

El Presente

Estudios sobre la cultura sefardí

La cultura Judeo-Española
del Norte de Marruecos

Editores: *Tamar Alexander • Yaakov Bentolila*

El Presente, vol. 2, diciembre de 2008



Universidad Ben-Gurion del Negev



Sentro Moshe David Gaon
de Kultura Djudeo-Espanyola

Índice

Prólogo	1
<i>Historia:</i>	9
Yom Tov Assis	
The Jews of the Maghreb and Sepharad: A Case Study of Inter-Communal Cultural Relations through the Ages	11
María José Cano, Beatriz Molina y Elena Mironesko	
La visión de la alteridad entre judíos, cristianos y musulmanes en los libros de viajes y las crónicas: El caso de Marruecos según las Crónicas de Expulsión hispano-hebreas	31
Gérard Nahon	
Tetuán, Alcázar y Mequines frente al “Mesías” José ben Sur: la opción entre <i>Turkya</i> y <i>Frankya</i> (1675)	53
Pablo Martín Asuero	
El encuentro de los españoles con los sefardíes de Marruecos a la luz de Pedro de Alarcón	67
Aldina Quintana	
El <i>Mellah</i> de Tetuán (1860) en <i>Aita Tettauen</i> (1905) de Benito Pérez Galdós: Cambios de actitud frente a los estereotipos antisemitas en la España de la Restauración	81
Alisa Meyuhas Ginio	
El encuentro del senador español Dr. Ángel Pulido Fernández con los judíos del Norte de Marruecos	111
Rena Molho	
The Moral Values of the Alliance Israélite Universelle and their Impact on the Jewish School World of Salonika and Morocco	127
Gila Hadar	
Gender Representation on the Dark Side of <i>Qidushin</i> : Between North Morocco and the Balkans (Monastir)	139

<i>Lingüística:</i>	157
Yaakov Bentolila	
La lengua común (coiné) judeo-española entre el Este y el Oeste	159
David Bunis	
The Differential Impact of Arabic on <i>Ḥaketía</i> and Turkish on Judezmo	177
Cyril Aslanov	
La haquetía entre hispanidad y aloglotismo: divergencia y convergencia	209
Ora (Rodrigue) Schwarzwald	
Between East and West: Differences between Ottoman and North African Judeo-Spanish <i>Haggadot</i>	223
Isaac Benabu	
Jewish Languages and Life after Death: Traces of <i>Ḥaketía</i> among the Jews of Gibraltar	243
<i>Literatura, folclore y música:</i>	253
Paloma Díaz-Mas	
Las mujeres sefardíes del Norte de Marruecos en el ocaso de la tradición oral	255
Oro Anahory-Librowicz	
La imagen del musulmán y del cristiano a través de la narrativa popular sefardí de la zona norte de Marruecos	267
Nina Pinto-Abecasis	
El entramado de las relaciones entre las comunidades judías del Marruecos español en el espejo del chiste y el mote	283
Susana Weich-Shahak	
<i>Me vaya kapará</i> – La haketía en el repertorio musical sefardí	291
Lista de colaboradores	301

Me vaya a kapará – La haketía en el repertorio musical sefardí

Susana Weich-Shahak

Universidad Hebrea de Jerusalén

En el repertorio poético-musical de los sefardíes de las comunidades marroquíes, la presencia de la haketía coloquial se evidencia aun en los géneros más tradicionales, como el romancero.¹ Es cierto que en los romances encontramos haketía, pero más como huellas, pequeños indicios que señalan la pertenencia a una identidad étnica y cultural.²

La presencia de rasgos y léxicos de la haketía es mucho más evidente en los cantares locales, de composición relativamente reciente, que demuestran la viva creatividad de sus cantores. Éstos son los cantares de los cuales me ocuparé en esta presentación, en los cuales el uso de la haketía no es solamente un fenómeno lingüístico, sino que sirve para ratificar sus lazos con la vida de la comunidad como espejo de sus preocupaciones, sus conflictos, sus creencias y sus valores.³ Todos los ejemplos son grabaciones que he

