradaría a sus compatriotas. Y debí concordar con esta opinión". *Chants Populaires*, ed. griega, Atenas, 1956 (vol. I), pág. 2. Esta edición omite las versiones francesas de Fauriel. Reproduce, traducidos al griego, el Discours Preliminaire y los comentarios introductorios de cada canción. Concentra ambos volúmenes en uno, conservando la numeración.

proviene del afán de "corregir" la lengua vulgar de parte de quienes recogieron poemas para el compilador.

Cuando el filósofo Th. Jouffroy pronosticó gran éxito a la obra de Fauriel, porque descubría "un monumento poético de la más grande originalidad"⁵, no estaba errado. Antes de aparecer el segundo tomo, el primero había sido traducido al alemán y editado en Leipzig por el poeta y filohelena Wilhelm Müller (1825). Y en adelante, la colección del sabio francés será fuente obligada para todos los estudiosos y editores de los cantos neogriegos.

2. La más importante de las colecciones aparecidas en Grecia es la de Nicolás Politis *Ekloghé apó ta tragudia tu helinikú laú*, Selecciones de cantos del pueblo griego, Atenas 1914⁶.

En un apéndice de este trabajo puede hallarse una enumeración relativamente completa de las ediciones de canciones demóticas. Aquí nos limitaremos a señalar algunas de las más utilizadas en nuestro estudio, sea directamente o a través de reproducciones de textos contenidos en los trabajos críticos de Apostolakis, autor a quien nos referiremos en seguida. Fauriel C. *Chants Populaires de la Grèce Moderne*, Paris 1824-1825, 2 vol.; Tomaseo N. *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, Venezia 1841-1842, 4 vol.; De Marcellus *Chants du peuple en Grèce*, Paris 1851, 2 vol.; Zambelios Sp. *Colección de cantos demóticos*, Atenas 1852; Passow A. *Carmina Popularia Graeciae Recentioris*, Leipzig, 1860; Jasiotos G. *Siloghi ton dimotikón asmaton Ipiru*, Col. de cantos populares del Epiro, Atenas 1888; Manusos D. *Tragudia Ezniká*, Cantos nacionales, Atenas s.a.; Légrand E. *Chansons Populaires Grecques*, Paris 1876; Abbott G. *Songs of Modern Greece*, Cambridge 1900; Veis N. *Neoheliniká dimodi ásmata ek jirografon codikon*, Cantos

⁵Cit. en Veis N., *Claudio Fauriel*, pág. 4.

⁶Anteriormente, Politis había publicado dos grandes compilaciones: *Parimie*, Refranes, Atenas, 1899-1902, 4 vol., 2, 73 pp., y *Paradosis*, Tradiciones, 1904, 2 vol., 1348 pp.

populares neohelénicos de manuscritos, Atenas 1911; Politis N. *Selecciones de cantos del pueblo griego*, Atenas 1914; Kriaris A. *Pliris siloghi dimotikón asmaton*, Colección completa de cantos demóticos cretenses, Atenas 1920; Schmidt B. *Griechische Märchen, Sagen*; Hesseling-Pernot, *Chrestomathie Néo-hellénique*, Paris 1925; Pernot H. *Chansons Populaires Grecques des XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1931; Lambelet G. *I dimodi heliniki musiki Traghudia ke jori*, La música popular griega Canciones y danzas (con textos), Atenas 1934; Haxthausen W. *Neugriechische Volkslieder*, Münster i.W. 1935 (obra de 1814, ed. por K. S. Kemminghausen y G. Soyter); Kalinikos G. *Kipriaki Laiki Musa*, Musa popular chipriota (texto y música), Nicosia Chipre 1951; Academia de Atenas: Publicaciones del Archivo Folklórico, *Helinika dimotiká traghudia*, Cantos populares griegos, vol. 1, Atenas 1962.

3. Entre los estudiosos griegos del canto popular, merece especial mención Juan Apostolakis. Sus numerosos trabajos —en especial *Las canciones demóticas* (vol. 1, Revisión de colecciones), *Nuestras Canciones* y *El canto kléftico*— constituyen, a nuestro juicio, el aporte más serio y sólido al estudio de la poesía popular, después de los trabajos de Politis⁷.

Para el presente trabajo nos ha sido de especial utilidad *Las canciones demóticas*, obra a través de la cual hemos dispuesto de textos de colecciones europeas y griegas y de inapreciable material de archivo, inaccesibles en otras circunstancias para nosotros.

II. ORÍGENES DEL CANTO DEMÓTICO GRIEGO

4. Desde ya, es menester que hagamos una distinción entre

⁷Las obras principales de Apostolakis son *Ta dimotiká tragudia*, Las canciones demóticas (examen crítico de ediciones), 1929; *Ta tragudia mas*, Nuestras canciones, 1934; *To traghudi tis Aghia-Sofias*, La canción de Santa Sofía, 1939; *Tom kléftiko traghudi To pnefma ke i tejni tu*, El canto kléftico Su espíritu y su arte, 1950.

dos grandes grupos de cantos populares: los líricos y los narrativos o épico-líricos.

Los poemas líricos cantan todos los aspectos de la vida humana, desde el nacimiento hasta la muerte. Hay cantos de cuna, del trabajo, de bodas, de amor, del destierro, del dolor, de la muerte.

Los poemas épico-líricos narran o aluden a un hecho legendario (ciclo akritico); o histórico (canto histórico); o relatan la vida y hazañas de los guerrilleros que luchan contra el yugo otomano (ciclo kléptico); o simplemente, desarrollan un episodio fantástico (canto novelesco).

No podemos plantear aquí los numerosos problemas que presenta el estudio del canto griego. El espacio sólo nos permite una introducción sumaria antes de referirnos a los ciclos heroicos. Para alcanzar a dar una idea de los cantos líricos, dedicaremos algún espacio al grupo de los poemas fúnebres o mirolois. Sin embargo, no nos es posible desentendernos de la cuestión del origen de la canción demótica griega.

Fue justamente una concepción errada acerca de este punto la que originó en Grecia misma un vivo interés por la poesía demótica, en la segunda mitad del siglo pasado y en los comienzos del actual. El estudio del canto popular, y del folklore en general, fue impulsado por el afán de encontrar en este plano de la creación popular un argumento en favor de la continuidad histórica de la raza helénica⁸. Se vio en el poema demótico uno de los nexos entre el antiguo y el moderno helenismo.

⁸Tal continuidad era el supuesto de un sentimiento nacional suficientemente fuerte no sólo para cimentar la unidad del estado griego, sino para hacer posible la liberación de las regiones irredentas. A este respecto, no debe olvidarse el revuelo que causaron en Europa las teorías de Fallmerayer sobre el completo aniquilamiento de la antigua raza helénica, expuestas en su famosa obra *Geschichte der Halbinsel Morea während des Mittelalters*, Historia de la Península de Morea durante la Edad Media (1830). Lo que en Europa fue estupor y sorpresa, en Grecia constituyó indignación iracunda. La afirmación de que "no hay una sola gota de sangre helena, pura de toda mezcla, en las venas de la población cristiana de la Grecia Moderna" (cit. en Vasiliev,

5. Sin duda, existían algunos elementos para intentar probar la continuidad histórica del poema popular desde la Antigüedad hasta la época contemporánea: personajes mitológicos de gran arraigo en la fantasía del pueblo; carácter notablemente pagano de los cantos mortuorios; poemas referentes a costumbres antiguas, algunos de cuyos versos semejan verdaderas "traducciones" de canciones anteriores a la era cristiana. Sobre la base de estos y otros materiales, se formuló la teoría del *origen antiguo* de la poesía popular neohelénica, que exponen hasta hoy algunos de los más destacados historiadores de las letras neogriegas.

Dímarás se refiere al punto en estos términos: "Así como en la forma de la música y en la de la danza, también en la forma de la palabra hallamos claros indicios de la continuidad que existe entre el canto antiguo y el moderno. Entre las canciones del trabajo, una antigua canción de molineros que se ha conservado comienza: "*alei, müle, alei*" (muele, molino, muele); en nuestros días, el poema correspondiente empieza: "*áleze, mile, áleze*"⁹. Algo análogo sucede en canciones de fiestas. El historiador Teognis refiere que en la isla de Rodas existía una antiquísima costumbre. Determinado día del año, los niños volvían a sus casas, entonando

op. cit., vol. I, pág. 218), significaba destruir el fundamento político, cultural e ideológico del renacimiento de la Hélade y de sus aspiraciones territoriales. De ahí que constituyera una verdadera tarea patriótica para los intelectuales griegos el investigar y exponer argumentos destinados a probar la supervivencia de la nación. Fuera de Grecia, como es sabido, las teorías de Fallmerayer sobre la eslavización y posterior albanización completa de la Hélade fueron refutados por Carlos Hopf en *Geschichte Griechenlands von Beginne des Mittelalters bis auf die neuere Zeit*, Historia de Grecia desde el principio de la Edad Media hasta nuestra época (1867-68); y por una serie de investigadores alemanes y rusos. En 1913, N. Petrovski, reconociendo a Fallmerayer el mérito de haber atraído la atención de los historiadores hacia las transformaciones etnográficas experimentadas por los Balcanes en la Edad Media, afirma: "Las proposiciones extremas de las teorías de Fallmerayer no pueden hoy defenderse después del profundo estudio que se ha hecho del problema". En "El problema del origen de la teoría de Fallmerayer" (1913), cit. en Vasiliev, *op. cit.*, vol. I, pág. 220.

⁹Dímarás, *op. cit.*, vol. I, pág. 17.

un canto y recogiendo pequeños regalos. Aquél comenzaba con las palabras *ēlze, ēlze jelidón* (llegó, llegó una golondrina). La misma costumbre, la *jelidónisma*, la encontramos de nuevo entre los bizantinos, y con la misma canción. Y es oportuno ya observar que la costumbre ha sobrevivido hasta nuestros días con iguales palabras: *irzen, irze jelidona*. El primero de marzo, en diversas regiones de Grecia, los niños acostumbran a volver a sus hogares entonando tal canción y juntando así pequeños obsequios". Más adelante, Dimarás concluye su exposición sobre la materia con esta afirmación: "El canto demótico constituye, pues, el lazo de unión entre la antigua y la moderna literatura griega"¹⁰.

Ha sido, a nuestro juicio, Ghianis Kordatos¹¹ quien ha abordado el problema de los orígenes del canto demótico con un criterio realista y liberado de prejuicios. Para Kordatos, la procedencia antigua se da excepcionalmente en algunos cantos líricos, ligados a costumbres cuya conservación a través de los siglos está documentada en forma satisfactoria, tal sucede con las *jelidonismata*, canciones de golondrina, y con ciertos cantos referentes a oficios tradicionales¹².

¹⁰Dimarás, *op. cit.*, vol. I, pág. 19. Partiendo de esta concepción, se ha querido atribuir origen homérico o prehomérico a ciertos procedimientos expresivos y aun a determinados motivos de la poesía popular. Así, se ha conectado el tema de *lo imposible*, con el mismo motivo estudiado por Dutoit en la literatura antigua, *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*, París, 1936. Dimarás atribuye origen prehomérico al tema de las "preguntas sin objeto", *áskopa erotimata*, utilizado a menudo en la moderna poesía demótica. (Véase ejemplos en el párrafo 34). En el siglo pasado, Sonetos G. investigó las reminiscencias homéricas en *I homiriki frasis en ti kaz' himas dimotiki písi*. La expresión homérica en nuestra actual poesía popular. Las *áskopa erotimata* han sido estudiadas recientemente por I. Kakridis, el colaborador de Kazantzakis con la traducción de los poemas homéricos, en *Homeric Research*, Lund, 1949.

¹¹Kordatos Gh., *Historia de la Literatura Neohelénica 1453-1961*, 2 vol. en 4º, 850 pp., vol. I, pág. 86 y sig.

¹²Desafortunadamente, de la canción moderna que comienza con el verso *irzen, irze jelidona*, no se cita por lo general sino éste. Los cuatro textos de Passow no aparecen en *Las canciones demóticas* de Apostolakis (Carmina 305-

En las innumerables islas griegas —las del mar y las terrestres, es decir, las regiones cerradas—, ciertas tradiciones parecen haberse conservado con fuerza extraordinaria. Invasiones y catástrofes sin número han asolado la tierra helénica, pero no han podido interrumpir la continuidad de algunas concepciones populares. Así, la notable poesía fúnebre neogriega, que conoceremos en la sección final de este trabajo, refleja un concepto netamente pagano de la vida y de la muerte, el cual no ha sido desalojado ni aun, al parecer, contaminado por el cristianismo.

308). Las versiones que poseemos coinciden en forma parcial con el poema antiguo que reproduce Brasillach R. en *Anthologie de la Poésie Grecque* (de la Antigüedad), págs. 114-115. En el texto antiguo y en de Fauriel, vol. II, pág. 277, se saluda a la golondrina como portadora de la primavera y el buen tiempo:

T. antiguo:

ēlze, ēlze jelidón,
kalás hōras águsa,
kalús eniautús...

*llegó, llegó una golondrina
que ha traído los días hermosos
y la bella estación...*

Fauriel:

jelidona érjete — ap' tin aspri zálasa;
kázise ke lálise: — Marti, Marti-mu
[kalé,
ke Flevari zliveré — k' an jionisis, k'
[an pondisis,
pale ánixi mirisis...

*una golondrina llega desde la blanca
[mar;
se posó y cantó: Marzo, mi buen Marzo,
y triste Febrero, ya nieves ya lluevas
traes de nuevo olor de Primavera...*

El texto de Abbott, pág. 175, reproducción del publicado en *Athenaeum*, 30-IX-1899, vol. VIII, comienza así:

jelidona pérase — apó ti mavri zálasa,
kazise ke lálise — pirgon ezeméiōse;
lee, lee, jelidona,
na masónomen októ — na pulísom'
[dekoktó...

*vino una golondrina desde la negra
[mar,
se posó y cantaba, una torre cons-
[truyó;
canta, canta, golondrina,
para que juntemos ocho y compremos
[dieciocho*

Según que reciban o no un obsequio, los niños *anunciadores* de la primavera y portadores de una figura del pajarillo en madera, cartón o papel, cantan las estrofas siguientes, no muy delicadas para decir verdad:

6. Pero la circunstancia recién aludida no altera la conclusión a que conduce un estudio desapasionado del problema que nos ocupa; cual es que los comienzos de la poesía demótica deben ser ubicados en la Edad Media; más concretamente, en los últimos siglos del primer milenio y en los primeros del segundo.

Los cantos narrativos del ciclo akritico parecen remontarse a aquella época. Y es posible que diversos poemas novelescos y aun algunos cantos líricos tradicionales no tengan raíces muy posteriores. Sabemos por un pasaje de Arethas, obispo de Cesarea (segunda mitad del s. ix), que en Asia Menor existían poetas ambulantes, los cuales recorrían las regiones fronterizas de Bizancio cantando las hazañas de los defensores de los límites imperiales. Tales eran los

oxo psilí ke korif — mesa gamos ke	<i>fuera las pulgas, los chinches;</i>
ke kalí nikokirá	<i>adentro alegría y fiesta y buena dueña</i> [de casa]

mesa psili ke korif — oxo gamos ke	<i>dentro las pulgas, los chinches;</i>
ke kakí ni kokirá	<i>afuera alegría y fiesta y mala dueña</i> [de casa]

En el antiguo canto de los niños de Rodas, aparece también el motivo de los regalos:

ei de mē [ti dōsis], uk eāsōmen	<i>si no (das algo), no nos iremos,</i>
ē tan zūran féromen e to hūpéřzūron,	<i>o nos llevamos la puerta o el dintel,</i>
ē tan gūnaikan tan esō kazēmenan,	<i>o la señora que adentro está sentada:</i>
mikrá men esti, radfōs min ofsōmen...	<i>pues es pequeña: la llevaremos fácil-</i> [mente...]

Kordatos transcribe los primeros versos de una *jelidónisma* que "se cantaba y se canta" (1961) en Tesalia (vol. I, pág. 94, nota 1):

irze, irze jelidona — irze ki ali me-	<i>llegó, llegó una golondrina, también</i>
kázise ke lálise — ke gliká keládise...	<i>[otra de voz de miel</i> <i>se posó y cantó y dulcemente trino...]</i>

Advertimos que el texto de Fauriel es incompleto. Es posible, pues, que siguiera el motivo del regalo. El compilador se limita a decir: "Los siete versos de la octava canción constituyen el comienzo de un gracioso poema sobre el tema de la vuelta de la golondrina, poema extraordinariamente difundido en Grecia y cuyo modelo se halla en canciones de la antigua poesía griega", vol. II, pág. 275.

