

Susana Weich-Shahak. *Repertorio tradicional infantil sefardí. Retahílas, juegos, canciones y romances de la tradición oral*. Estudio crítico de Ana Pelegrín. Madrid: Compañía Literaria, 2001; 244 pp.

Si el repertorio tradicional infantil de los sefardíes había sido casi ignorado por el mundo académico, la labor de rescate que se impuso Susana Weich-Shahak deja como resultado una invaluable y ardua pero deliciosa tarea, que aparece impresa hoy en esta antología de 244 páginas.

Los cantos que componen la antología provienen de las dos grandes vertientes de la diáspora sefardí: la del Mediterráneo oriental y la del norte de Marruecos, la primera asociada con el imperio otomano y la segunda con el protectorado español. La autora atribuye, con justicia, la riqueza del acervo a la influencia de las fuentes hispánicas medievales y posteriores contactos con la cultura ibérica, por una parte y, por otra, al movimiento de dispersión de los judíos sefardíes, así como a la influencia de los pueblos con los que convivieron tras su expulsión, en 1492. Estas fuentes nos hacen pensar en una dinámica de transmisión oral muy interesante y de gran movilidad.

Las encuestas que aplicó Susana Weich-Shahak¹ para reunir sus materiales reflejan los recuerdos de dos grupos distintos de población adulta: los informantes de la zona balcánica oscilan entre 60 y 94 años y los de Marruecos, entre 45 y 75. Los testimonios, organizados en dos rubros —el primero reúne lo que ellos recordaban haber cantado y jugado durante su infancia y el segundo los juegos y cantos que ellos transmitie-

¹ En los catálogos de Weich-Shahak, que se encuentran actualmente en la Fonoteca Nacional (National Sound Archives = SNA) de la Jewish National and University Library (JUL) de Jerusalén, se hallan los materiales que alimentan el libro.

ron a sus hijos y nietos—, fueron reunidos por la autora a lo largo de las dos décadas que cerraron el siglo xx. Hubiera sido deseable contar con informantes infantiles, que seguramente nos permitirían conocer el estado actual de la tan rica tradición oral sefardí, pero de cualquier forma es muy valioso disponer de estas evocaciones que los adultos han atesorado “como joyas depositadas en sus recuerdos desde hace más de medio siglo”:

Son cancioncillas y juegos que adornaron sus infancias, lejanas en el tiempo y en las distancias, cuando cantaban y bailaban en los lejanos países de sus diásporas, en una lengua que conservaban asombrosamente de su tradición hispánica nunca traicionada (11).

Antes de iniciar un esbozo del contexto histórico-geográfico de la colección, Weich-Shahak cita a Iona y Peter Opie:

Aun cuando exteriormente parezcan toscos, los niños siguen siendo los más cordiales amigos de la tradición. Como el salvaje, son respetuosos, hasta veneradores de la costumbre y, en su propia comunidad, sus hábitos y su lenguaje parecen apenas alterarse o cambiar de una generación a la otra (13).

Sin embargo, junto al respeto de la colectividad infantil a las composiciones tradicionales, la investigadora menciona también los cambios que han ocurrido y las posibles incorporaciones recientes. Los intereses, prácticas y gustos del colectivo infantil definen, finalmente, la tradición.

Como otros repertorios infantiles, el sefardí comprende materiales verbales y no verbales, unos de formulación poética y otros que implican alguna acción relacionada con el juego. Conforme a esta división, las expresiones poéticas corresponden a las retahílas, las canciones y los romances, en tanto que las no verbales se clasifican como juegos y costumbres, asociados con la vida del pequeño y su crecimiento.

El libro de Weich-Shahak recurre a las definiciones que ha propuesto Ana Pelegrín para el concepto de retahíla. Ya en una reseña reciente de *La flor de la maravilla* de Ana Pelegrín (*RLP*, II, 1: 216-227) expresé mi preocupación por la flexibilidad y la amplitud con que el equipo sociolingüístico de la Universidad de Granada utiliza ese concepto; sólo me interesa insistir ahora en que el estudio de la retahíla debe prestar aten-

ción al elemento secuencial y a la noción de listado: así podría funcionar en forma más específica para las clasificaciones establecidas por este tipo de investigaciones.

Más adelante daré algún ejemplo de la participación de Ana Pelegrín en la antología que reseño; por el momento, baste mencionar el valor de su estudio crítico. Su aportación fundamental consiste en establecer vínculos entre el acervo sefardí y el de la tradición hispánica, siempre apoyada en fuentes antiguas y en las tradiciones infantiles iberoamericanas vigentes; ello se suma a su gran capacidad analítica. Pelegrín propuso además la clasificación en retahílas escénicas, retahílas cuento-fórmula y retahílas petitorias.