- 1 Para estudios sobre haketía, véase: Benarroch (1970), Bénichou (1945), Benoliel (1926-28, 1952), Cohen Afalo (2000), Levy (1992), Bentes (1981). Los tres últimos me han servido para consultar y traducir los términos en haketía que aparecen en los ejemplos.
- 2 Por ejemplo: “*se alhadró*”: se presentó, en el romance *Melisenda insomne* (v. 12, en Weich-Shahak 1997, p. 43), y “*jaideáimene*”: protégemelo, cuidámelo, del verbo “*jadear*” or “*hadear*”: cuidar, proteger, en el romance *El sacrificio de Isaac* (v. 4, *ibid.*, p. 59).
- 3 Para una concisa reseña sobre las comunidades sefardíes en Marruecos y su historia, véase: Díaz-Mas 1986, pp. 72-80 y Weich-Shahak 1989, pp. 8-9. Para una visión más amplia sobre los orígenes y la historia de los judíos en Marruecos, véase Laredo (2007), especialmente los capítulos sobre la inmigración judía tras la expulsión decretada por el rey visigodo Sisebuto en 612-613 (Capítulo VII), la inmigración en el tiempo de los almorávides y los almohades (Capítulo IX) y la ola de inmigración de los judíos españoles a Marruecos después de 1391, como consecuencia de las persecuciones y masacres desencadenadas por

efectuado en mis encuestas, en el marco de mi trabajo en el Centro de Investigaciones de la Música Judía (Universidad Hebrea de Jerusalén) y están catalogados en la Fonoteca Nacional (Biblioteca Nacional y Universitaria en Jerusalén).⁴

Nuestro primer ejemplo es claramente un resultado del impacto de la cultura occidental y la incipiente libertad que iba adquiriendo la mujer, y expresa, al mismo tiempo, la actitud crítica de la sociedad sefardí frente a los cambios en el vestir de las mujeres y las nuevas modas: las faldas con una abertura lateral, las fajas o *refajos* y los *sostenes*. Observamos en este texto el léxico (el uso de términos en haketía, como *al'azbas*, *me vaya kapará*, etc.), cambios morfológicos (como “*feron*” por “*fueron*”) y en la pronunciación (los fenómenos fonéticos del seseo y la sonorización en “z”).

Canta Ginette Benabu, nacida en Tánger, acompañándose con castañuelas; su hijo Jacky, excelente percusionista, le ayuda marcando el ritmo en la mesa.⁵

Ejemplo nº 1: *Las nuevas modas (Tánger)*

Cantado por Ginette Benabu (nacida en Tetuán), grabado en Kiriat Gat, 24.06.2003, NSA CD 4507c.

En este bulevar,
de siete a ocho,
se quebran las al'azbas
buscando novio.

Me vaya a kapará
me vaya a jalalá,
Jasiba con Nesim
se feron a fugrear.

las predicaciones de Fernando Martínez y Vicente Ferrer (Capítulo X) y la de aquéllos que llegaron a Marruecos con la expulsión de 1492 (Capítulo XI).

- 4 Todos las grabaciones de mi colección pueden escucharse en la Fonoteca Nacional y están a disposición de estudiosos de varias disciplinas: lingüistas, musicólogos, folcloristas, hispanistas, músicos y cantantes, que estén interesados seriamente en este riquísimo repertorio.
- 5 Términos en haketía en el ejemplo nº 1: *al'azbas*: jóvenes mujeres, muchachas; *me vaya a kapará* (hebreo) + *me vaya a jalalá*: expresión de uso frecuente, de significado protector (yo seré tu expiación, que me pase a mí algo malo en lugar de a ti); *fugrear*: cocinar al

Ya vinieron las modas
de los sostenes,
parecen las al'azbas
tubos quinqueles.

Me vaya a kapará...

Aguera está de moda
faldita con abertura
cuando cruzan las patas,
mi bueno, que ajuba!!

Me vaya a kapará...

Ya vinieron las modas
de los refajos,
parecen las al'azbas
escarabajos.

Me vaya a kapará...