Paflagones: "componen ciertos poemas que contienen hechos de hombres gloriosos y los cantan por un óbolo de casa en casa"¹³. Conocemos, a través de una cita de un texto medieval, la copla popular que se compuso con ocasión de la salida de Alejo Comeno de Constantinopla, la noche del 13 de febrero de 1081¹⁴.

Los nombres bizantinos que llevan los héroes de los cantos akríticos han dado motivo para que algunos investigadores intentaran identificarlos con determinados personajes históricos. Ya en 1866, Max Büdinger, después de detenido estudio, llegó a la conclusión de que la *Canción de los hijos de Andrónico* (*Asma ton iión tu Androniku*) se refería a Andrónico Comenos, que gobernó entre 1183 y 1185¹⁵.

Aquellos Paflagones de Asia Menor deben haber ejercido un oficio existente también en otras regiones, como Tracia, Chipre. En los siglos anteriores a la dominación turca, hubo en Grecia poetas y cantores ambulantes. Un poema akrítico, en dialecto chipriota, termina con unos versos que muestran el carácter profesional y público que asumía su recitación y que recuerdan fórmulas juglarescas:

*Yo te bendigo, buen Dios, — que reinas en las alturas,
que todo lo oculto sabes — y todo lo manifiesto. . .
Que tengan muy larga vida — aquellos que han escuchado,
si su opinión fuera buena, — deben llenar nuestro vaso*¹⁶.

¹³I Paflagones odás tinas simblásandes pazi periejusas endoxon andron ke pros ovolon ádonde kaz' hekastin ikían. El pasaje aparece citado en Kugheas, S., *E en tis sfoliis tu Areza laografiké idisis*, Las informaciones sobre folklore en los comentarios de Arethas, en rev. *Laografía*, vol. iv, pág. 239.

¹⁴El texto en Politis, *Selecciones*, anexo 1) *Dimondi ásmata ton meson jronon*, Cantos populares de la Edad Media, pág. 251 y en sec. Textos de Triandafilidis, *Introducción*.

¹⁵*Ein mittलगriechisches, Volksepos, Leipzig, 1866*, cit. en *Digenes Akrites*, Ed. con estudio, texto, traducción y notas de John Mavrogordato. Oxford, 1956, pág. xxix.

¹⁶Versos finales de la Canción de Dighenis, *To traudin tu Dieni*, extenso poema akrítico al que haremos referencia detallada más adelante. En Politis, *Selecciones*.

A partir del siglo XIV, los hechos mismos a que se refieren los cantos narrativos históricos permiten ubicar la época de creación. Tal sucede, por ejemplo, con la *Canción de la ruina de Adrianópolis*, que recuerda la caída de esa ciudad en poder de Murat I en 1361, y sus penurias a raíz de las sucesivas conquistas, y consiguientes saqueos, que sufrió en el transcurso de pocos años¹⁷.

7. La escasez de textos de poemas anteriores a la caída de la Ciudad ha influido, como es natural, en la determinación de la época de origen de los cantos más primitivos. Es fácil imaginar que un poema akrítico, que se refiere a hechos ocurridos presuntamente hacia los siglos X u XI, conservado por la sola tradición oral y recogido en el siglo XIX, haya sufrido una serie de alteraciones a través de tan largo tiempo. Entre tales alteraciones, puede incluso contarse la recepción de elementos provenientes de poemas que se refieren a hechos muy posteriores al que inspiró a aquel canto. Sucede así que la canción akrítica se nos presenta con caracteres más novelescos que heroicos, más fantásticos que históricos. Esto corresponde a un proceso natural que se produce al alejarse de la memoria del pueblo los acontecimientos que inicialmente la motivaron. En cambio, no pasa lo mismo con el canto kléftico, que se inspira en una realidad relativamente cercana¹⁸.

ciones, anexo II) *Tragudia is helinikás dialektus*, Cantos en dialectos griegos, pág. 263. Recordamos el explicit agregado al texto del *Poema de Mio Cid* copiado por Pedro Abad: "El romanz es leído, — datnos del vino; — si non tenedes dinero, — echad acá unos peños, — que bien vos lo darán sobr'elos". Ed. de Menéndez Pidal (Clásicos Castellanos), Madrid, 1951, pág. 299, nota al v. 3.730.

¹⁷El poema de Adrianópolis, cuya traducción insertamos en la sección sobre poesía histórica, ha sido considerado por Politis como el canto histórico más antiguo. Fue publicado en 1837 por Pashley, quien lo recogió de la tradición oral, en Creta. El texto en Politis, *Selecciones* 1.

¹⁸En algunas islas, principalmente en las pequeñas, se han encontrado versiones en apariencia muy puras de cantos cuyos orígenes se remontan a los comienzos del milenio. Baud-Bovy ha llamado la atención sobre el *Poema de Armuris*. Su versión escrita, conservada en un manuscrito del siglo XV, procede probable-

III. RASGOS GENERALES DEL CANTO DEMÓTICO

8. El lenguaje del poema demótico es el griego popular, en su forma común o en dialectos. Presenta determinada cantidad de términos de origen extranjero —turcos, albaneses e italianos, principalmente—, la cual varía según el lugar de origen de la canción.

Predomina en forma casi exclusiva el verso de quince sílabas, utilizado desde fines del siglo xi en casi todas las obras poéticas griegas de cierta extensión, populares o cultas, aun en las escritas en idioma arcaizante o antiguo. El ritmo flexible del decapentasilabo se presta cómodamente para la narración. No se da el encabalgamiento, ni entre dos versos ni entre los hemistiquios. Uno de éstos suele completar o reforzar el sentido de otro, repitiéndolo con alguna variación; pero siempre se conserva la independencia entre ellos.

La rima es un elemento ajeno a la poesía popular griega. Salvo muy escasas excepciones —y en estos casos se trata de cantos posteriores al siglo xv—, la canción demótica no conoce la rima. Esta se introduce en las islas dominadas por occidentales hacia el siglo xv; pero nunca logra afincarse en la poesía popular¹⁹.

mente de los siglos x u xi. En ella, hay versos que muestran una gran semejanza con otros pertenecientes a la versión recogida de la tradición oral de la isla de Kárpato, durante el siglo xix:

Manuscrito: *protu to piasi epiáneton, protú to sisi esieton.*

Traducción oral: *pri nata piasi piánuto, pri na to sis' esieto.*

Baud-Bovy S., *La chanson populaire grecque du Dodecanese*, págs. 249-250; en Dimarás, *op. cit.*, vol. II, pág. 15. Las expresiones *protu* (na) y *pri(n)* existen en la lengua viva actual.

¹⁹Fauriel C., *Isagoghikos Logos, Discours Preliminaire, Chants*, pág. 8.

Con excepción de pocos cantos de origen relativamente reciente y de dísticos rimados, de los que trataremos más adelante, la canción demótica no es rimada. Tampoco lo han sido los grandes poemas de la poesía culta, anteriores y posteriores a la introducción de la rima: versiones de la llamada Epopeya de Dighenis, novelas métricas, Crónica de Morea, Erotókritos (siglo xvii); los poemas épicos del heptanésico Aristóteles Valaoritís y el de Palamás (siglo xix); la gigantesca Odisea de Kazantzakis y las versiones modernas de las epopeyas homéricas de Kazantzakis y Karidís (siglo xx).

Examinaremos, a continuación, algunos de los recursos expresivos del poema demótico, los que podemos caracterizar en forma general por su *simplicidad* y *eficacia*.

9. Rasgo común a los poemas líricos y épico-líricos, aunque naturalmente más notorio en éstos, es la fácil combinación de las formas narrativa, dramática y lírica. La transición de una forma a otra no representa problema alguno para el cantor popular. Pasa de manera natural de la narración al diálogo, evitando, por lo general, el verbo introductor. En la hermosa *Canción de la madre asesina*, después de la primera escena en que el hijo descubre el adulterio de su madre y en que ésta lo mata y descuartiza para evitar ser delatada, vemos regresar al padre de caza y presenciamos la inútil búsqueda del niño:

*Y hete aquí que viene Andrónico —por los campos cabalgando;
rumorean sus ropajes y resplandecen sus armas,
trae cervatillos vivos, venados domesticados,
y trae un ciervo pequeño, juego para Kostandi.
Detiene el negro caballo, de este modo la saluda:
—Salud, amada, salud —¿dónde está mi Kostandi?
—Lo lavé, le cambié ropa y a la escuela lo llevé.
Talonea su caballo y hacia la escuela camina.
—Maestro, ¿no está mi hijo?, ¿dónde está mi Kostandi?
—Dos días que no lo veo, y tres que no lo diviso.
Talonea su caballo y hacia su casa camina.
—¿Dónde está mi hijo, mujer?, ¿dónde está mi Kostandi?
—Donde mi suegra lo envié; donde esté, ya se vendrá. . .
Talonea su caballo; donde su madre camina.
—¿Dónde está mi hijo, madre?, ¿dónde está mi Kostandi?
Dos días que no lo veo, y tres que no lo he besado. . .
¡si no lo veo a la tarde, desesperada estaré!
Talonea su caballo y hacia su casa camina.*

—¿Dónde está Kostandí, perra, mi pequeño Kostandino?
—Algún juego encontraría; debe estar entretenido.
—¿Dame de cenar, mujer, que quiero comer bastante,
para ganar la montaña, para atravesar las cumbres,
y buscar a Kostandí, raíz de mi corazón...!

El pasaje transcrito, con el inquieto ir y venir del padre y su angustiado preguntar, anuncia adecuadamente el terrible final de la historia.

10. El diálogo es el recurso más utilizado por el poeta demótico para revivir un hecho o acontecimiento y aun para dar forma a un sentimiento personal. La narración larga no se da ni en los más extensos poemas. Cuando el canto no se inicia directamente con una exclamación o pregunta, el relato posee el carácter de una breve introducción.

En la canción kléftica de *Ghifitakis*, la voz del poeta irrumpe tras breve introducción:

*Sed tienen los campos de agua; las montañas, sed de nieve;
los halcones, de avecillas; y los turcos, de cabezas.
—¿Qué es lo que le ha sucedido a la madre de Ghifitakis,
que sus dos hijos perdió, —perdió también a su hermano...?*²⁰

La canción kléftica del *Capetán Ghiotis* comienza con la pregunta directa —del poeta o de un pajarillo— al guerrillero:

*¿Qué estás pensando, mi Ghiotis, qué estás tramando en tu mente?
No es el lugar para kleftes, no es para guerrilleros...?*²¹

El dramatismo constituye una característica no sólo de los cantos narrativos, sino también de los líricos, como podremos apreciar al estudiar la poesía de amor o los cantos fúnebres. "El diálogo... se presenta en la poesía demótica como un eficaz recurso expresivo,

²⁰Fauriel, I, 4, v. 1-4.

²¹Abbott, pág. 39, v. 1-2.

como el mejor que puede utilizar el poeta para revivir un hecho o una historia... Infinita admiración y profundo y tierno amor por la voz y la lengua de los hombres recorren las canciones demóticas..."²² Esto último se manifiesta no pocas veces cuando el poeta anuncia la intervención de un personaje, utilizando diminutivos para referirse a la voz o a la lengua humana; *lalitsa*, término casi intraducible: habla, el hablar en diminutivo; *fonitsa*, vocecilla; *glosula*, lengua en diminutivo.

11. El *fragmentarismo* es otra características del canto demótico. Y podemos considerarlo aquí, igual que en el Romancero²³, como un procedimiento estético. Muchas veces, el encanto de un poema proviene, justamente, de su carácter inacabado en apariencia. Varias versiones de un canto pueden constituir obras distintas, con individualidad estética propia; y no abreviaciones más o menos extensas de un poema original. Compárense a este respecto las variantes de Politis y Fauriel de *La disputa del Olimpo y el Kisavo*, que hemos traducido íntegramente.

En la bella canción de exilio *Ahora es Mayo y Primavera*, el motivo central es la nostalgia del desterrado, junto al cual se desarrolla el tema de la amada que ruega a aquél la lleve consigo. Ninguna variante, ni aun las que presentan mayor desarrollo en el segundo motivo, indica si la mujer obtiene lo que pide, lo que, en verdad, carece de importancia. La emoción que produce el poema deriva de su primer núcleo, de su verdadero centro estético: el sentimiento del desterrado al llegar la Primavera:

*Ahora es Mayo y Primavera, ahora es el dulce estío;
ahora brotan las hojas, ahora florecen las flores;
ahora el desterrado anhela a su tierra retornar.* . .²⁴

²²Apostolakis, *Las canciones demóticas*, pág. 76.

²³Véase el cit. Proemio de Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, pág. 28.

²⁴Politis, 171; Passow, 326; Fauriel (II), 126. Aparecen aquí los 3 primeros v. de Politis.

12. El estudio de las *fórmulas poéticas* en la poesía demótica ofrece gran interés. Toda una serie de fórmulas auxilian al poeta popular. Caronte, el señor del sombrío mundo de los muertos, es descrito certeramente con un verso: "Negro es, de negro viste, negra es su cabalgadura"²⁵. Los horrores de la guerra pueden resumirse en un verso: "Lloran las madres a los hijos y los hijos a las madres"²⁶. Para comenzar un poema dirigido a una serie de personas, o un relato en el interior de un canto, se utiliza este verso:

*Comed y bebed, arcontes, que yo os he de contar. . .*²⁷

Esta fórmula aparece, por ejemplo, al comienzo de un canto sobre la muerte que recuerda a las personas reunidas en torno a una mesa la fragilidad de la vida. La escuchamos también de los labios de Dighenís, en la canción akritica a que aludimos en el § 23, cuando el héroe, en su lecho de muerte, relata sus hazañas a cuatrocientos señores que han llegado hasta allí para oír la narración.

13. Las fórmulas constituyen, a veces, *motivos comunes*, de mayor o menor extensión. En los cantos funerarios, el poeta expresa la fatalidad del destino humano con este pensamiento, que suele encabezar diversas canciones:

*Dichosas son las montañas y dichosos son los campos,
que no esperan a Caronte, que no aguardan matador;
sólo esperan el Verano y la hermosa Primavera,
que vuelva a estar verde el monte y que florezcan los cam-*
[pos. . .]²⁸

²⁵Politis, 219, v. 12.

²⁶Una fórmula análoga es "llora la madre a los hijos; las mujeres, los maridos": Politis, 12, v. 14; 15, v. 14; 36, v. 12.

²⁷Politis, 215, v. 1; anexo II, pág. 265, v. 43.

²⁸Politis, 211, 222.

En las canciones de cuna, es frecuente el motivo de los tres guardianes, que se encuentran también en poemas funerarios:

*Toma este niño, mi Sueño; tres guardianes le pondré. . .
Pondré al Sol en las montañas; pondré al Aguila en los campos;
y la fresca Brisa Norte, en el medio de la mar. . .*²⁹

14. Los recursos *intensificativos* del poeta popular son simples. El más general es la *repetición variada en el segundo hemistiquio* de lo expresado en el primero: "En el camino do iba, en el camino do va. . ."³⁰; "y Caronte lo invitó y Caronte lo ha invitado". Mayor complejidad presenta la *repetición de un término en un verso*, para *intensificar* su efecto en el siguiente:

*Los ruiseñores de oriente y las aves de occidente,
lloran tarde, lloran de alba, lloran al mediodía,
lloran por Adrianópolis, la devastada ciudad. . .*³¹

15. Una manera corriente de destacar un elemento, a veces con hermoso efecto, la constituye la enunciación de tal elemento como *tercer miembro de una serie*, de la cual los dos primeros están contenidos en un verso. El tercero se extiende en otro verso completo, por lo cual es posible agregarle un calificativo para destacarlo:

En el *Poema de Livini*, encontramos esta serie:

*Hacia Karpenisi van — tres nubes, tres grandes nubes;
una relámpagos lleva; la otra, granizo y lluvia;
la tercera, la más negra, lleva a Livini un mensaje. . .*³²

²⁹Politis, 149, 181.

³⁰Abbott, pág. 18, v. 6.

³¹Politis, I, v. 1-3.

³²Politis, 48, v. 1-3.