La antología contiene retahílas que presentan semejanzas con las contenidas en fuentes antiguas —cancioneros y crónicas, sobre todo— y con otras composiciones de la tradición oral hispánica. La marcada presencia de estas últimas en boca de los pequeños sefardíes en sus diásporas, refleja ese fenómeno que tanto llamó la atención de estudiosos españoles como Ángel Pulido, quien explicó el hecho por “aquel puro amor a la patria de sus remotísimos abuelos” (13). En una tercera línea figuran los materiales que testimonian la influencia de culturas del entorno en que durante siglos se desarrollaron las comunidades sefardíes.

Las concordancias entre las composiciones sefardíes y las hispánicas y las procedentes de culturas del entorno tienen diversos aspectos:

- 1) semejanza de estructuras, temas y formulaciones; 2) coincidencia parcial, sólo de algunos términos o palabras claves; 3) semejanza en la función, y 4) utilización de vocablos en la lengua no hispánica, señalando una fase que se aleja más de la tradición ibérica (14).

Son muchos los ejemplos que ilustran tales coincidencias. Sólo por mencionar algunos de los citados en este libro, veamos un caso de semejanzas temáticas y estructurales. Del *Cancionero leonés* de Miguel Manzano se cita la siguiente retahíla, asociada con otras versiones de fuentes orales españolas:

—De codín, de codán,
de la mano, cordobán,

de la mesa a la cocina:
 ¿cuántos dedos tienes encima?
 —Tres.
 —Si hubieras dicho dos,
 ni perdías ni ganabas,
 ni te daban puñaladas.²

De José Manuel Fraile Gil, varias versiones de la misma composición recogidas en Madrid; como la siguiente:

—Decodín, decodán,
 de la cabra cordobán,
 del cencerro molinero:
 ¿cuántos dedos tengo en medio?
 —Dos.
 Por no haber dicho tres...³

De las recopiladas en Membribe por Blanco García:

—Recotín, recotán,
 de la vera, vera van,
 del palacio a la cocina:
 ¿cuántos dedos hay encima?
 —Si hubieras dicho... lo hubieras adivinado (*sic*).

Pues bien, en Bosnia la autora ha recogido (núm. 54) la siguiente:

—Dicotín, dicotán,
 de la barba Snderlán,
 de san teno
 barba teno:
 ¿cuántos dedos ya hay en medio?
 —Tres.
 —Ah, ¿dijiste tres?

² [Se ha modificado la división en versos y retocado la puntuación que presenta la reseñadora. N. de la R.].

³ Susana Weich-Shahak nos remite a Fraile Gil, 1994: 137-138 (14).

Si decías dos,
no llevabas lo que llevas.

Concentrémonos en el goce que nos produce el ambiente bullicioso de esta retahíla, la invitación al juego, la agilidad del diálogo; lo inaudito de los personajes mencionados —cabras, molineros, el Snderlán, el de la barba—; la seducción que causan las variaciones rítmicas de la composición, la importancia de esa pequeña parte del cuerpo que son los dedos para referirse a los números dos y tres, resumiendo, en el acertijo planteado como parte de la fórmula de sorteo. Y de verdad que, igual que en la *performance*, llegaremos a un placer dinámico como el que definen los límites espaciales de la composición: “de la mesa a la cocina” o “del palacio a la cocina”, un placer equivalente al de las voces que pronuncian la absurda pero divertida amenaza que dicta el juego como sentencia:

—Si hubieras dicho dos,
ni perdías ni ganabas,
ni te daban puñaladas.

No olvidemos que el castigo y la violencia suelen estar presentes, en sus propios términos, en los discursos de este tipo de manifestaciones infantiles, pues dan estructura al fenómeno lúdico.

Por otra parte, el texto de Susana Weich-Shahak pone al descubierto muchas coincidencias entre las composiciones de corro de los niños judíos de Marruecos con las del acervo hispánico, y explica que tales canciones y romances fueron adoptados durante la época del protectorado español en el Norte de Marruecos. Enriquece asimismo las aportaciones de otros estudios con ejemplos de semejanzas del repertorio de los sefardíes del Mediterráneo oriental, comparados con composiciones equivalentes de Grecia, Turquía y Bulgaria. En su labor de detección de coincidencias entre el repertorio sefardí y otros acervos, Weich-Shahak revisa la analogía que asocia la función petitoria de ciertas composiciones judías con los populares aguinaldos españoles.

Apoyada en la información de Fernando Llorca, Susana Weich-Shahak alude también a las coincidencias entre algunos tópicos de las

adivinanzas, como la búsqueda de la medida del objeto a descifrar, típico en estas composiciones populares: “tamaño como una almendra”, “tamaño como una nuez”, “tamaño como un ratón”, etcétera.

Entre las semejanzas formales, la investigadora menciona el diálogo como una de las técnicas comunes en las retahílas infantiles de los niños peninsulares y de los judíos. De los múltiples y divertidos ejemplos que da, se antoja citar uno recogido por Fraile Gil, que seguramente sonará familiar también a los mexicanos:

—Gallinita ciega,
¿qué se te ha perdido?
—Una aguja en un pajar.
—Da tres vueltecitas y lo encontrarás.