Los ejemplos presentados de aquí en adelante, a diferencia del anonimato que caracteriza al repertorio tradicional, son de autoría conocida. Fueron compuestos por gente de la comunidad que son recordados y reconocidos como autores de estos cantares. Es decir, que el compositor o poeta crea un texto en haketía, basándolo en la melodía de una canción popular en su tiempo, parodiando una canción-modelo ajena al mundo judío y comunitario, en lo que llamaríamos un préstamo “intercultural” o, mejor aún, “extracultural”. Esta adopción toma varias formas y diversos grados de imitación del cante parodiado, como veremos a lo largo de los ejemplos.

Un tipo de imitación sería la adopción de una canción, preservando su melodía, imitando los sonidos del texto original, copiando parte de las palabras pero jugando o distorsionando su sentido original. Éste es el caso de nuestro segundo ejemplo, basado en el tango-canción “*Mi caballo*”, en cuyo texto habla el hombre del campo, que recuerda a su caballo sobre el cual cabalgó por las amplias pampas, y lamenta su muerte, (*mi caballo murió*) que le ha dejado sin su único y más fiel amigo diciendo, claramente, *mi alegría se fue*.

Oigamos la versión del tango original, compuesto por Sevilla Carreño y Modesto Romero e interpretado por el cantante Tino Folgar. Es una copia de un disco muy antiguo, grabado en Barcelona por la Compañía de Gramófono. Fue adquirido en

El Rastro de Madrid por mi colega y amigo José Manuel Fraile, a quien quedo agradecida.

La canción sefardí fue compuesta por Samuel Serfati Israel, nacido y criado en Tetuán, residente en España en la ciudad de Valencia. Tuve la suerte de poder entrevistarle durante su visita a Madrid en julio de 1997. Es de entonces la grabación que aquí presento.

La versión sefardí, aún conservando la formulación del tango original, agrega el léxico propio de la haketía, con sus inclusiones de términos en hebreo, de modo que la muerte del caballo se expresa como “*mi caballo niftar*.”⁶ Inmediatamente distorsiona el sentido de lo que sigue, de modo que troca *mi alegría se fue* al convertir la *alegría* perdida, en el nombre de su mujer, *Alegría*, muy común entre los sefardíes. Y ésta también “*se fue*”, pero es porque se la llevó un cristiano de Teruel, al que define como *mamzer* y *melók*, al cual alude con recato, como se suele decir de alguien a quien no se quiere nombrar explícitamente, “*el shajen*” y le colma de maldiciones “*que le caiga un ta’ón*”. Lamentando su pena por la mujer perdida, la recuerda con admiración, cuando solía encontrarla en la Fuente Nueva, que era “*kif kif un diamante*”.

Vemos en esta parodia, cómo un tema no judío se convierte en un texto que, aún de forma jocosa, revela la seria preocupación de la comunidad sefardí por la posibilidad de que gentiles atrajeran o aún raptaran a mujeres judías, tal como se plantea dramáticamente en la copla hagiográfica de Sol la Sadiqá.

En cuanto al aspecto musical de esta adaptación, podemos ver que la canción sefardí sigue fielmente la melodía original, pero siempre, como en otras adaptaciones de tangos, ignorando los interludios instrumentales de la canción modelo.⁷

vapor (aquí, con intención picaresca); *aguera*: ahora (en lugar del castellano normativo (*ahora*)); *ajuba*: de *ajeb*, algo estéticamente inaceptable.

6 Sobre el uso de palabras hebreas en la haketía, vease Bénichou (1945) y Bentolila (1985).

7 Términos en haketía en el ejemplo nº 2: *niftar*: murió; *se fe*: se fue; *mamzer*: bastardo; *ajlas le caiga un ta’ón*: maldición: que le caiga un mal; *shajen*: vecino (aludiendo a un gentil, un no judío); *mel’ok*: maldito; *kif-kif*: exactamente; *ilas*: ¡basta! ¡déjalo ya!; *adafina*: comida

Ejemplo nº 2: *Mi caballo*

Cantado por Samuel Serfati Israel (nacido en Tetuán), grabado en Madrid, 13.7.1997, NSA Y 6446b/4.

Mi caballo niftar,
mi Alegría se fe,
se la llevo el mamzer
que vino de Teruel:
ajlas le caiga un taón
al shajen el mel'ok.
chim pum.