He aquí el motivo de los tres venenos, que aparece en cantos funerarios:

*Ahora, mi cielo, truena; ahora, mi cielo, llueve;
envía lluvia a los campos, y nieve envía a los montes;
y tres vasos de veneno al patio del desdichado;
para que uno beba al alba; y el otro, al mediodía;
el tercero, el más amargo, al cenar, atardeciendo. . .*³³

16. Las *preguntas sin objeto*, *áskopa erotímata* (véase nota 38), al comenzar un poema tienen por objeto destacar, por contraste, la idea o motivo central que sigue a aquéllas. Se trata de un procedimiento muy interesante que muestra curiosas variantes.

*¿Por qué los montes de Manis, por qué están como llorosos?
¿Los aplastó el viento norte? ¿Los arrasó el viento sur?
Ni el norte los ha aplastado, ni los ha arrasado el sur:
está luchando el pachá con Kostas Kolokotronis. . .*³⁴

En el canto funerario que sigue, las *áskopa erotímata* constituyen un elemento importante para situar el impresionante contenido del poema:

*¿Por qué son negros los montes? ¿Por qué están siempre llorosos?
¿Los maltrata acaso el viento, o los golpea la lluvia?
No; no los maltrata el viento, ni los golpea la lluvia:
Caronte los atraviesa, arrastrando a los difuntos;
lleva a los mozos delante; detrás arrastra los viejos;
y los tiernos pequeñuelos a la silla van atados. . .*³⁵

³³Politis, 174.

³⁴Politis, 53 b. El poema se refiere a Constantino Kolokotronis, famoso klefte, padre de Teodoro Kolokotronis, héroe de la Independencia.

³⁵Politis, 218, v. 1-6.

17. La *mezcla de motivos de origen distinto* en un mismo poema no puede considerarse solamente como producto de interpolaciones de editores o compiladores, sino como una característica del canto popular. El recitador o improvisador guarda en su memoria fórmulas, motivos, lugares comunes que utiliza en cualquier momento para expresar en forma adecuada un pensamiento. La última palabra de un relato o de un pasaje puede despertar en él recuerdos, a los que da forma inmediata, acudiendo a su más o menos limitado acervo. A veces, la combinación de motivos parece ingenua y no puede menos que hacer sonreír al lector culto; lo que no sucede con el auditor rústico, cuyo ámbito de valores está al mismo nivel que el del poeta demótico.

En la versión de Politis de *La disputa del Olimpo y el Kisavo* (§ 34), hallamos el tema de la riña de dos montes, propio de la poesía kléfica, combinado con el lírico motivo del águila que dialoga con el sol.

18. Uno de los medios más utilizados por el poeta popular para realzar una significación, para acercar afectivamente algo o alguien al oyente, es el *diminutivo*. De las tres funciones del diminutivo señaladas por Amado Alonso en su conocido estudio sobre la materia, la emocional y la representacional son las que cumplen con mayor frecuencia los abundantes diminutivos del canto demótico³⁶. La comparación de romances (auténticamente populares) y de cantos griegos de una misma época aproximada muestra en éstos un uso en considerable proporción mayor de diminutivos. Tal uso constituye uno de los factores que contribuyen a la canción demótica cierto notorio sabor de rusticidad y primitivismo; por lo menos para el sentir del lector de habla española que conoce el Romancero. Aquí se encuentra, también, una de las fuentes de

³⁶Alonso A., *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos*, en *Estudios Lingüísticos*, Madrid, 1954, pág. 195 y ss. Sobre el diminutivo como rasgo del habla rural, en castellano, véase pág. 215.

dificultades para el traductor; ya que en muchas ocasiones no es posible trasladar al castellano el matiz introducido por un diminutivo, por no disponer de un término corriente que pueda ser utilizado en forma análoga³⁷.

El poeta demótico parece estar poseído por un gran amor y una profunda ternura hacia los seres y objetos que pueblan su mundo. Parece estar constantemente embelesado con las acciones de sus personajes; admirado de sus hechos; conmovido por sus desgracias. Pero esta disposición de ánimo no se manifiesta en la intervención de la voz del poeta, en una exteriorización de sus sentimientos, sino en una serie de procedimientos, por lo general, sutiles y contenidos. Uno de ellos es el uso del diminutivo.

En la *Canción de la madre asesina* sólo una vez se alude al "hígado" (*sikoti*) del niño asesinado: cuando la mala mujer lo corta a fin de cocinárselo a su marido. Pero cuando el padre está ante el macabro plato, cuatro veces se menciona la víscera de la inocente víctima en diminutivo: Una versión literal de los versos correspondientes sería la siguiente:

*El higadito le puso en escudilla plateada.
Tomara el primer bocado, el higadito cogiera.
El higadito así habló, el higadito así dice:
—Si eres un perro, cómeme —y si eres judío, bótame;
mas si eres el padre mío, inclínate y dame un beso. .*³⁸

La compasión del poeta por la tierna víctima se expresa así. De igual modo se manifiesta en seguida su dolor ante la desesperación del padre en el diminutivo *kardula*, corazoncito. No se podría aquí intentar la traducción literal del hemistiquio correspondiente:

³⁷Sobre nuestro criterio frente a los problemas de traducción, véase la nota final del trabajo.

³⁸Politis, 91, v. 40-44.

...se desgarraba su pecho y su luz
se oscureció; / le brotan ríos de lágrimas; /
está a punto de caer...³⁹

IV. EL CANTO AKRÍTICO

19. El estudio de los poemas akríticos presenta una serie de problemas, derivados principalmente de la oscuridad de sus innegables raíces históricas y de la precaria conservación de las versiones a través de ocho o más siglos de transmisión oral.

Los cantos akríticos constituyen un ciclo heroico-novelesco, inspirado inicialmente en las hazañas y aventuras de los *akritas*, defensores de las fronteras (*akres*) sudorientales de Bizancio, hacia los siglos x y xi. "La intensa vida de los confines orientales del Imperio, donde había combates casi continuos, ofrecía vasto campo a los actos de bravura y a las hazañas peligrosas"⁴⁰. Los musulmanes o sarracenos, *sarakini*, y los bandidos fronterizos, *apelates*, ponen a prueba el valor de guerreros bizantinos, cuya fama difunden los poetas populares.

20. Rudos amores y sangrientas batallas llenas de hazañas sobrehumanas son la materia de estos cantos. Sobre lo heroico predomina lo fantástico. Un héroe no lucha jamás con dos o tres enemigos:

*No eran tampoco cinco, ni tampoco dieciocho;
siete mil armados eran, y yo solo frente a ellos...⁴¹*

Las armas de Dukas, Alexis, Kostas, Dighenis, Andrónico y otros héroes akríticos no pueden ser levantadas por la fuerza de un hombre corriente. Y sus cabalgaduras no comen la sencilla yerba del campo:

³⁹Politis, 91, v. 46-47.

⁴⁰Vasiliev, *op. cit.*, vol. I, pág. 450.

⁴¹Politis, 71, v. 19-20.

*El de Kostas come hierro; el de Alexis, dura roca;
y el del pequeño Vljajópulo, los árboles desraiza. . .*⁴²

Cuando Vljajópulo debe enfrentarse solo con un ejército de miles de sarracenos, no piensa en una posible derrota. Quiere estar, sí, seguro de que su negro corcel lo secundará eficazmente:

*¿Puedes, mi negro, puedes, en roja sangre nadar?
Puedo, mi señor, si puedo, en roja sangre nadar;
y cuantos hiera tu espada, mis patas han de pisar. . .*⁴³

La batalla que sigue se decide en dos arremetidas del héroe, narradas en tres versos:

*Voló a la entrada como águila; — salió como petirrojo;
a miles hirió a la entrada; a la salida, dos mil;
y a la nueva arremetida, ninguno dejó con vida. . .*⁴⁴

Junto a la guerra misma, las canciones akriticas nos muestran la vida de ruda magnificencia de los señores fronterizos y el ejercicio de las virtudes más apreciadas entre ellos: la valentía y la destreza militar.

21. Personaje central en muchos de los poemas akriticos es *Dighentis*, héroe legendario que habría vivido en las regiones fronterizas del oriente bizantino. El eco de sus hazañas no sólo se extendió por gran parte del Imperio en sus días de gloria, sino que se conservó en la tradición oral del pueblo griego. El gran recopilador de poemas akriticos, Nicolás Politis, escribió antes del intercambio de poblaciones de 1923: "Desde los confines de la Capado-

⁴²Politis, 70, v. 5-6.

⁴³Politis, 70, v. 26-28.

⁴⁴Politis, 70, v. 36-38.

cia hasta las Islas Jónicas y desde las regiones occidentales del Mar Negro hasta las islas de Creta y Chipre, se cantan hasta hoy poemas que relatan los hechos de Dighenís, sus aventuras y sus luchas contra los apeldes y los sarracenos, y que recogen tradiciones referentes a lugares y objetos relacionados con su nombre"⁴⁵.

Aunque, como veremos en seguida, los cantos akríticos no encierran un contenido propiamente nacional ni tiene carácter de epopeya el Poema de Vasilios Dighenís Akritas, para los griegos modernos el nombre del héroe constituye un símbolo nacional. Pocos años atrás, los patriotas de Chipre eligieron el nombre de Dighenís como apodo para el jefe de la lucha de liberación. Para el griego corriente, no existe duda alguna acerca de la existencia del máximo Akrita y de su calidad de héroe de la nación moderna. Nikos Kazantzakis muestra cuán vivo y seguro es este sentimiento, al llamar con toda naturalidad al Cid "el Dighenís Akritas de los españoles"⁴⁶.

22. Es interesante hacer notar que los cantos akríticos de Chipre y de Asia Menor son más extensos y de carácter más épico que los procedentes de otras regiones. Entre estos poemas, merece ser destacado la *Canción de Dighenís* (To traudin tu Dient). Este canto de 112 versos, equivalentes a 224 octosílabos castellanos, nos ofrece en la primera parte el episodio de la lucha entre Caronte y el héroe, hecho relatado por no menos de 72 variantes⁴⁷. Es notable la extensión que da el poeta al encuentro de Dighenís con el señor del Hades, en comparación con otras versiones:

*De negro vistió Caronte, en negro corcel cabalga;
y viste negra esclavina, para asistir a un festin.*

⁴⁵Politis, *Peri tu eznikú epus ton neoteron Helinon*, Acerca de la epopeya nacional de los griegos modernos, cit. en *Selecciones*, pág. 79.

⁴⁶Kazantzakis N., *Taxidevondas Hispania*, Libro de viajes España, 2ª ed., pág. 26.

⁴⁷La colección de 72 versiones apareció en rev. *Laografía*, vol. 1, págs. 169-275, con el título de *O zánato stu Digheni*, La muerte de Dighenís. Véase en la nota 88 una breve bibliografía de textos akríticos.

*Y en el medio del festejo, halló alegres celebrantes;
 en el medio de la fiesta los halló: comen y beben.
 —Sé bienvenido, Caronte, con nosotros a cenar;
 a comer carne de liebre, a comer perdiz asada;
 a beber vino muy dulce que beben los más famosos;
 y que beben los enfermos y al punto se encuentran sanos.
 —No he venido yo, Caronte, con vosotros a cenar;
 ni a comer carne de liebre, ni a comer perdiz asada;
 ni a tomar vino muy dulce que beben los más famosos.
 ¡Vine a llevar yo, Caronte, el mejor de entre vosotros!
 —¿Cuál crees que es el mejor, que te has venido a llevar?
 ... el más bravo de vosotros, que en el festejo se encuentra.
 Cuando Dighenis lo oyó, —se volvió muy enojado:
 —¡De mí lo dices, Caronte; estás hablando de mí!
 Y se toman de las manos y se van a la palestra.
 Allí fue donde lucharon por tres días y tres noches:
 cuando cogía Caronte, la sangre se desbordaba;
 cuando Dighenis cogía, los huesos se deshacían ...⁴⁸*

En seguida, el poema explica la forma alevosa en que Caronte logró vencer al héroe. Dighenis sólo cae abatido al lecho mortuorio cuando aquél se vale de una misteriosa imagen, una especie de Gorgona, cuya vista fulmina a los mortales. Luego, el poeta nos presenta una escena en que el héroe relata hazañas de adolescencia y juventud ante cuatrocientos señores. El canto concluye con la muerte de Dighenis, quien ahoga a su mujer entre los brazos antes de expirar.

23. Los cantos akriticos procedentes de Creta y de regiones alejadas de lo que podríamos llamar "zona akritica" son, por lo general, cortos y poseen un carácter de historia fantástica. Una

⁴⁸Politis, Anexo II, 4, v. 1-13 y 15-21. El v. 14 dice: "aquel de dedos gruesos y de dientes separados", haciendo alusión a la creencia popular de que las personas que tienen dientes poco parejos son de vida corta.

versión cretense del episodio de la muerte describe al héroe como un ser semidivino que salta de una cumbre a otra; coge halcones al vuelo, venados y ciervos a la carrera. Tales cualidades despiertan la envidia de Caronte, quien no encuentra otra manera de vencerlo que tendiéndole una celada. En otra versión, Dighenis cuenta sencillamente que ha sido vencido por un ser extraordinario:

*Y fueron y lo encontraron en el campo desplomado.
 Suspira: tiemblan los montes; suspira: tiemblan los llanos.
 —¿Qué te ocurrió, Dighenis? — ¿Acaso vas a morir?
 —Queridos amigos míos, amigos, sed bienvenidos;
 sentáos y descansad, — que yo os he de contar.
 Por las montañas de Arabia y por los valles de Siria;
 allí donde dos no pasan, ni tres juntos atraviesan,
 sino que ciento cincuenta y aun así van temerosos;
 solo y sin cabalgadura, solo y armado pasé,
 espada de cuatro palmos, escudo de tres brazadas.
 Montes, valles recorrí, quebradas y altas montañas,
 en noches sin luz de estrellas, en noches sin luz de luna.
 Y en los años que viví en este mundo mortal,
 no temí nunca a ninguno entre los más valerosos.
 Ahora vi un hombre descalzo — de brillantes vestiduras;
 tiene el aspecto del lince; la mirada de relámpago;
 me desafía a luchar — en la marmórea era;
 y el que de los dos venciera, tomará el alma del otro.
 Y fueron y combatieron en la marmórea era;
 cuando Dighenis golpea, la sangre forma un arroyo;
 cuando Caronte golpea, la sangre forma un torrente⁴⁹.*

⁴⁹Politis, 78 b, v. 5-25. Además de los textos akriticos contenidos en las colecciones citadas en el § 17, reproducen poemas de este ciclo: Politis, *La muerte de Dighenis* (nota 86); Büdinger M., *Ein Mittellgriechisches Volksepos*, Leipzig, 1866; Wagner W., *Mediaeval Greek Texts*, London, 1870; vol. 1, de *Arjion Pondou*, Archivo del Ponto, págs. 47-96; Kiriakidis S., *O Dighenis Akritas*, ed. sin fecha

En una versión procedente de Kérkira, Islas Jónicas, unos amigos informan al héroe sobre un varón extraordinario que ha penetrado en los dominios del señor de Dighenis. Éste toma sus armas y busca al intruso, que resulta ser Caronte. Luchan y aquél es vencido. El poema es interesante, porque entre los rasgos del héroe que destaca el pueblo que acude a ver su agonía, encontramos cualidades que le atribuye la llamada *Epopeya de Dighenis*:

... Y todo el mundo corría a contemplar al herido ...
 ¿Quién ha sido el que dio muerte — a este valiente varón? ...
 que hacía la caridad — y daba muchas limosnas;
 que a las huérfanas casaba, y a las viudas ayudaba;
 y les prestaba a los pobres, no admite que le devuelvan...⁵⁰

En el fragmento recién reproducido, se mencionan las cualidades de valentía y caballerosidad que ostenta el máximo Akrita en un largo poema, descubierto a fines del siglo pasado, que ha suscitado una prolongada controversia en relación a los orígenes de los cantos akríticos.

24. Se trata del *Poema de Vasilios Dighenis Akritas*. La aparición de esta obra, bautizada en un comienzo como *Epopeya de Dighenis*, provocó gran interés entre los estudiosos de las letras neohelénicas; y promovió con respecto a los cantos akríticos análogos problemas a los suscitados en nuestra literatura castellana, acerca de las relaciones entre la épica primitiva y los romances viejos. Entre los autores griegos ha predominado la tesis del origen culto del poema, de su posterioridad al ciclo akrítico.

Es difícil un pronunciamiento categórico en esta materia, ya

de la *Epopeya*, anexo, págs. 119-50; Dawkins M., *Some Modern Greek Songs from Cappadocia*, en *American Journal of Archaeology*, vol. 38, 1934; Kalonaros P., *Vasilios Dighenis Akritas*, Atenas, 1941-42, vol. II, pág. 207 y ss.