En cuanto a las semejanzas entre términos o palabras clave, como la “sabanita redonda”, Weich-Shahak ofrece testimonios de versiones de Salónica, Grecia de Rodas de Navarredonda, de la provincia de Madrid, de Canencia de la Sierra, de Algete y otras zonas. Escoge para ello la conseja de “Esterica mi hermanica”, según reza el comienzo de la versión salónica. Ana Pelegrín, por su parte, en el estudio crítico que complementa la antología, se da a la ambiciosa tarea de buscar el significado poético de esta enigmática composición; apegada metodológicamente a la escuela de Menéndez Pidal, construye una versión facticia a partir de las diversas consejicas de que dispone:

Esterica mi hermanita
parió [en] una sabanita,
sabanita ronda,
ronda, ronda,
5 como el pie en la onda,
onda de pece
cara de pece,
pece la luna;
la luna entera,
10 la media luna,
cuezco de aceituna.

—A la puerta del magazén
la llavica se me pierde.
Una llave tienes,
15 que ya viene mi señor.
—La tuya, mi señora,
[de oro la haré yo].

A la puerta de velona
había una llave
20 llena llena de sangre,
[llena llena] de materia.
Quien hablará se la beberá.

Debajo de la escalerica
había una cajica
25 llena llena de sangre
[llena llena] de materia.
Quien hablará se la beberá (66).

Del análisis de esta misteriosa manifestación poética, Pelegrín deduce tres escenas: la primera, alusiva a la evocación, al conjuro; la segunda, que registra un diálogo con el amigo o el amante furtivo, o bien, con el ayudante mágico, y la tercera, la prohibición o el castigo. Sobre la primera escena, Pelegrín advierte que, aunque el nombre varíe en las diversas versiones —Esterica, Sarotica— a partir de las cuales se constituyó esta, se trata de un fuerte lazo sanguíneo, una hermana que se aparta de su clan femenino. Analiza los varios significados del vocablo *sabanica* y lo encuentra en otras retahílas infantiles de su colección, para llegar a asociarlo con la menstruación y, por supuesto, con la virginidad. Estudia también la presencia lunar en la retahíla; la sugerencia de la fertilidad que se apunta en esta y en otras composiciones infantiles y, finalmente, su poder temerario y su frialdad.

En torno a la segunda escena, la del diálogo, apenas señalado, entre la joven y su amigo, Ana Pelegrín percibe “la necesidad de recuperar una llave perdida ante la inminente presencia del dueño” del objeto y, tal vez, de la voz que pronuncia la frase “ya viene mi señor”. La estu-
diosa nos remite a la tradición medieval en la que el motivo de la llave

alude a “cofres, virginidades guardadas, a secretas cajas y arcas, a llaves perdidas, como a objetos mágicos”, motivo acusatorio, en este caso como en otros, de la traición de la dama adúltera, temerosa de un personaje tipo Barba Azul (70). La llave con sangre será el objeto que la delatará y desatará la furia del señor imperial.

En cuanto a la tercera y última escena, Pelegrín estudia la sentencia que condena a la culpable a beber sangre: “Quien hablará se la beberá”. El castigo para los ofensores del prójimo, proveniente de antiguos códigos de comportamiento y presente en muchas composiciones tradicionales, se asocia con la prohibición de hablar, común en juegos y retahílas infantiles. En este contexto, la investigadora subraya la magia que asocia al número tres con la amenaza de un castigo final. Coherente con esta idea, la perspectiva lúdica de “Esterica mi hermanica”, muestra que en el juego el primero que habla es el que ha bebido la sangre.

Nosotros, receptores del texto, independientemente de la interpretación, tan bien expuesta por Ana Pelegrín, quedamos atónitos ante los motivos que encontramos en los juegos y canciones infantiles que la tradición oral ha puesto en boca de diversas generaciones en tan distintos lugares. Tal vez nos hallamos ante un paradójico estigma del oscuro e ininteligible medioevo, capaz de convertir en poético juego infantil las sentencias del castigo por atreverse a hablar.

Grandes sorpresas, como la que nos ha revelado Pelegrín, nos ofrece esta antología preparada por Susana Weich-Shahak, donde además de los textos podemos disfrutar de algunas pinturas alusivas al tema así como de fotografías de los informantes, cuando niños y cuando adultos, y de otras que ilustran los momentos de las entrevistas. Además encontramos las partituras de muchas canciones. Todo ello, material tan invaluable como la recopilación y el estudio crítico.

Prescindiendo de algunos errores tipográficos,⁴ la lectura de la antología nos ofrece el privilegio de enfrentar el tema formalmente y a la vez nos produce un goce que nos identifica con las menudas voces de

⁴ El error tipográfico más grave es el que anuncia en la portada interior un “Estudio crítico de Ana Pelegrín”. Asimismo, no es sistemático el uso de mayúsculas en las composiciones.

esa colectividad pronunciante de discursos, discursos que a veces tienen sentido literal y en otras ocasiones resultan profundamente enigmáticos.

MA. EUGENIA NEGRÍN