Yo a la Fuente Nova ía
mas mor por la malograda
que era kif kif un diamante,
la negra y preta, decía:
-Jlas, cuando te veré,
haciéndome la adafina,
tortas y vino kasher.

El otro dia fui al soko
y no la encontrí,
fui a la comiseria
y no la pudi ver,
entonces,
me dije yo ansí:
que el Dio de Abraham
se apiade de mí.

Nuestros poetas sefardíes se inspiraron no solamente en fuentes hispánicas, españolas o sudamericanas, sino también en el repertorio francés. Éste es el caso de nuestro ejemplo nº 3, en el cual un poeta anónimo, al menos que por ahora no conocemos, utilizó una canción muy en boga para su composición. La melodía original pertenece a *Frou-frou*, una canción francesa que, al decir de sus críticos, simboliza la *Belle Époque* de principios del siglo XX. La música fue compuesta ya en 1889 por Henri Chatau, y sirvió para varios textos, según la revista musical en la cual repetidamente se la utilizaba; el más famoso fue el show "*Paris qui marche*", en el cual figuraba

como un vals con un texto compuesto por Montréal y Blondeau: *frou-frou* representa el sonido que hacen los volantes, fruncidos y tules que usan las mujeres en sus elegantísimos atuendos.

Los sefardíes conocieron este vals probablemente a través de varias cantantes españolas que lo incluyeron en sus repertorios, entre ellas Raquel Meller, Imperio Argentina y Nati Mistral. De ésta última es la grabación que oiremos.⁸

*Frou-frou, frou-frou
Par son jupon, la femme
Frou-frou, frou-frou
De l'homme trouble l'ame,
Frou-frou, frou-frou
Certainement la femme
Séduit surtout
Par son gentil frou-frou!*

Sobre esta melodía los sefardíes del Norte de Marruecos cantaban a la hermosa Jolí (diminutivo de Rahel) que está sentada en el columpio, “*matecha*”, empujada enérgicamente por su novio, más y más alto, hasta que sus gritos se oyen hasta la sinagoga, *hasta la tefilá*.

Aquí también, el léxico en haketía es rico, como la mención de las *ochavas* (el *hol hamoed* de Pesah), *al'azba*, *kapará*, etc. Este texto refleja una costumbre propia de la comunidad sefardí de Tetuán, donde la *matecha*, el columpio, reemplazaba lo que en los romances era el lugar del encuentro amoroso en el río o en la fuente. Del mismo modo, hasta mediados del siglo XX, la *matecha* era en Tetuán, el lugar de encuentro y coqueteo para al'azbas y mancebos.

Canta Clarita Levy de Benaim, que nació en Melilla, vivió en Tetuán desde su boda con José Benaim y ahora vive en Madrid, donde la he grabado repetidamente.⁹

del sábado que se cocina toda la noche desde el viernes; *tortas*: el pan ácimo, *matzot*; *kasher*: aprobado por la religión; *soko*: mercado.

- 8 Traducción libre del texto francés *Frou-frou* (el sonido producido por los volantes y adornos de la faldas femeninas). La mujer confunde la mente del hombre con el susurro de su falda. Por cierto, la mujer seduce, sobre todo, por su gentil frufrú.
- 9 Términos en haketía en el ejemplo nº 3: *al'azba*: muchacha; *jial*: hermoso rostro; *se emprendó*: se enamoró; *ochavas*: los ocho días de la semana de Pesah (*hol hamoed*); *te*

Ejemplo nº 3: *Jolita y Nisim*

De una al'azba, si vieras, que jial!
se emprendó las ochavas Nisim.
-Ven, Jolita, te matecharé
me vaya yo kapará por ti.

De una mano Nisim la levó
y con ferza empezó a matecharla,
los gritos de Jolita
se oyeron en la tefilá.

-Nisim, Nisim, ven, nos matecharemos,
-Ven, mi candil, cómo te gustará.
Jolí, Jolí, coquete de la sogá,
te levaré cantando piyutim.

En ciertos casos de adaptaciones, la canción sefardí no sólo sigue la melodía de la canción original sino que copia el sonido de sus palabras, o imita su formulación o su contenido semántico. Éste es el caso de nuestro siguiente y último ejemplo nº 4. Es un tipo de contrafactum en el cual algún verso del texto original es reemplazado por otro sefardí de formulación similar, pero de contenido diferente.