⁵⁰Manusos, vol. II, págs. 86-87, v. 18-19 y 21-23, 1942, pág. 201 y ss. Gregoire H., *O Dighenis Akritas*, N. York.

que las versiones conocidas constituyen refundiciones o copias tardías. Se conservan cinco versiones griegas, una de ellas en prosa, y dos rusas. De estas variantes, sólo una, la contenida en el manuscrito del Escorial, está escrita en griego popular. Considerada por Kalamatianos como la más poética⁵¹, esta última ha dado fundamento a la tesis de la existencia de una epopeya popular. Habría sido refundido posteriormente este poema épico por escritores arcaizantes. De él se habrían popularizado separadamente fragmentos que, más o menos modificados, constituirían los cantos akríticos.

Hemos leído en forma detenida la versión del manuscrito de Grottaferrata, que es la más extensa: 4.778 versos, en 8 libros. Las restantes variantes sólo las conocemos por las referencias del excelente estudio histórico y crítico del profesor J. Mavrogordatos que precede al texto en la edición de la Universidad de Oxford; y por el cuadro comparativo de las diferentes versiones y las canciones akríticas que figura en uno de los apéndices. En realidad, la obra no puede calificarse estrictamente como epopeya⁵². Si bien presenta algunos rasgos épicos, posee fundamentalmente carácter novelesco. Es posible, sí, que constituya una refundición culta y novelesca de una auténtica epopeya popular perdida⁵³.

⁵¹Kalamatianos, *op. cit.*, pág. 15.

⁵²No nos parecen, por esto, realistas afirmaciones como las de Vasiliev y Bury. El primero sostiene: "El fondo de la Epopeya de Dighenis Akritas ofrece grandes semejanzas con los famosos poemas épicos de la Europa Occidental, de los que son los principales La Canción de Rolando, que data de la época de Carlomagno, y el Poema del Cid, ambos nacidos de la lucha del Cristianismo contra el Islam". En *op. cit.*, vol I, pág. 151. Bury se expresa con estos términos de la Epopeya: "Así como Homero refleja todos los aspectos de cierto estadio de la civilización griega primitiva, así como los Nibelungos nos dan la imagen de la civilización de los germanos en la época de las grandes emigraciones, así el ciclo de Dighenis nos ofrece un vasto cuadro del mundo bizantino de Asia Menor y de la vida en las fronteras". En Vasiliev, *op. cit.*, vol. I, pág. 451: *Romances of Chivalry on Greek soil*, Oxford, 1911, págs. 18-19.

⁵³Es digno de ser destacado, a este respecto, que, justamente, el manuscrito del Escorial, publicado por Hesselting en 1912, vol. III, de *Laografía*, es el que mayores coincidencias presenta con los episodios de los cantos akríticos.

Una parte considerable del poema está dedicada a los amores de los padres de Dighenis, un emir converso y una noble bizantina, y a los del héroe mismo. La narración mantiene un interés más o menos sostenido, con algunos episodios bien logrados y largas digresiones de escaso valor. Junto al valor guerrero, se exalta la caballeridad y el respeto por la mujer.

El profesor Mavrogordatos califica al poema como una novela métrica⁵⁴, lo que corresponde al carácter de la obra en el estado en que la conocemos. Sin embargo, la supervivencia de tradiciones sobre Dighenis en extensas regiones de Grecia; en cantos populares de otros pueblos balcánicos; y en obras de la primitiva literatura rusa, muestran el fondo histórico y heroico de hechos asociados a aquel nombre, que pudieron ser materia de una perdida epopeya⁵⁵.

V. LOS CANTOS HISTÓRICOS

25. La poesía popular acompaña y expresa las alegrías y dolores del pueblo griego desde los albores de sus comienzos como nación moderna, en el seno del Bizancio decadente. En los últimos años de vida del Imperio, algunos cantos narran derrotas milita-

⁵⁴Mavrogordatos J., *Digenes Akrites*, Edited with an introduction, translation and commentary, Oxford, 1956, pág. LXXIX: "The poem of Digenes is in fact a romance, and a romance destitute of theological or political propaganda; fortunate is the reader who can not only find in it with Grégoire (*Ant. Class.*, I, 424), 'des indications géographiques nombreuses et précises' but draw any substantial information from them. It is marked by a complete absence of fanaticism or political urgency because it is based on floating folk-tale; and it is of learned execution because it is written by a monk or scribe with enough education to want to make out of floating folk-story something permanent like 'l'art des musées', that is to say like Homer, or perhaps like Pseudo-Kallisthenes".

⁵⁵No han faltado intentos de identificar los personajes del *Dighenis* con nombres conocidos de la historia bizantina. Grégoire ha creído ver en el héroe central a Diogheni, jefe militar bizantino muerto en Tauros en 788, en una batalla contra los árabes. C. Sathas, el primer editor del poema, identifica a Dighenis con el Gran Doméstico Panzerios, de la familia de los Dukas, el cual ejerció su elevado cargo durante el reinado del emperador Constantino VII Porfirogénito

res que jalonan la progresiva ruina bizantina. Uno de los más tempranos sea, quizás, el *Poema de la caída de Adrianópolis*, al cual hemos hecho ya alusión (23, 32 y nota 46).

Al producirse la ruina de Constantinopla, la poesía demótica da expresión al dolor del pueblo ante la catástrofe y a su jamás perdida esperanza en una futura liberación.

Aparecen los "zrini", lamentos por la caída de la ciudad. Algunos de ellos poseen carácter regional, como los provenientes de Trebizonda (Nicea), estado griego que sobrevivió hasta 1461. Entre los "zrini" en lengua común extendidos por toda Grecia, se distingue el *Poema de Santa Sofía*. Este canto recoge una tradición popular, según la cual el mismo Dios anunció la ruina de la Polis y su futura restauración en la ortodoxia. A la descripción de la magnificencia del templo, lugar común de muchos "lamentos", si-

(913-959), concretamente, bajo la administración efectiva de Román Lecapeno (919-944): *Les exploits de Digènes Akritas*, Paris, 1875, Introduction. En el poema, el héroe es nieto de Andrónico o Aaron, noble de Capadocia, y de Ana. Un emir árabe rapta a Irene, la única hija mujer del matrimonio. Perseguido y luego apremiado por los hermanos de Irene, el emir se hace cristiano y se casa con ella. De esta unión nace *Vasilios*, llamado *Dighenis*, por su doble ancestro y, después, *Akritas*, por sus hazañas en las fronteras. El héroe se emparenta con la noble familia de los Dukas, al casar, después de un rapto, con Eudocia, hija del general Dukas. La época de la primera redacción del poema, en su forma heroico-novelesca, es objeto de opiniones controvertidas. Grégoire y Kiriakidis la fijan en el período que va de 928 a 944. Tal obra habría sufrido, según el último autor nombrado, dos refundiciones en el siglo siguiente, durante los reinados de Constantino Dukas (1059-67) y Nicéforo III (1078-81), respectivamente. De la primera procedería la versión en lengua popular del Escorial; de la segunda provendría la versión arcaizante de Grottaferrata. Mavrogordatos anota la posibilidad de que la obra primitiva haya sido escrita en el reinado de Constantino IX Monomachos (1042-54). En Mavrogordatos, *Digenes Akritas*, pág. LXXV y LXXXIV. Las tradiciones populares sobre Dighenis han persistido tenazmente y se han extendido a regiones distintas de las mencionadas en el poema. Este comienza con una verdadera enumeración de lugares: "Victorias, honores y alabanza — de Vasilios Akrita, tres veces bendito, — del muy valiente y valeroso, — del que poseía la fuerza como don de Dios, — del que sometió a toda Siria, — Babilonia e íntegra a Harziana, — la Armenia y la Capadocia — Amorion y a la vez también Ikonion; — y la famosa y grande fortaleza — Ankira, digo, y toda Esmirna..." Grottaferrata, v. 1-10. Las canciones akriticas más intere-

que la escena en que el pueblo reunido eleva súplicas e himnos. La voz divina interrumpe el canto con el terrible anuncio que hace sollozar hasta las propias imágenes:

- 1 *Llora Dios, llora la tierra, dobla el firmamento todo;
y dobla Santa Sofía, aquel grande monasterio;
con sesenta y dos campanas, cuatrocientos campaniles;
cada campana un sacerdote, cada sacerdote un diácono.*
- 5 *A la diestra canta el Rey, a la siniestra el Patriarca;
y ante aquel grande cantar, las columnas se estremecen.
Cuando van a comenzar — el himno de querubines,
una voz vino del cielo, de los labios de un arcángel:
— Que cese el himno y el canto; bajad los vasos sagrados;*
- 10 *tomad los sacros objetos; apagad los cirios todos;
porque es voluntad de Dios — que el turco tome la Polis.
Mandad mensaje a Occidente, que tres barcos nos envíen;
que uno lleve la Cruz; — el otro, el Evangelio;
el tercero, y el mejor, — nuestro santo Altar que lleve*
- 15 *que no lo tomen los perros, que nos lo profanarían.*

santes proceden de Asia Menor y, en especial, de las regiones del Ponto y Capadocia. Hasta antes del cambio de poblaciones, en Trebizonda se veneraba la tumba de Dighenis y se le atribuía la virtud de proteger contra el mal de ojo a los recién nacidos: Vasiliev, *op. cit.*, vol. 1, pág. 451. Y muy lejos del Mar Negro, en Creta, se muestran hasta hoy lugares relacionados con la vida del héroe, convertido allí por la fantasía popular en un verdadero gigante. Una tradición cretense, recogida por Politis, dice: "El más fuerte de los Hombres Gigantescos fue Dighenis. . . Este arrojaba grandes peñascos con el pie como juego, y muchos de ellos se ven hasta hoy. Cerca de Kamares está la silla de Dighenis. Es un arroyo en la cumbre del monte, que se formó por su peso, cuando se sentaba a horcajadas sobre ella. Y más abajo, en la loma, está su pisada, un foso profundo. Porque cuando tenía sed, ponía allí un pie y el otro en la montaña de enfrente y se agachaba y bebía agua del río que corría entre sus piernas. Y con su barba, detenía la corriente, la desbordaba e inundaba el campo de Mesará". En *Apóltis, paradosis tu helinikú laú*, De las tradiciones del pueblo griego (cinco cuentos folklóricos de la colección de N. Politis), en Zizis D. y Romeos K., *Anagnostikó tis Tetartis Dimotikú*, Libro de lectura de cuarta primaria, Atenas, 1949, pág. 87.

*Estremecióse la Virgen, los iconos sollozaron.
Calláos, Nuestra Señora, no lloréis tan tristemente;
de nuevo ya con los años, de nuevo ya con los tiempos,
la Polis vuestra será*⁵⁶.

La caída de Constantinopla, que tanta impresión produjo en Occidente, causó la más profunda consternación en el pueblo griego, para quien constituía la "Vasilévusa", la Ciudad Reina, o, simplemente, la "Polis", la Ciudad por excelencia. Un "lamento" la llama "Llave del Universo y ojo de la Cristiandad":

*Vosotros montes llorad — y las piedras, desgarráos;
que se consuman los ríos, y que se sequen las fuentes;
porque se perdió la llave, del universo entero;
ojo de todo el Oriente y toda la Cristiandad.
Pero tú, luna del cielo, no alumbres ya más la tierra;
vosotras aguas corrientes, deteneos, no sigáis;
tú, rugiente mar, lamenta la desgracia de la Polis*⁵⁷.

⁵⁶No podemos dejar de dar alguna explicación sobre nuestra versión de este poema, aunque este artículo no pretende en modo alguno constituir una "edición" de cantos griegos, la que no podría ser sino bilingüe y convenientemente anotada. Texto: Politis, 2. El v. 2 en el original llama a la famosa iglesia "to mega monastiri", el gran monasterio; la expresión griega es igual en los cuatro verbos de los v. 1 y 2: *simeni*, dobla, toca a duelo. Hemos debido agregar un hemistiquio después del v. final (18). El texto de Fauriel (II), pág. 309, comienza: "Tomaron la Ciudad, tomáronla — y tomaron Tesalónica — tomaron Santa Sofía, el grande monasterio, — que tenía cuatrocientos campaniles y cincuenta y dos campanas...". Otras versiones: a) de Karítana, Arch. m. 816; b) de Láscharis, 481, 1; c) de Passow, 195; 4) de Ghianarakis, Canciones Cretenses. Las dos últimas agregan elementos a la descripción del templo: v. 4: "y dobla Santa Sofía, aquel grande monasterio, — con ciento dos campanas, ciento veinte campaniles, — sesenta y cinco arzobispos, e higúmenos noventa, — y veinticuatro maestros y diáconos ochenta. A la derecha está el Rey, a la izquierda está el Patriarca...". Un interesante lamento en dialecto de Trebizonda, Politis, anexo II, 5^a, contiene después de la descripción del esplendor de la Ciudad y del templo el motivo del pajarillo que llega a la iglesia a anunciar el desastre y, en seguida, el de la heroica lucha de Constantino y su muerte en la batalla.

⁵⁷*Byzantinische Zeitschrift*, vol. 12, 1903, pág. 269, en Kordatos, *op. cit.*, pág. 34. Constantinopla sigue hasta hoy viva en los cantos y refranes del pueblo. En las

Existen algunos poemas históricos del siglo xvi que se refieren a la caída de otros centros griegos. Entre ellos, destacamos la *Canción de la toma de Chipre por los otomanos*, Asma tis Kipru ptóseos hipó tus ozomanús, que tiene la particularidad de ser rimada. Describe en dialecto chipriota el asedio y conquista de la isla por los turcos en 1570⁵⁸.

26. En el siglo xvii, los cantos históricos alcanzan un verdadero florecimiento. Principalmente, en la segunda mitad del siglo, las actividades de los guerrilleros se intensifican y prosiguen, cada vez mayores, hasta el estallido de la Revolución. Además, en los últimos años del siglo y primeros del siguiente, se producen las guerras del gobernante albanés Alí Pachá contra ciertos territorios kléfticos del Epiro, que gozaban de una verdadera autonomía. En tales luchas se producen episodios en que los griegos dan pruebas de inaudito heroísmo. Los poetas populares se apresuran a cantarlos.

La historia de la época revolucionaria y de la guerra misma de Independencia puede reconstruirse a través de los poemas demóticos. Todos los héroes y todas las batallas fueron cantadas por los modernos rapsodas griegos⁵⁹. No pocos kleftes destacados y jefes

canciones de cuna, se ofrece a los niños traerles regalos de la Polis. Se dice, por ejemplo: "Rotondas pigheni kanís stin Poli (Boli)", "preguntando va uno a Constantinopla"; "O kosmos olos dodeka ki i Poli dekapente", "el mundo entero diez y Constantinopla quince"; etc., Konsta K., *Rumeliótiki Laografía*, Folklore de Rumelia: *I Polis sto stoma tu laú*, La Ciudad en la boca del pueblo; en *Stereoheladikí Hestía*, iv-vi-1960.

⁵⁸Noticias y fragmentos en Zorás G., *I hipriaki filologhía kata tin períodon tis frangokratias*, La literatura chipriota durante el período de la dominación franca, en *Nea Hestía*, Navidad 1954, págs. 76-91.

⁵⁹Es realmente apasionante poder reconstruir la historia de la Revolución y de la época precedente a través de los poemas populares. Algunos de los relatos contenidos en la colección *Apomnimonéfmata agonistón tu 21*, Memorias de los combatientes del 21, 10 vol. Atenas, 1955-56, pueden seguirse paralelamente en cantos demóticos. La comparación entre ambos testimonios directos de la gesta, el del combatiente y el del anónimo poeta podría proporcionar interesantes elementos para una caracterización del poema histórico: en cuanto a la manera de captar un episodio; de destacar determinados elementos y olvidar otros; en

militares de la revolución prestaron protección a determinados poetas populares, conscientes de la importancia de sus versos para la difusión de las hazañas que llevaban a cabo⁶⁰.

Recordaremos una hermosa canción histórica anterior a la revolución: el poema de *Parga*.

27. La *canción* alude al éxodo de los habitantes de esa ciudad, en 1819. Ese año, Parga fue vendida a los turcos, después de pasar por el dominio sucesivo de venecianos, franceses e ingleses. Los pargineses prefirieron abandonar su ciudad a aceptar el yugo otomano. Desenterraron los huesos de sus antepasados; los quemaron en la plaza; y partieron, llevando las cenizas para evitar una profanación:

- 1 *Dime, negro pajarillo que de otros lugares llegas,
¿qué amargas lágrimas, dime, y qué negros mirolouis
de Panga, la ciudad, llegan, que a las montañas desgarran?
¿El turco la tomó acaso, o la ha incendiado la guerra?*
- 5 *Ni la ha tomado el turco, ni la ha incendiado la guerra:
vendieron los pargineses, como bueyes, como ovejas.
Todos irán, desdichados, en el destierro a vivir.
Las mujeres sus cabellos — mesan, golpeando sus pechos;
se lamentan los ancianos con los negros mirolouis;*
- 10 *entre lágrimas los popes sus iglesias abandonan.
¿Ves aquella gran fogata y el humo negro que sale?
Están quemando los huesos, los huesos de los valientes,
que espantaron a los turcos y vencieron al visir.*

cuanto al modo de centrar el relato en torno a un hecho o a un héroe y establecer una verdadera jerarquía poética independiente del real suceder de los hechos.

⁶⁰A este respecto, dice Politis: "En verdad, los kleftes y los comandantes militares de la Revolución tenían, en su mayoría, rapsodas propios... A veces, éstos se contaban entre sus propios compañeros de armas". En *Gnosti piiti dimotikhón asmaton*, Poetas conocidos de cantos populares, págs. 31-32. Reprod. en *Laografía*, vol. v, pág. 516.

- Allí los huesos del padre, los está quemando el hijo:*
15 *que infieles no los encuentren, que no los pisen los turcos.*
¿Oyes el terrible llanto, que allá en los bosques resuena,
y el rumor que se levanta de las negras elegías?
Es que están abandonando, ay, su patria desdichada;
besan el polvo y las piedras, se despiden de su tierra.

28. La guerra de la Independencia fue cantada desde sus inicios por los poetas populares. La proclama misma de la insurrección, lanzada por el obispo Ghermanós en el monasterio de Aghía Lavra, el 25 de marzo de 1821, mereció varios cantos.

Entre los cantos más largos dedicados a acciones de la Revolución, conservamos uno sobre la derrota y muerte de Atanasio Diakos, uno de los grandes héroes de la Independencia. Diakos, que había sido anteriormente *klefte* en las montañas, murió al comienzo de la Revolución, el 24 de abril de 1821. Sorprendido en Alamana por fuerzas turcas muy superiores a las suyas, luchó en forma sobrehumana. Hecho prisionero, se le ofreció la vida si dejaba la causa griega. Pero él prefirió afrontar el bárbaro suplicio a que se lo condenó: el empalamiento y luego el fuego⁶¹:

- 1 *Tres pajarillos llegaban, allá arriba a Jalcomata,*
uno mira a Livadiá; — el otro mira a Zituni,
el tercero, el más hermoso, así se lamenta y dice:
—Llegó una nube muy negra, negra como somorgujo.
5 *¿Acaso viene Kalivas o viene Levendoghianis?*
No; no es Kalivas que viene, ni viene Levendoghianis:
Omer Vriones los venció — con dieciocho mil soldados.

⁶¹Entre los terribles suplicios que aplicaban los turcos en los países subyugados, se contaba la quebradura de los huesos a martillazos; el desollamiento; las mutilaciones múltiples; la hoguera, el empalamiento. Este último se practicaba de una manera "científica", de modo que la víctima viviera 15, 20 o más horas. Una impresionante descripción de tan horrendo suplicio en Andric Ivo, *Un puente sobre el Drina*, Barcelona, 1961, Cap. III y IV. Diakos sufrió, según la tradición, el empalamiento y luego el fuego.

- Cuando esto escuchara Diakos, le ha parecido muy mal.
Llama a su lugarteniente; llama y dice a su primero:*
- 10 *—Reúne a todos mis hombres; reúne a los palikaris;
dáles pólvora abundante; dáles balas a puñados,
que rápido partiremos hacia el bajo de Alamana;
donde hay buenos parapetos, hay bonitos escondites.
Toman las leves espadas y los pesados fusiles;*
- 15 *y llegan hasta Alamana, toman buenos parapetos.
—Coraje, muchachos —grita— coraje, nada temáis;
sed valientes como griegos, y como helenos luchad.
Vino una leve llovizna y una breve tempestad;
y tres asaltos hicieron, el uno detrás del otro.*
- 20 *Quedó Diakos en el fuego, con dieciocho valientes.
Ya arrojaron sus pistolas; sus fusiles se caldearon.
Y Diakos sacó la espada; al fuego se precipita;
siete grupos ha vencido y cincuenta parapetos.
Mas su espada se ha quebrado, en la misma empuñadura;*
- 25 *y vivo lo han apresado, — y donde el Pachá lo llevan:
y miles van adelante, y miles van por detrás.
Y Omer Vriones quedamente, en el camino le dice:
—Vuélvete turco, mi Diakos; mi Diakos cambia tu fe;
y venera las mezquitas y abandona las iglesias.*
- 30 *Y Diakos le respondía, mientras se arregla la barba:
—Heleno he nacido yo —y heleno he de morir . . .*

Después de tan rotunda negativa, el héroe apostrofa a sus captores, advirtiéndoles que ya vendrá el capitán Odiseo Andritso y el famoso jefe revolucionario Nikitarás, quienes vencerán completamente a los musulmanes. El Pachá da entonces la sentencia, la que se cumple de inmediato⁶².

⁶²Politis, 11. Después de haber sido klefte en la montaña, Atanasio Diakos fue lugarteniente del Odiseo Andritso, reconocido por Ali Pachá como "armatolós" (especie de gobernador) de Livadiá, al sur de Grecia central. Allí, Diakos levantó la bandera revolucionaria el 29 de marzo de 1821. Los v. 5 y 6 hacen

VI. LOS CANTOS KLÉFTICOS

29. El ciclo de poemas kléfticos se desarrolla durante los cuatro siglos de dominio otomano y alcanza una época áurea en el siglo XVIII. *Kleftes* se llamaban los guerrilleros, hombres cuya indomable voluntad libertaria los llevaba a ganar las montañas, para llevar allí una vida sufrida pero libre, y hostilizar de una manera u otra a los turcos y a los griegos poderosos que se avenían bien con aquéllos. Los otomanos lucharon implacablemente contra los kleftes, sin que jamás pudieran dominarlos por completo. El pueblo respaldaba de corazón a estos hombres que vengaban, en cierta medida, la humillación del país subyugado. Por esta razón, cantó con amor la vida y hazañas de los kleftes en numerosos poemas, que en su conjunto forman un ciclo de gran belleza y de notable interés histórico y sociológico. El ciclo kléftico representa la cumbre de la poesía popular heroica. Sin duda, tiene un lugar más elevado que el de los cantos akriticos y el de los históricos.

30. A través de la poesía kléftica, conocemos una raza de hombres rebeldes, que odian por igual a todo dominador, sea extranjero o griego; que coloca su libertad personal por sobre todas las cosas. La personalidad del klefte tiene algo de primitiva. La libertad constituye para él un valor al que lo lleva su instinto. Por eso, durante mucho tiempo, las guerrillas son espontáneas, desarticuladas. No existe en el klefte un verdadero sentimiento nacional, sino un instinto de rebeldía individual. Debe conservar su vida libre en determinada montaña, en una región más o menos limitada que constituye en cierto modo su dominio; y, para ello, debe luchar enfrentando la muerte a cada paso.

referencia a dos jefes patriotas que cayeron en forma heroica en el puente de Alamana. El v. 17 utiliza las palabras *hélines* y *grehi*, helenos y griegos. El v. 31, que se hizo famoso, dice: "egó grekós ghenízika, grekós zena pezano". Según I. Kambanás, *Historia tis Neas Elados*, Historia de Grecia Moderna, Atenas, 1958, pág. 53, Diakos murió en la plaza de Lamia el 20 de abril de 1821.

31. El sentido de la gloria es un importante elemento en la personalidad de este luchador solitario y agreste que es el klefte. "El turco —el hostilizarlo y vencerlo— no constituye solamente el objeto y el fin de la actividad del guerrillero; sino también el medio que le permite actuar para sucumbir o llegar a la gloria"⁶³. Tal afán de gloria presenta en el klefte un matiz de ingenuo primitivismo. El guerrillero es vanidoso; se enorgullece del valor material de sus armas; de su arrojo en el combate; de su fiereza que lo lleva a no doblegarse ante turco o griego alguno; de la cantidad de sus seguidores; de los dominios que mantiene libres en la montaña; de su fama o la de sus hermanos o compañeros⁶⁴.

La rebeldía del klefte es radical. Las mayores amenazas y las más halagüeñas ofertas no lo conmueven:

*Liakos está atrincherado en una cumbre del Búmilo.
Mucho enemigo lo cerca, entre turcos y albaneses.
Presta obediencia al Pachá, rinde obediencia al Visir;
te perdonaré la vida, y Dervénaga te hará.
—Mientras Liakos esté vivo, no reconoce Pachá;
tiene por Pachá la espada, y por Visir el fusil.
Y comenzaron la lucha los bulliciosos fusiles.
Combaten de noche y día, por tres días y tres noches...⁶⁵*

Las armas de los kleftes no pueden venderse. Se transmiten de generación en generación en las familias de guerrilleros o se guar-

⁶³Spandonidis P., *To kléftico tragudi ke i arjaiki tejni*, El canto kléftico y el arte primitivo, estudio, en rev. Kenuria Epojí, otoño, 1958, pág. 370 y sig. Cita transcrita en pág. 374.

⁶⁴"Conocemos —dice Spandonidis en el citado estudio, pág. 375— muchos kleftes que eran extraordinariamente vanidosos, Andrés Iskos, N. Sturnaris, por ejemplo. Las armas de G. Karaiskakis se evaluaban en 5.000 táleros. G. Vukuvallas llevaba estola bordada en oro y ricas rodilleras y sus armas eran bañadas en plata. Datos tomados de Kasomulis, *Enzimimata*, Recuerdos, pág. 100.

⁶⁵Politis, 58. Poema que recuerda la batalla que sostuvieron Panaghiotis Liakos, klefte de la aldea Panareti, y Veliguekas, uno de los lugartenientes de Alí Pachá, posiblemente hacia 1801. Liakos figura en otros cantos, combatiendo contra los turcos en 1806. Versos: 7-14.

dan para que la herrumbre las destruya, como la tierra destruye a quien las poseyó:

*No pueden nunca venderse las armas de los valientes;
deben llevarse a la iglesia y ser allí veneradas;
deben colgarse muy alto, en torreón abandonado,
que el moho devore al hierro; la negra tierra, al valiente*⁶⁶.

El tema del legado de las armas aparece en diversas canciones:

*El sol se estaba poniendo, daba sus órdenes Dimos:
—Dejad, muchachos, el agua; el pan comeréis más tarde.
Tú Lamvraki, mi ahijado, ven a sentarte a mi lado:
te regalaré mis armas; llegarás a capitán . . .*⁶⁷

Ya hemos visto (§ 26, nota 60) cómo los kleftes cuidaban de su fama, compañera inseparable de la gloria, protegiendo a poetas populares a fin de que cantaran y difundieran sus hazañas.

El sentido nacional comienza a desarrollarse en la guerrilla sólo a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, en parte por influencia del movimiento libertario y, en cierto modo, ilustrado que nace en los centros urbanos y que es estimulado desde las colonias. Los héroes de la Antigüedad, con quienes los filohelenos europeos acostumbraron a comparar a los combatientes griegos, no estaban presentes en el espíritu de la mayoría de los kleftes. Más aún, pocos guerrilleros conocían a tales héroes. Se cuenta que cuando alguien, en son de alabanza, comparó al famoso "capitán Nikotsaras" con Aquiles, el klefte respondió: "De qué Aquiles me hablas ni de qué cuentos e historias. ¿Mató, acaso, muchos turcos el fusil

⁶⁶Politis, 41. El segundo hemistiquio del v. 2 dice: "*na liturghionde*", que sean objeto de ceremonia sagrada, de misa. El v. 3: "*arajniasmeno pirgo*", torre llena de telaraña.

⁶⁷V. 1-4 de la Canción de la tumba de Dimos Vukuvalas: Politis, 43; Fauriel, I, 56; Passow, 105. Más adelante reproducimos la traducción completa del poema.

de ese Aquiles?"⁶⁸. La concentración de kleftes fugitivos en el Heptaneso, entre 1800 y 1815, contribuyó a crear en ellos un sentido de unidad. Hubo en aquella tierra libre de turcos una verdadera escuela de guerra organizada para kleftes provenientes de diversas regiones.

32. La poesía kléftica nos ha transmitido no sólo las acciones heroicas de los guerrilleros, sino que nos ha dejado un cuadro completo de la vida del klefte, de su psicología, de su manera de ver el mundo, de su trayectoria desde el comienzo de la vida montaraz hasta su término normal: la muerte.

Al dejar su mujer y sus hijos, el guerrillero sabe que probablemente no los volverá a ver. Sabe que si lo toman los enemigos, morirá en medio de los más espantosos tormentos. Sabe que en la vida montaraz deberá soportar penalidades sinnúmero. Pero nada lo detiene. La libertad lo llama desde la montaña. Por eso:

*Al llegar la primavera y abrirse los tiernos brotes,
de kleftes se llena el monte, de esclavos llénase el valle*⁶⁹.

En la llanura, quedan la comodidad y la esclavitud; en el monte, están las penurias y la libertad. El viejo guerrillero, orgulloso de su experiencia y valor, no oculta a los jóvenes los sacrificios que la vida libre impone:

*Si kleftes queréis haceros y llegar a ser valientes,
debéis preguntarme a mí, que yo os puedo contar,
las desdichas de los kleftes, las penas del guerrillero.
¡Negra vida que llevamos nosotros, los negros kleftes!
Nunca podemos mudarnos; nunca vestimos de blanco;*

⁶⁸Kumas, *Historia ton anzópinon práxeon*, Historia de las hazañas humanas, cit. en Spandonidis, estudio cit., pág. 375.

⁶⁹V. 10-11 de la *Canción del Olimpo*, Politis, 23. El motivo se repite en muchos poemas kléfticos con algunas variaciones.

*combatiendo el día entero, y en la noche haciendo guardia.
En doce años que he sido capitán de guerrilleros,
pan tibio nunca comí; ni dormí nunca en un lecho;
y jamás pude saciarme con la dulzura del sueño:
Las manos eran mi almohada, y era mi lecho la espada;
y el fusil siempre a mi lado, como una niña, abrazado⁷⁰.*

33. El guerrillero vive en íntimo contacto con la naturaleza. Ella es su amiga y compañera. Al monte frío y agreste debe su supervivencia. Por eso, en su arenga, el capitán no olvida saludar a los testigos y acompañantes de su combate:

*Salud, oh altas montañas, y campos llenos de rosas;
salud, rocío del alba; salud, luna de la noche;
y vosotros guerrilleros y valientes palikaris . . .*

Así recuerda la poesía demótica el triste recado de la muerte de Marcos Vótsaris, uno de los héroes máximos de la Independencia, miembro de una famosa familia de kleftes:

*Lo oyó la negra tierra: tres años fue infecunda;
lo oyeron las montañas: trizáronse sus faldas;
oyéronlo los cielos: tres años no llovieron . . .⁷¹*

⁷⁰Politis, 32. Apostolakis, en *El canto kléptico*, reproduce las versiones de la rev. *Filologhikós Silogos*, de Constantinopla y de la colección de Láscaris, destacando las variaciones del poema, a través de las cuales se puede observar el desaparecimiento progresivo de los ideales klépticos. En la versión de Langadia, Arch. m. 827, el capitán termina de este modo sus palabras:

*Quédense abajo, muchachos; no vayan a hacerse kleftes;
para que duerman tranquilos, toda la noche y el día.*

Después de la Revolución, aunque en regiones no liberadas continúa la lucha, la poesía kléptica decae rápidamente. Los cantos se modifican poco a poco, acogiendo elementos novelescos y adaptándose al relato de aventuras de bandidos y ladrones que viven en forma libre en los montes. De ahí las dificultades que presenta el establecimiento de textos depurados de cantos recogidos tardíamente.

⁷¹Cit. por Stefanidis Z., sin indicar procedencia, en *O Markos Votsaris pzezi san homirikós hiroas*, Marcos Vótsaris muere como héroe homérico, art. en rev.