La melodía está tomada del popular pasodoble español *El relicario*, que fue interpretado por primera vez por la cantante Raquel Meller, y luego por Sarita Montiel en la película “*El último cuplé*”.

El texto original comienza describiendo el escenario: “*Un día de San Eugenio/ yendo hacia el Pardo le conocí*”, el festejo anual en el que el Parque Real del Pardo era abierto al público y se dejaba entrar a los pobres a coger bellotas, y por eso iban a merendar allí. En la versión sefardí se convierte en el día de la *Mimuna*, como en Marruecos español la llaman: la *Timimona*, que también es día de festejo para ir de visita. Esta distorsión del comienzo de la canción española lleva a la elaboración de un tema muy propio de la comunidad que expresa su preocupación por la emigración de los muchachos, que dejaba a las *al'azbas* que quedaban en Tetuán sin posibilidad de casarse. Como dicen los últimos versos, hasta los cuatro muchachos que quedaban, para terminarlos –*pa khadearlos*– se los llevó la familia Benalal para trabajar en sus empresas en España. La desesperada situación de las muchachas se

describe parafraseando la expresión castiza para decir que las muchachas que no se casan quedan “para vestir santos”, es decir, coser las vestiduras de las figuras en la iglesia, pero diciendo que bordarían las envolturas (*parohet*) de los rollos de la Torah, incorporando esta expresión al mundo judío: “*pa vestir sefer*”.

En el texto descubrimos también los caminos de la dispersión de los sefardíes del Norte de Marruecos: Argentina, Venezuela, Brasil. Además, nos revela la prohibición de las actividades sionistas, de modo que para aludir a la emigración ilegal a Israel (*la aliah*), se usa el nombre de Bilbao para confundir a los oyentes no judíos: “*pa mor de los goyim*”.

He grabado este cantar de Raquel Garzón de Israel, en Madrid en 1997. Como en el caso de *Mi caballo niftar*, conocemos al autor de este pasodoble sefardí: es la hermana de la intérprete, se llama Lucy Garzón de Benarroch, vive en Caracas y es autora de varios poemas paródicos.¹⁰

Ejemplo nº 4 : *Un día de Timimona*

NSA Y6446a/8: Raquel Israel-Garzón (Tetuán), Madrid, 08.07.1997

Un día de Timimona
a visitar la familia fui,
en toa la calle no había un mancebo
que me dijera *be esh’hal Holi*.

Unos se fueron a la Argentina,
a Venezuela o al Brasil,
otros se fueron a Palestina,
diremos, Bilbao *pa mor de los goyim*.

Y me quedé con mis amigas
entre Jilaba, Mohamed y Ali.

matecharé: te columpiaré; *kapará* (ver nota 5); *ferza*: fuerza; *levó*: llevó; *tefilá*: plegaria, sinagoga; *matecharemos*: nos columpiaremos; *levaré*: llevaré.

10 Términos en haketía en el ejemplo nº. 4: *Timimona*: la fiesta llamada Mímona, al final de la Pascua (*Pesah*); *be esh’hal*: ¿cómo estás tú? ¿Cómo va? (fórmula de saludo); *Joli*:

Patalea Simi,
patalea Tamo,
que pa' vestir sefer
en Tetuan vamos a quedar,
porque los cuatro
que aquí quedaban
pa' kadearlos
se los llevaron los Benalal.

Y ya para terminar, una breve referencia a tres modalidades en la actitud del informante respecto a este repertorio paródico:

1. Conoce y canta ambos, el cantar sefardí y el original imitado.
2. Sabe que el cantar que conoce tiene origen no judío, pero ignora cuál es.
3. El cantar pudo haber sido compuesto hace varias generaciones, de modo que si fue una adaptación no lo sabe, y reconoce el cantar como tradicional.