34. Diversos poemas kléfticos tienen por personajes a montes o ríos que discuten sobre su lealtad a la causa de los guerrilleros griegos. Se destaca entre estas "disputas", la del Olimpo con el Kisavo, objeto de una de las más celebradas canciones de la colección de Fauriel.

Aunque los motivos más notables de la versión de Politis, la discusión de los montes y el diálogo del águila con el sol, aparecen en otros cantos kléfticos —y aun este último en canciones líricas—, el poema en su integridad posee, sin duda, una belleza particular, por la cual transcribiremos aquí su traducción completa.

La aparente desviación del diálogo de los montes con la introducción del motivo del águila y el sol, constituye, justamente, uno de los encantos del poema. Este motivo y otros parecidos⁷²

Atlantis; vol. xxxi, 2, Nueva York, 1959. Los verbos que indican fenómenos atmosféricos, además de funcionar como impersonales, se suelen referir, en griego, a un sujeto. Se dice, así, que el cielo llueve o truena; que los montes nievan, etc.

⁷²En la *Canción del águila orgullosa*, Politis, 24, el ave simboliza al klefte que no baja a invernar a tiempo y sufre en las alturas los rigores del clima. El poema concluye así:

... y fuera a posarse al frente de un elevado peñasco,
y con el sol disputaba, y al sol así le decía:
—Oh mi sol, ¿por qué no alumbras en este lugar sombrío?
Que se derrita el granizo, que se derritan las nieves;
que venga luego el verano y la hermosa primavera;
que se calienten mis uñas y que se emplumen mis alas;
que vuelvan las otras aves, los otros hermanos míos. Versos 7-13.

El águila y sus garras aparecen en poemas líricos. Así, véase, por ejemplo, el siguiente "tsámiko" (danza de sabor oriental, en modo hipodórico), del cual poseemos una versión grabada. El texto y la música, en *Lambelet*, Música popular griega N^o 30:

Un águila se posaba
al sol y se calentaba;
y picoteaba sus uñas,
sus uñas y sus uñitas:
—Mis uñas y mis uñitas,

y mis pies de largas uñas,
la perdiz que habéis cazado,
no vayáis a hierirla ahora,
en jaula la he de poner:
que cada mañana cante.

son muy populares y figuran en cantos muy difundidos en toda Grecia. El águila es una especie de ave nacional que en los cantos demóticos sirve al hombre en oficios delicados, como guardar el sueño de un niño, o en las más duras circunstancias, acompañando al klefte en las heladas cumbres de los montes:

- 1 *El Kisavo y el Olimpo, las dos montañas, disputan,
que cuál produce la nieve, que cuál produce la lluvia.
El Kisavo cría lluvia y el Olimpo engendra nieve.
Vuélvese el Olimpo, entonces, y así responde al Kisavo:*
- 5 *—No me discutas, Kisavo, hollado por musulmanes;
pisan tu suelo los turcos, te dominan los agades.
Yo soy aquel viejo Olimpo, en todo el mundo famoso;
cuarenta y dos cumbres tengo, sesenta y dos fuentecillas:
en cada cumbre una enseña, y un guerrero en cada arbusto.*
- 10 *Y al llegar la primavera y abrirse los tiernos brotes,
de kleftes se llena el monte, de esclavos llénase el valle.
Y tengo también el águila, el de dorado plumaje,
que en un peñasco se posa, y así con el sol de parte:
—Mi sol, no quemes al alba; pero alumbra al mediodía,
15 para calentar mis uñas, y mis pies de largas uñas⁷³.*

En ciertas danzas, el águila simboliza al varón que debe elegir una mujer en el baile colectivo. El contenido erótico de los versos es manifiesto en esta estrofa:

<i>Y en el medio de la danza, hay un águila dorado, que está afilando sus garras, y le estás rogando a Dios: —Mi Dios, dadme libertad</i>	<i>de lanzarme a coger una, la más hermosa de todas. Si no pudiera elegirla, que mis garras se me caigan, y mis alas adornadas.</i>
---	---

Cit. en Lukatos D., *O jorós sti laografía mas*. La danza en nuestro folklore, Rev. Nea Hestía, 15-1-1960, págs. 111 y sgs.

⁷³Politis, 23. Según la nota de Politis, el Kisavo corresponde al antiguo Oses. En el v. 6, omitimos la particularización de los turcos, los Koniárides del sur de Macedonia, y de los agades, Larsinenses. Transcribimos simplemente *agades*, plural de *agás*, el *agá*.

La versión de Fauriel constituye, en realidad, un canto distinto. Sabemos por el propio comentario del sabio francés que él combinó diversas variantes⁷⁴. El lírico motivo del águila que dialoga con el sol se troca aquí por la escena del ave que sobrevuela las cumbres, llevando entre sus garras la cabeza ensangrentada de un guerrillero. El ritmo del poema parece detenerse con la dramática pregunta del águila:

Cabeza mía, ¿qué has hecho?, ¿por qué estás despedazada?

La respuesta de la cabeza nos lleva directamente a la vida dura y heroica del klefte y a su término fatal, la muerte en el combate:

- 1 *El Olimpo y el Kisavo, las dos montañas, disputan.
Vuélvese el Olimpo, entonces, y así responde al Kisavo:
—No me discutas, Kisavo, hollado por musulmanes;
Yo soy aquel viejo Olimpo, en todo el mundo famoso;*
- 5 *cuarenta y dos cumbres tengo, sesenta y dos fuentecillas;
en cada fuente una enseña y en cada rama un guerrero.
Sobre mi cumbre más alta, hay un águila posada,
y entre sus garras sujeta la cabeza de un valiente:
—Cabeza mía, ¿qué has hecho?, ¿por qué estás despedazada?*
- 10 *—Come, pajarillo, come, mi juventud y gallardía,
crezca una brazada tu ala y crezca un palmo tu garra.
En Xerómenos y en Luros, he sido yo armatolós,
en Jasia y en el Olimpo, doce años guerrillero.
Di muerte a sesenta agades, les incendié las aldeas;*

⁷⁴En la época de la publicación de la obra de Fauriel, la canción era cantada en toda Grecia y aun en la misma Constantinopla. Posiblemente, Fauriel tomó elementos que procedían de diversas regiones. Admitimos también la posibilidad —fundamentada por Apostolakis con base en particularidades léxicas de la versión de Fauriel, *El Canto Kléftico*, págs. 80-81— de que la última parte de la canción sea construcción de algún compilador culto, en la cual se insertan versos auténticamente populares, como el siguiente que figura en la *Canción de la mala madre*, Politis, 165:

Come, pajarillo, mi juventud; come también mi valentía (lit).

- 15 *y los turcos y albaneses que en la tierra yo he dejado,
son muchos, mi pajarillo, que contarlos no se puede.
Mas llegóme al fin la hora de caer en el combate*⁷⁵.

Recordamos el juicio que mereció a Fauriel este poema: "De todos los cantos kléfticos de mi colección, sobresale éste por la ruda audacia de la imaginación, la fuerza impetuosa de la inspiración y la sobria sencillez de la expresión"⁷⁶.

35. La muerte está presente en cada paso que da el klefte, pero es aceptada como lo es la vida dura que a ella conduce. En el *Poema de Sidro*, en el cual el recuerdo del hijo pequeño y des-

⁷⁵Fauriel, I, 38. En el v. 3 hemos evitado la individualización detallada de los turcos. En el v. 12, *armatolós* es simple transcripción del término griego. Señala a jefes de guerrilleros que eran encargados por los turcos del cuidado del orden en una región, *armatoliki*. Los otomanos, ante la resistencia invencible de los kleftes, optaron por reconocer la autoridad que de hecho ejercían los capitanes en regiones dominadas por sus fuerzas. El *armatolós*, a la vez que velaba por la conservación de la relativa autonomía de su *armatoliki*, solía ayudar a kleftes de lugares vecinos. Vario jefes militares de la Revolución habían sido kleftes y luego "armatolós", que se unieron a la lucha organizada al estallar la revuelta.

⁷⁶Fauriel, vol. I, pág. 96. Este poema provocó la entusiasta admiración de escritores y estudiosos europeos. Se dice que Goethe lo tradujo del francés (ver nota 27). En el poema del *Guiona* y el *Liákura* (Parnaso), los montes lloran por la bajada de los kleftes al campo. Dialogan las montañas y luego el *Liákura* increpa al campo por quitarle sus adornos (cabezas de turcos) y lo amenaza con deshacer las nieves e inundarlo: Politis, 57: "Lloran los negras montañas, no tienen consolación; — no lloran por ser más altos, ni por poseer más nieve: — los abandonan los kleftes y descienden a los campos. — El *Guiona* le dice al *Liákura* y el *Liákura* dice al *Guiona*: — Mi monte, que eres más alto y que de más alto ves — ¿dónde están y qué se hicieron los guerrilleros de Andritso?. Cuando el *Liákura* sabe que los campos se adornan con cabezas de turcos, se enfurece y apostrofa al campo: "Devuélveme mis adornos y devuélveme mi orgullo — o deshago mis nieves y te convierto en mar". Sobre el tema, existen algunos estudios: Kiriakidis S., *I fisiolatria sta dimotiká tragudia*. La veneración de la naturaleza en los cantos populares, Atenas, 1926; *To maloma ton vunón sti kléftiki piísi*, La riña de montes en la poesía kléftica.

valido pone una nota de ternura, vida y muerte se enfrentan casi como valores iguales. Si otra vida tuviera Sidro, de nuevo se haría guerrillero:

- 1 *Sobre el cabello de Sidro, se posaba un pajarillo;
no cantaba como un ave, como los pájaros todos;
sólo decía y hablaba humana conversación:
Sidro mío, eras juicioso, eras todo un palikari;*
- 5 *y eras el jefe primero, en toda capitania.
Los montes que recorrias, de yerba estaban cubiertos;
mas, infeliz, no sabias, para no morir comerlas.
—¿Qué dices tú pajarillo? ¿Por que me estás regañando?
Cuarenta años he vivido como armatolós y klefte:*
- 10 *viviria otros cuarenta, si otra vez fuera posible.
Que he de caer no me importa, tampoco que he de morir.
Sí que lo sintiera mucho y gran vergüenza tendria,
que lo supieran los turcos y se fueran a Elasona,
y asaltaran las aldeas y las desiertas comarcas.*
- 15 *A mis compañeros ruego y a los palikaris todos
que con los turcos acaben, y que me vean la casa,
y que cuiden de mi hijo, el desdichado Dimitri,
que es niño aún pequeñito, y no sabe de guerrilla.*

(Manusos I, 79).

La deshonra preocupa más al guerrillero que la muerte. También la posible profanación de su propio cadáver. Por eso, el klefte herido en la batalla ruega a sus compañeros corten su cabeza para que no caiga en manos turcas:

- 1 *Sed tienen los campos de agua; las montañas sed de nieve;
los halcones de avecillas, y los turcos de cabezas.
¿Qué es lo que le ha sucedido a la madre de Ghiftakis,
que sus dos hijos perdió, perdió también a su hermano?*
- 5 *Desdichada, ha enloquecido, y va errante sollozando;*

- ni en los campos se la ve, ni en las cumbres de los montes;
nos dijeron que ha pasado hacia las aldeas vlájicas,
que allí se oyeron fusiles, de dolorido atronar;
y ni por bodas se oyeron, ni atronaron por festejos;*
- 10 *sino que hirieron a Ghiftis, en la rodilla, en la mano;
como un árbol se quebrara, como un ciprés ha caído.
Como palikari que era, con voz suave así clamaba:
—¿Dónde estás, hermano mio?, ¿Dónde estás hermano ama-
[do?*
- Vuélvete atrás a llevarme, a recoger mi cabeza;*
- 15 *que el turco no la recoja, ni el negro Yusuf la tome,
y la lleve a Yoanina, donde el perro Ali Pachá*
- (Fauriel, 1, 4)

36. Pero hay también poemas en los cuales la muerte de un guerrillero está rodeada de una honda tragedia. Tal es, por ejemplo, la *Canción de la madre de Kitso*. En ella no escuchamos la soberbia voz del klefte que ordena corten su cabeza, sino la amarga queja del guerrillero que, prisionero del enemigo, debe morir en plena juventud. Pertenece a una serie de cantos que se refieren a los sufrimientos de las madres de kleftes.

La canción que traducimos a continuación alude a la muerte de Kitso, guerrillero ahorcado por los turcos en Agrafa, a mediados del siglo XVIII. La madre busca angustiada al hijo y disputa con el río, rogándole le dé paso para llegar al lugar de reunión de los kleftes. La búsqueda es larga y vana. De pronto, tenemos ante nuestros ojos al joven Kitso, quien es conducido al patíbulo por gran cantidad de turcos. La desdichada madre ha perdido la razón, y, en su extravío, impreca al hijo por la pérdida de sus valiosas armas y sus ricas rodilleras. Finalmente, escuchamos la patética queja del guerrillero.

La concisión del canto kléptico, su capacidad de captación de estados de alma de intenso dramatismo con medios expresivos de

extrema simplicidad, se muestran elocuentes en esta pequeña obra maestra del anónimo poeta popular:

- 1 *En la ribera del río, la madre de Kitso estaba.
Disputando con el río, grandes piedras le arrojaba:
—Hazte más pequeño, río; oh río, vuélvete atrás,
para pasar más allá, —al campamento de kleftes,*
- 5 *que kleftes y capitanes asamblea tienen hoy.
Turcos cogieron a Kitso y lo llevan a ahorcar.
Mil hombres van adelante, y detrás marchan dos mil.
Y la pobre madrecita tras ellos se iba arrastrando:
—¿Dónde están las armas, Kitso, dónde están las rodilleras?*
- 10 *¿Y dónde las cinco hileras de los botones dorados?
—Oh madre enloquecida, oh madre sin sentido,
oh madrecita loca,
¡Las malditas armas lloras y las pobres rodilleras:
mi gallardía no lloras, no lloras mi juventud...!*⁷⁷

⁷⁷Politis 47. El término traducido por "rodilleras" en los v. 9 y 13 corresponde al sustantivo *tsaprasia*: láminas de cuero o metal que usaban los kleftes para proteger principalmente piernas y rodillas. Solían ser de oro o plata, trabajados con arte. Este poema, muy popular hasta hoy en Grecia, se presenta en numerosas versiones. En varias de ellas, se nota la mano del compilador culto que, ajeno al sobrio arte kléftico, introdujo elementos extraños que afectan a la nitidez y concisión poética de que habíamos más arriba. Entre ese tipo de elementos, debemos situar el v. 6 de la versión de Abbott, pág. 18:

En el camino do iba, en el camino do va...

así como el 7 que narra innecesariamente el encuentro de madre e hijo:
encuentra delante a Kitso, con hierros encadenado.

La contestación de la madre a la queja de Kitso no encuadra tampoco dentro de la técnica del poema kléftico, que no repite una idea o motivo sin necesidad. Tal respuesta no aparece en las versiones de Politis y Fauriel y constituye una nueva alusión a la locura de la madre. Abbott interpreta ingenuamente esos versos finales como una expresión del sentido heroico de aquélla, a la cual compara con las mujeres de la antigua Esparta:

- 3 *Hazte más pequeño, río; vuélvete un poco hacia atrás;
quiero pasar más allá, — ir a las aldeas kléfticas:
sinodo tienen los kleftes, las doce capitánias.
En el camino do iba, en el camino do va,*

VII. LOS CANTOS DE LA FATALIDAD Y LA MUERTE: EL MIROLOI

Mian astrapí kimizi o Járondas ke ti dsóí nirefti...

Lo que un relámpago dura durmióse la Muerte y soñó con la Vida...

(Kazantzakis, ODISEA, VI, v. 1290).

37. Los poemas de la fatalidad y la muerte constituyen el grupo más interesante de cantos líricos. El *miroloi* (moirologhion) es

encuentra delante a Kitso, con hierros encadenado.

Mil hombre van adelante y quinientos van detrás.

Y su madre le decía y su madre así le dice:

10 —¿Kitso, dó tienes las armas, y dónde las rodilleras?

Madre enloquecida, madre torpe, madre sin sentido.

No lloras mi juventud, madre, ni mi valentía.

¿Sólo las armas lloras y las tristes rodilleras?

—Mejor, mi Kitso, sería que la vida la perdieras,

15 *antes que perder las armas de tus padres heredadas.*

La variante de Passow, 26, desfigura completamente el centro poético del canto, conservando como núcleo de interés el destino de las armas y de los ricos adornos de las rodillas. Termina con la muerte de Kitso, en medio de sus compañeros, a quienes legó las armas. Los motivos de la locura de la madre y de la queja de Kitso se han perdido aquí por completo:

1 *La triste madre de Kitso, la madre de Kitso llora;*

con el río disputaba, con las montañas discute:

Hazte más pequeño, río; hazme, río, una pasada;

para pasar más allá — hasta el renombrado Valto,

5 *donde están los guerrilleros y todos los capitanes;*

están Kostas y Stazakis y los hijos de Zarónico;

para ver y preguntar, — para saber de mi hijo,

que me han dicho que fue herido, de mala manera herido.

Los palikaris lo lloran y le cantan mirolois.

10 *—No me muero mis muchachos; muchachos no tengo nada.*

Tomadme y yo me levanto; tomadme y me sentaré:

traedme algo de papel, traed papel y tintero;

legaré mis rodilleras, legaré mis tristes armas.

La versión de Fauriel, I, 98, no tiene diferencias importantes con la de Politis, con excepción del verso agregado después del v. 8:

Y la negra madrecita tras ellos se iba arrastrando.

Se lamentaba y decía; se lamenta y así dice:

10 —¿Dónde están las armas, Kitso? ¿Dónde están las rodilleras?

—Oh madre enloquecida, oh madre sin sentido,

oh madrecita loca..., etc.

un canto elegíaco. En él se lamenta la muerte de una persona o un acontecimiento desgraciado. En opinión de Fauriel, Zambelios, Politis, Dimarás y la generalidad de los estudiosos griegos, el *miroloĩ* proviene del canto funerario de los antiguos; y las *mirologhistsres*, mujeres especializadas para llorar a los muertos salmodiando estos poemas, son descendientes directas de las *plañideras* de la Antigüedad.

“Los *miroloĩs* de nuestras mujeres, admirables obras maestras de la poesía elegíaca, original creación de la sensibilidad griega, despiertan la admiración de los poetas y atraen la atención de los estudiosos en mucho mayor grado que cualesquiera otros cantos, de nuestros poetas populares”. Estas palabras de Zambelios, escritas hace más de un siglo, podrían hoy repetirse. Porque, a lo menos para el extranjero, la poesía mortuoria neogriega aparece con caracteres de notable originalidad.

Los *miroloĩs* representan una poesía extraña que canta a la muerte exaltando la vida. Nunca o casi nunca se alude en ella al cielo, *uranós*, o al infierno, *kólasi*, sino al *Hades*, sombrío mundo subterráneo donde mora Caronte, donde los muertos recuerdan con infinita nostalgia el *pano kosmos*, el mundo terreno, el lugar de la luz y de la vida. “Sea en los *miroloĩs* que cantan las *plañideras* ante el difunto, mezclando versos improvisados con estrofas que se repiten desde tiempos inmemoriales; o en los poemas en que se trata simplemente de Caronte, el señor del Hades, podemos reconocer una idéntica idea de la muerte en el pueblo griego: ella es ante todo la separación irreparable, el exilio del cual jamás se retorna”⁷⁸.

El *miroloĩ* parece representar una supervivencia de la antigua concepción pagana de la vida y de la muerte. Cuando el difunto

⁷⁸Dimarás, *op. cit.*, vol. I, pág. 24. El autor hace referencia a la clasificación de los *miroloĩs* en a) puramente líricos, que constituyen verdaderos lamentos, y b) poemas de Caronte y el Hades, de carácter narrativo, que “relatan” correrías de Caronte y sus relaciones con los difuntos en sus dominios subterráneos.

revive en la fantasía de la canción popular, lo que expresa con patética insistencia es el dolor por la separación definitiva de los encantos del mundo físico. El Hades no es un lugar de tormento punitivo. Sus habitantes no piensan en un paraíso lleno de espirituales delectaciones. Sólo suspiran por volver al mundo terreno, por retornar a la vida común, con sus sufrimientos y alegrías.

38. La misma muerte toma forma humana en estos cantos; es Caronte, el antiguo barquero, convertido hoy en el sombrío y negro caballero que reina en el *kato kosmos*, en el mundo subterráneo. Desde las profundidades sale a buscar a los hombres, a muchos de los cuales sólo consigue llevar después de larga y enconada lucha física. Caronte no es un dios. Es un ser bastante humano. Posee forma humana. Vive con su esposa, Carontisa, y con su madre; y se hace servir por los difuntos.

En el *Miroloï de la madre de Caronte* es ésta quien describe certeramente a su hijo, advirtiendo a las mujeres contra su cruel asalto:

- 1 *Quien tenga pecho de piedra, no quiero que se le quiebre;
que diré una canción triste, un canto muy dolorido;
ni de viudas lo escuché, ni tampoco de casadas;
la madre del cruel Caronte decía este miroloï:*
- 5 *—Vosotras que hijos tenéis: ¡ocultadlos!
Y las que hermanos tenéis: ¡guardadlos!
Vosotras, buenas mujeres, ocultad a vuestros hombres;
que tengo un hijo bandido, tengo un hijo cazador;
y todas las noches sale, y al amanecer saquea;*
- 10 *donde halla tres, toma dos; donde halla dos, toma uno;
si uno solitario encuentra, es a ése al que se lleva.
Y helo aquí cómo atraviesa por los campos cabalgando;
negro es, de negro viste, negra es su cabalgadura;*

lleva un puñal de dos filos y espada desenfundada:
15 *para la cabeza espada; puñal para el corazón*⁷⁹.

A una hora incierta, todo hombre debe recibir la fatal visita. No así los montes y los campos, inmortales por naturaleza, circunstancia que los hace dichosos y que despierta la envidia humana:

*Dichosas son las montañas y dichosos son los campos,
que no esperan a Caronte, que no aguardan matador.*

⁷⁹Politis, 219. Apostolakis critica este texto, *Las canciones demóticas*, págs. 216-217, porque une dos poemas distintos. Según él, a partir del v. 12, el cambio de tiempo poético muestra la agregación artificial de un fragmento de otro canto. Examina varios textos en que no aparece el segundo motivo: versiones de Argos, Cortinía, Trifilia, Dimitsana, Langadía y otros lugares. Pero existen también versiones con ambos motivos. Algunos textos presentan variantes de interés:

*Escuchad, diré palabras de la madre de Caronte,
ni de viudas las oí — ni tampoco de casadas,
la madre del cruel Caronte decía este mirolói:
—Madres, cuidad vuestros hijos; mujeres, vuestros maridos;
y vosotras las doncellas, de vuestras dotes cuidad;
tengo un hijo comerciante, tengo un hijo bandolero;
no comercia con especies, ni con vestidos comercia:
roba hijos a las madres; maridos, a las mujeres... Lelekos, anexo,
[pág. 190].*

Láskaris, 556 -1:

*Y todas las noches pasa, y al amanecer saquea;
roba a las madres los hijos; maridos, a las mujeres,
también robó a mi marido y solita me dejó.*

El último verso es agregado por la plañidera que generalmente alude a su propia persona para terminar el canto, como una manera de acercarse en forma afectiva a los parientes del difunto.

Versión de la isla de Leucada, *Pandora de Constantinopla*, vol. VI, pág. 426:

*Y es Caronte que aparece por los campos cabalgando;
de negro viste, de negro va, de negro está vestido,
un negro pañuelo al cuello y uno negro en la cabeza:
del cabello arrastra mozos y de las trenzas, doncellas.*

*Sólo esperan el verano y la bella primavera,
que vuelva a estar verde el monte y que florezcan los
prados*⁸⁰.

Si siempre es triste la muerte, más dolorosa se torna cuando
arrebata al hombre en plena juventud:

*Qué tiempo eligió Caronte para llevarme hasta el Hades,
ahora que crecen las hierbas y que los ramos florecen*⁸¹.

La vida tronchada en plena primavera se asemeja a una palabra
escrita sobre la nieve. Tal es el motivo del mirolói citado en las
líneas finales de *Cristo de nuevo crucificado* de Kazantzakis: el
pueblo fugitivo debe partir otra vez, dejando bajo tierra el cadá-
ver de Manolios. "Animóse, entonces, una viejecita. Se dejó caer
sobre el muerto, desató sus ralos cabellos blancos y lo despidió
con este mirolói:

*El nombre de este joven — sobre la nieve fue escrito;
vino el sol: lo derritió — vino el agua y lo borró*⁸².

39. Uno de los motivos más constantes en los poemas mortuo-
rios es la idea de la separación, no solamente entre vivos y difun-
tos, sino también entre estos mismos:

*Ahora en la separación, debo atravesar tres ríos:
el uno esposos separa; el otro separa hermanos;
el tercero, envenenado, a la madre de sus hijos* (Politis, 209).

⁸⁰Politis, 211. La colección de Fauriel no trae sino dos mirolóis narrativos
y dos fragmentos de mirolóis líricos. Entre las ediciones más difundidas, la
de Politis trae el mayor número de poemas mortuorios: 49.

⁸¹Politis, 212. Cuenta la tradición que Diakos cantó este dístico, mirando
los prados florecientes, cuando las llamas de la hoguera empezaban a alzarse.
El héroe tenía 33 años al morir, el 21 de abril de 1821. Ver § 50 y nota 107.
Una variante dice: "Qué tiempo eligió Caronte para llevarte hasta el
Hades: — crece en los prados la hierba y están en flor los almendros".

⁸²Kazantzakis N., *O Jristós xanastavrónete*, Cristo de nuevo crucificado,
Atenas, 1955, pág. 465, Trad. del A.

Contra el asedio de Caronte no vale guardia o vigilancia ninguna. El está siempre al acecho para arrebatarse a la madre su niño, en un momento de descuido, y separar así dos existencias:

*Tres centinelas yo puse; guardarte les encargué:
puse al Sol en las montañas; en los campos puse al Aguila;
y a don Voriás, refrescante, por sobre los negros barcos.
Mas pronto se puso el Sol; dormida quedóse el Aguila;
y don Voriás, refrescante, con los barcos se marchó.
Y así le fue dado tiempo — a Caronte y te llevó (Politis, 181).*

40. Nostalgia de los muertos por la lejanía de los vivientes; olvido en éstos para los que se fueron; separación irreparable entre unos y otros: son los pensamientos centrales de uno de los más hermosos mirolois narrativos, el de los tres mozos que querían salir del Hades: poema de notable vigor dramático. El animado diálogo de los jóvenes y la niña que anhela volver también al *pano kosmos*, al mundo de la vida, concluye con el reconocimiento de la terrible realidad: el muerto es olvidado fatal y definitivamente:

- 1 *Qué dichosos son los montes, y qué felices los campos,
que no esperan a Caronte y que a Caronte no aguardan:
sólo la nieve en invierno, los corderos en veranos.
Hay tres valientes que quieren salirse del negro Hades;*
- 5 *uno, en la primavera; y el otro, en el verano;
el tercero, en el invierno, cuando maduran las vides.
Una niña les implora, cruzando sus blancas manos:
—Apuestos mozos, llevadme, llevadme al mundo terreno.
—No podemos, bella joven; no podemos, bella niña.*
- 10 *El rumor de tus vestidos, el brillo de tus cabellos,
el ruido de tus zapatos, Caronte lo sentiría.
—Mas dejaré mis vestidos y anudaré mis cabellos;
y los finos mocasines los he de arrojar al fuego.
Llevadme, valientes mozos, llevadme al mundo terreno. . .*

- 15 *Para ir a ver a mi madre, que triste me está llorando. . .*
 —Niña, en medio de la calle, tu madre charlando está.
 —Para ir a ver a mi padre, que tristemente me llora. . .
 —Niña mía, en la taberna, está tu padre bebiendo.
 —Para ver a mis hermanos, que tristes lloran por mí. . .
- 20 —Niña mía, tus hermanos juegan con las piedrecillas.
 —Para ir a ver a mis primos, que tristes lloran por mí. . .
 —Niña, tus primos están — bailando en la alegre danza.
*Suspiró profundamente la niña en medio del Hades. . .*⁸³

Si los vivientes olvidan completamente a los muertos y se entregan a sus ocupaciones y diversiones ordinarias, una vez que los han devuelto a la “negra tierra”, los habitantes del Hades, en cam-

⁸³Politis, 222; Passow, 424. Faltan en nuestra traducción los tres versos finales de Politis, cuyo origen popular es muy dudoso, los cuales alteran el dramatismo del poema y el carácter del v. 23. Este parece concentrar el dolor de la niña ante la fatalidad irreparable de la separación y del olvido que siguen a la muerte. En la versión de Manusos, vol. II, pág. 90, se mezclan diversos motivos:

*Tres valientes intentaban del negro Hades salir;
 uno, en la primavera; y el otro, en el verano;
 el tercero, en el otoño, cuando se caen las hojas
 Una niña les suplica, las manos entrecruzadas:
 —Llevadme, también, muchachos, llevadme al mundo terreno.
 —Brilla mucho tu cabello; hacen ruido tus vestidos
 y tus adornos dorados, y Caronte nos escucha.
 —Yo dejaré mis vestidos y trenzaré mis cabellos;
 los adornos de oro y plata los envuelvo en el pañuelo.
 Mas Caronte, el miserable, los acecha en el camino;
 coge a la niña del pelo, de la cintura a los mozos.
 —Suéltame el pelo, Caronte, y cógeme de la mano.*

En una variante de Passow, 421, la niña es una madre: “Llevadme también, valientes; llevadme al mundo terreno, — que dejé un niño pequeño, niño pequeño en la cuna. — Llora de hambre por la noche; por su madre llora al alba; — y al llegar la dulce aurora, ¿quién su ropa mudaría?”

En la versión de Zambelios, pág. 733, la mujer pide salir “para amantar mi niño”.

bio, recuerdan inconsolables el mundo terreno y los seres queridos que en él moran. A este recuerdo alude el poema que sigue:

- 1 *¿Por qué están negros los montes? ¿Por qué están siempre*
[llorosos?
¿Los maltrata, acaso, el viento, o los golpea la lluvia?
No; ni los maltrata el viento, ni los golpea la lluvia:
Caronte los atraviesa, arrastrando a los difuntos.
- 5 *Lleva a los mozos delante; detrás arrastra a los viejos;*
y los tiernos pequeñuelos a la silla lleva atados.
Los jóvenes se arrodillan, y le imploran los ancianos;
los tiernos niños le ruegan, las manos entrecruzadas:
—Caronte mío, pasemos, atravesemos el pueblo;
- 10 *descansa en la fresca fuente, para que los viejos beban;*
para que los mozos jueguen, arrojando piedrecillas;
y que los niños pequeños recojan algunas flores.
—No puedo cruzar la aldea, ni descansar en la fuente:
llegan por agua las madres y reconocen sus hijos;
- 15 *conócense los esposos y separarse no quieren (Politis).*

41. Hay tradiciones, recogidas por miroloïis, que, por lo menos para nuestra manera de sentir la muerte, aparecen francamente macabras. Conozcamos, a modo de ejemplo, la convicción popular sobre la inconveniencia de cantar a los muertos a la hora de la puesta de sol, que se expresa en este impresionante poema:

- 1 *Quisiera yo, madrecita, pedirte una gran merced,*
que nunca al ponerse el sol — un miroloï me cantes:
está cenando Caronte, con su mujer, Carontisa;
yo les escancio la copa; con un cirio los alumbro.
- 5 *Y al oír tu vocecilla, mi pecho se estremeció;*
y se me quebró la copa; se apagó la luz del cirio;
el vino se ha derramado en medio de los difuntos,

*quemó vestidos y adornos de novias y palikaris.
Se enoja entonces Caronte; me envía a la negra tierra,
10 mi boca llena de sangre y mis labios de veneno*⁸⁴.

La sanción para quien viola la creencia popular y canta mirolóis a la puesta del sol consiste en la aterradora visión del difunto, que aparece con la boca y los labios destilando sangre y veneno.