En los ejemplos presentados hemos observado varios grados de adaptación de canciones foráneas a textos en haketía, en diferentes tipos de préstamos extraculturales:¹¹

- a. Conservando un término original pero con un significado diferente (*mi Alegría se fue*);
- b. Imitando el contenido original pero portando un contenido judío relacionado con la vida comunitaria (*Un día de Timimona*);
- c. Tomando la melodía original para cantarla con un texto judeo-español enteramente nuevo (*Jolita y Nisim*).

La producción creativa de cantares modernos, con la fuerte presencia de la haketía en sus textos, nos muestra tres aspectos que se pueden apreciar en los ejemplos aquí presentados:

- a. Un enfoque humorístico, aun en temas serios (como los cambios, las influencias del entorno y la crítica que proviene de su contraste con las costumbres de la comunidad judía).

diminutivo de Rahel; *pa mor*: para, por causa; *goyim* (heb.): gentiles; *sefer*: (Heb.) los rollos del Pentateuco (la Torah); *kadear*: terminar.

- 11 Para mejor comprender la fuerte influencia de los repertorios musicales europeos, véase Díaz-Mas (1986, pp. 80-84) sobre la presencia de las delegaciones europeas en el Magreb y sus relaciones económicas y políticas, también con los judíos marroquíes.

- b. Un comentario sociológico sobre temas de la comunidad (el candente problema de las mujeres solteras que no encuentran pareja por la emigración de los varones).
- c. Una explicación de hechos o situaciones históricas (la prohibición del sionismo, la emigración).

En otras palabras, estos ejemplos atestiguan ciertos rasgos que caracterizan diversos grados y maneras de creatividad y de adaptaciones de cantares no judíos a textos sefardíes. Pero, en todos los casos, los poetas sefardíes volcaron en sus textos contenidos referentes a la vida comunitaria: la adhesión a reglas de conducta y la consecuente crítica a innovaciones indeseables, la preocupación por la conservación de la sociedad sefardí, sus problemas sociales, los riesgos a su continuidad como consecuencias de la emigración y de la posible mezcla con gentiles, los temores políticos, y aun alusiones a costumbres y entretenimientos. Estos cantares son una prueba más de la vitalidad y creatividad de esta comunidad a la que tanto admiro y agradezco.

Bibliografía citada

- Benaroch, Carlos, “Ojeada sobre el judeo-español de Marruecos”, *Actas del primer simposio de estudios sefardíes*, ed. Iacob M. Hassan, Instituto Arias Montano, Madrid 1970, pp. [263]-275.
- Benichou, Paul, “Observaciones sobre el judeo-español en Marruecos”, *Revista de Filología Hispánica* 7, 1945, pp. 209-258.
- Benoliel, José, “Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitía”, en: *Boletín de la Real Academia Española* 13 (1926), pp. 209-233, 342-363, 507-538; 14 (1927), pp. 137-168, 196-234, 357-373, 566-580; 15 (1928), pp. 47-61, 188-223; 23 (1952), pp. 255-289.
- Bentes, Abraham Ramiro, *Os Sefardim e a Hakitía*. Río de Janeiro 1981.
- Bentolila, Yaakov, “Le composant hebraique dans le judeo-espagnol marroccain”, en: I. Benabu & J. Sermoneta (eds.), *Judeo Romance Languages*, Misgav Yerushalayim, Universidad Hebrea de Jerusalén, Jerusalén 1985, pp.27-40.
- Cohen Aflalo, Esther, *Lo que yo sé (Manual de Haketía)*. Cyan, Proyectos y Producciones editoriales, Madrid 2000.
- Díaz-Mas, Paloma, *Los Sefardies: Historia, Lengua y Cultura*. Riopiedras Ediciones, Barcelona 1986.
- Laredo, Abraham, *Los orígenes de los judíos de Marruecos*. Edición y notas de Jacobo Israel Garzón. Hebraica Ediciones, Madrid 2007.
- Lévy Solly, *Yahasrá, Escenas haketiescas*. E.D.I.J., Québec 1992.
- Weich-Shahak, Susana, *Cantares judeo-españoles de Marruecos para el ciclo de la vida*. Centro de Investigación de Música Judía, Universidad Hebrea de Jerusalén, Jerusalén 1989.
- Romancero Sefardí de Marruecos, Antología de tradición oral*, Editorial Alpuerto, Madrid 1997.