42. La *Canción de la niña que lloraba* muestra, a través del patético diálogo entre la joven y Caronte, el *ansia infinita de vida* de los habitantes del Hades, la desgarradora nostalgia que sienten por el mundo, perdido para siempre:

- 1 —*Oh mi sol, mi sol querido, que por todo el mundo giras,
anteayer perdí a mi hija, a mi hija bien amada;
¿no la habrás visto, quizás, — por tu extendido camino?
—Ayer, anteayer, la vi — en el harén de Caronte.*
- 5 *Comía su pan, Caronte, y la niña le alumbraba;
y sus ojitos lloraban como marmórea fuente,
y su corazón temblaba, como un almendro marchito.
De tanto servir, la copa — de sus manos se cayó;
no cayó sobre una piedra, no cayó en el empedrado:*
- 10 *entre los pies de Caronte, cayó y se ha derramado.
Mal le pareció a Caronte; vuélvese y así le dice:
—¿Qué tienes, niña, que lloras tan negras y amargas lágrimas
[mas?
¿Por qué tus ojitos lloran como marmórea fuente?
Si por tu madre te apenas, ¿quieres que envíe a buscarla?*

⁸⁴Politis, 220: *Canción de la cena de Caronte*. Un soneto del poeta jónico Lorenzo Mavilis (1860-1912) hace referencia a una tradición parecida. No debe recordarse a los muertos a la puesta del sol. Las lágrimas humanas enturbian las aguas de la Fuente del Olvido que a tal hora beben los difuntos, a consecuencia de lo cual, ellos reviven sus malos recuerdos. En Apostolidis, Antoiogía, vol. I, pág. 392.

Nótese la constante asimilación del Hades el mundo de los vivos. Los cambios de tiempo corresponden al original.

- 15 —No. Por mi madre no lloro; y no envíes a buscarla.
 —Si por tus hermanos lloras, ¿quieres que envíe a buscarlos?
 —Por mis hermanos no lloro; y no envíes a buscarlos?
 ¡Sólo por mi casa lloro y por el mundo terreno...!
 —¡Ay por tu casa es que lloras: ya no volverás a verla!
 (Politis, 221)

43. Una serie de poemas funerarios se refiere a la lucha que se desarrolla entre el hombre y Caronte, cuando éste se presenta para llevárselo a su oscuro reino. Por lo general, el hombre desafía al caballero con soberbias palabras a combatir en la “marmórea era”, *sto marmarenio haloni*. Pero pronto pierde la batalla y, con ello, la arrogancia. Entonces implora, desesperado, un poco más de vida. Mas el señor del Hades, implacable, reafirma su determinación. He aquí uno de estos poemas:

- 1 *Apuesto pastor bajaba desde la cumbre de un monte,
 con un pañuelo en el cuello, muy finamente bordado;
 ladeado llevaba el fez, — y bien peinado el cabello;
 arreglaba su bigote, y suavemente cantaba.*
- 5 *Y Caronte lo ha mirado desde una elevada loma;
 emboscado lo acechaba; llévalo a estrecho sendero.*
 —Salud, Caronte, salud. — Buen día tengas, pastor.
 —Mi pastor, ¿de dónde vienes? Pastor mío, ¿dónde vas?
 —Yo vengo desde el aprisco y para mi casa voy;
- 10 *voy en busca de mi pan, y luego me volveré.*
 —Joven mío, Dios me ha enviado, el alma tuya a tomar⁸⁵.

⁸⁵Las referencias a Dios, al infierno y al cielo se dan excepcionalmente en los mirolóis. En otras versiones de este poema, no hallamos alusión a Dios. A modo de ejemplo de canto con elemento religioso, recordamos un mirolóí en dialecto de kalymnos, Dodecaneso: “En la flor de tu juventud, en tu primavera, — te llevó Caronte, te llevó y sin regreso... Los cuatrocientos ángeles y los Doce Apóstoles — se llevaron tu alma hasta el Santo Jardín... Hesseling-Pernot, Chrestomathie, pág. 173.

En relación con la asimilación del Hades al ambiente de la vida terrena,

- No he de entregar el alma sin que haya necesidad.
En la marmórea era, ven, — salgamos a luchar;
si me vencieras, Caronte, mi alma puedes tomar;
15 pero si yo te venciera, seguirás por tu camino.
Se cogieron y lucharon desde el alba hasta la tarde,
y al término de su vuelta, cuando el sol quiere ponerse,
se oye el lamento del joven, muy tristemente suspira:
—¡Déjame, Caronte mío, déjame vivir te ruego!
- 20 Tengo el queso en la balanza, sin trasquilar los corderos;
y tengo mujer muy joven: viuda no debe quedar;
y tengo un hijo pequeño: huérfano no debe ser.
—Los corderos se trasquilan, y ya se pesa el quesillo;
el huérfano ya se marcha, y ya se arregla la viuda⁸⁶.

recordamos los poemas que se refieren a la forma de la tumba, como el cit. en el § 58. La preocupación por poseer una tumba que permita “una cómoda permanencia” en ella, la hallamos en labios de moribundos, tanto en la poesía heroico-narrativa como en la lírica. Citamos, por vía de ejemplo, un mirolói de Sozópolis. Muere la hija de una viuda y da antes algunas recomendaciones a su madre y a sus suegros. Al final de ellas, alude a su tumba:

- 10 Y de nuevo respondió — a su madre y le habla así:
Madre, si tú eres mi madre, y si yo soy hija tuya,
sácalo y dalo a cualquiera mi anillo de compromiso.
Madre mía, que me entierren en un vallecito verde;
dejad al lado derecho una pequeña ventana
15 que entre el sol en la mañana, y que entre al mediodía;
y cuando se pone el sol, — que entre mi pajarillo,
que entre y salga a preguntar, — que entre y salga a conversar:
—Niña mía, tu hermosura y tu belleza ¿dónde están?
—Come el Hades mi hermosura y la tierra mi belleza;
20 mis cejas y mis pestañas, un gusano las devora. *Laografía*, vol. I,
[págs. 648-77.

⁸⁶Politis, 214; Fauriel II, 90; Tomaseo, 302; Passow, 431.

En el texto de Fauriel se produce un notorio retardo en el desarrollo del poema, porque se intercala el ruego del pastor después del anuncio de Caronte y antes de la lucha. Además se introduce en el ruego un motivo de otro mirolói, que alude a las desdichas de la viuda, de quien todos “piensan mal”:

—A mi me ha enviado Dios — el alma tuya a tomar.

44. La fatal inevitabilidad de la muerte halla expresión en una serie de impresionantes *mirolois*, en los cuales, el propio difunto, utilizando a veces duras palabras, desvanece toda esperanza en sus familiares. El poema N^o 185 de Politis es quizás, en este grupo, uno de los más bellos. La madre insiste en obtener alguna esperanza de que el hijo volverá y cuenta a éste que tiene el patio y la casa adornados con flores; que le ha preparado buen almuerzo y sabrosa cena, agua tibia para lavarle, blanca ropa para mudarlo y cama blanda para su sueño. Pero el niño todo lo rechaza y resume así el carácter fatal del último viaje: "el camino que he pasado no lo vuelvo ya a pasar...".

- 10 —*Déjame, Caronte mío; déjame vivir te ruego,
que tengo mujer muy joven: viuda no debe quedar,
que si camina ligero, dicen que quiere varón,
que si camina despacio, dicen que anda presumida;
y tengo hijos pequeños, huérfanos van a quedar.*
- 15 *Caronte no lo escuchó y llevárselo quería.
—Caronte, si has decidido y quieres mi alma tomar,
ven y vamos a luchar — en la marmórea era.
Si me vencieras, Caronte, mi alma puedes llevar;
pero si yo te venciera, seguirás por tu camino.*
- 20 *Fueron allí y combatieron desde el alba al mediodía;
cerca del atardecer, — lo derribaba Caronte.*

En el texto de Tomaseo, 302, los dos primeros versos dan un carácter muy concreto al episodio, pues señalan un lugar determinado donde Caronte encontró a su víctima. El canto comienza con una pregunta típicamente mostrativa. Hay en esta versión variantes muy curiosas, como la del v. 14: "y si te venzo, Caronte, tu alma he de tomar".

- 1 *¿Divisas esa montaña, que es grande y es elevada,
hay tempestad en su cumbre y en sus faldeos hay niebla?
Desde esa cumbre del monte, un pastor iba bajando;
lleva el fez atravesado, y el manto lleva apretado;*
- 5 *y Caronte lo acechaba desde una loma elevada.
Bajó a un estrecho sendero, y allí lo estaba esperando.
—Buen día, Caronte mío. — Salud, joven, para ti.
—Mi pastor, ¿de dónde vienes? Pastor mío, ¿dónde vas?
—Yo vengo desde el aprisco y para mi casa voy;*
- 10 *voy en busca de mi pan: muy luego me volveré.
Joven mío, Dios me ha enviado a llevar el alma tuya.*

- Alégrate con las flores; guarda para ti las rosas;
si tienes almuerzo, tómalo; y si cena tienes, cómela;*
10 *y si tienes agua tibia, lávate con ella tú;
si tienes vestidos, vístelos; si tienes lecho, en él duerme.*
Yo el camino que he pasado no lo vuelvo ya a pasar:
*voy a los montes del Hades, voy a la fuente del Hades;
el suelo tengo por lecho; la tierra tengo por sábana;*
15 *para cena tengo polvo; para almuerzo tengo tierra;
y bebo el negro veneno que gotea de la lápida. . .*⁸⁷

- Sin dolor ni enfermedad, — el alma no he de entregar.
En la marmórea era, ven, — salgamos a luchar;
y si te venzo, Caronte, tu alma he de tomar.*
15 *Se cogieron y lucharon por dos noches y tres días.
A la tercera mañana, ya cerca del mediodía,
el pastor le dio un gran golpe: mal le pareció a Caronte;
lo cogió de los cabellos y lo derribó en la tierra.
Se oye el lamento del joven, muy tristemente suspira:*
20 —*Déjame, Caronte, déjame, tres días aún vivir,
para pasear uno, y dos — para comer y beber;
para ver a mis amigos, para ver a mis parientes;
que tengo mujer muy joven: viuda no debe quedar;
que tengo dos pequeñitos: huérfanos no deben ser;*
25 *tengo el queso en la balanza, sin trasquilur los corderos.*

El texto de Zambelios constituye una verdadera "construcción" del editor, quien unió las variantes de Fauriel y Tomaseo, cambiando en ellas algunos versos. El poema se hace lento y pesado, como consecuencia de innecesarias repeticiones. El joven ruega dos veces a Caronte que le conceda "tres días y tres noches" antes de desafiarlo a combatir. El diálogo del comienzo contiene también elementos agregados en los v. 7, 9 y 10:

- 5 *Mi pastor, ¿de dónde vienes? Joven mío, ¿dónde vas?*
—*Yo vengo desde el establo y para mi casa voy.*
—*¿Qué vas a hacer a tu casa, y por qué vas tan de prisa?*
—*Voy a buscar pan y vino y luego me volveré.*
—*No seguirás a tu casa; tampoco te volverás:
tres meses ha que te acechó para llevarme tu alma. . .*

El v. 14 de Tomaseo aparece alterado: "pero si yo te venciera, mil años me habrás de dar" (v. 26).

⁸⁷Politis, 185, v. 8-16. Los versos 13 a 16 han sido tomados de variantes diversas. El v. 13 proviene de una versión de Gortiniá:

45. Un sentimiento de honda compasión llena los poemas en que los vivientes hablan de la triste condición de los muertos. Así recuerda una madre a su hija:

*Niña mía, te encerraron, allá abajo en el Olvido,
que llave tiene a la entrada y no tiene a la salida,
donde aunque quieras salir, — con fuerte aldaba te encie-*
[rran.

*No habla la madre a su hija, ni la niña habla a la madre;
ni los niños con sus padres, ni los padres con los hijos;
igual a todos nosotros es allí hasta el mismo rey;
oscuras están las casas, llenas de hollín las murallas;
allí están todos mezclados, los grandes y los pequeños. . .*

(Politis, 206)

46. El signo fatal de la muerte domina el mundo de los hombres. Cuando desde la altura el águila contempla la tierra, un panorama desolado se presenta ante su vista. Ve "amargos mares, barcos zozobrando"... y, por la desierta playa, ve a Caronte que pasa, arrastrando a los difuntos. Tal es el motivo que desarrolla el *Miroloï del águila real*. Este poema es como una mirada al mundo. El poeta nos eleva a las alturas donde planea el águila real para mostrarnos desde allí la tierra de los humanos: muerte en el mar y muerte en la tierra. Así como el árbol florece y da frutos que el viento arranca, así el hombre engendra nuevas vidas que la muerte arrebatata:

*Voy a los montes del Hades, voy a la fuente del Hades,
donde el que llega a beber, no puede volverse atrás.*

El v. 14 aparece en uno de los textos de la colección de Láskaris, 537:

*Yo voy a la negra tierra, al polvo de telaraña;
el suelo tengo por lecho; la tierra tengo por sábanas;
y tengo por alta almohada a la piedra de mi tumba;
y ya no vuelvo yo atrás... , etc.*

- 1 *Blanco águila real y siempre hermoso halcón,
¿Qué viste, qué escuchaste, en las alturas que vuelas?
—Amargos mares veo y barcos zozobrando;
arrastra Caronte por la playa nueve hermanos,*
- 5 *con una cadena atados, con una larga cadena.
Y cerca va la madre, cerca va suplicando:
—Oh Caronte, mi señor, — dueño de los hijos míos,
regálame alguno a mí, uno de mis propios hijos,
el mayor o el más pequeño.*
- 10 *Clama el más pequeño así, y así murmura el mayor:
—Imagina, madre mía, que eras una matita de manzano;
de pequeña floreciste y de grande diste frutos,
y sopló la brisa norte e hizo caer las manzanas⁸⁸.*

47. En esta última sección de nuestro trabajo, creemos haber proporcionado una idea de lo que es el *miroloï* del pueblo neogriego: poesía de la muerte y de la vida; de la unión de vida y muerte, que constituye el signo quizás más trágicamente caracte-

⁸⁸Politis, 210.

Nótese el verbo singular en los v. 2 y 10, pese a estar referido en ambos casos a dos sujetos. Esta aparente falta de lógica, que nada tiene que ver con la concordancia del neutro plural con verbos en singular o plural, constituye un procedimiento primitivo de simplificación de una expresión; y, a la vez, de intensificación de la significación a que ella alude. Así, lo que expresan los dos versos finales es palabra de dos hijos, pero podría ser de los nueve: corresponde al sentimiento de lo irremediable que embarga a todos los hijos y al poeta mismo. De las variantes examinadas por Apostolakis, solamente una trae plurales en el primer verso:

*Mis blancos pajarillos, mis negras golondrinas,
allí donde voláis, — donde voláis en los aires...*

Es también digno de destacarse el hecho de que, con excepción de una, todas las versiones citadas conservan en la pregunta los dos verbos: *tí ides, tí ákuses*, "qué viste, qué escuchaste", mientras la respuesta está referida sólo a la visión. Este procedimiento intensificado, análogo al aludido más arriba, se da con cierta frecuencia en la poesía demótica.

rístico de la presencia humana en el mundo⁸⁹. Y al terminar las páginas sobre los cantos de la fatalidad y la muerte, hemos querido traducir el *Mirolói del águila real* y hemos recordado los versos de Homero:

*Como la generación de las hojas, así es la de los hombres. ·
Mientras el viento hace caer unas hojas sobre la tierra,
otras la selva al florecer engendra, al tiempo de venir la*
[primavera;
de tal modo, una generación de hombres nace y otra se
[acaba.

Los versos de Homero y los del anónimo poeta del *Mirolói del águila real* nos sugieren aun una observación sobre el carácter objetivo del canto popular. Como lo ha destacado Luigi Sorrento, la objetividad de la poesía popular se refleja, entre otros aspectos, en sus motivos e imágenes peculiares que reflejan una espiritualidad mucho más amplia que la del poeta, individualmente considerado. El cantor sólo pregunta al águila real qué ve desde las alturas. Y el ave —ese mensajero siempre atento, ese volante sabio que todo lo conoce— es quien muestra en unos cuantos versos lo que desde allá divisa: el mundo de los mortales.

⁸⁹Sólo excepcionalmente hallamos en el Romancero castellano poemas sobre la muerte de alguna semejanza con el mirolói neogriego. El *Romance del enamorado y la muerte del Romancerillo de Milá*, conservado en el noroeste español, Cataluña y entre los sefarditas de Grecia, procede, según Menéndez Pidal del romance "Yo me estando reposando, durmiendo como solía", de Juan del Encina. La primera parte del *Romance de la muerte ocultada* recuerda un mirolói narrativo: "...Apeóse a descansar — al pie de una seca encina; — caía la nieve a copos — y el agua menuda y fría. — Allegósele la Muerte — a tenerle compañía... Albricias pedís, mi madre, — tristes albricias serían; mala caza es la que traigo: — la Muerte en mi compañía...". Menéndez Pidal, *Flor Nueva*, págs. 65 y 219.