

# PRÓLOGO.

## CANCIONES PARA EL FUTURO INCIERTO.

### DEL DERRUMBE DE UN MUNDO A LAS COMUNIDADES IMAGINADAS

---

LUIS DÍAZ VIANA

ESTE LIBRO, ya desde su título, parece hablarnos de dos cosas diferentes: por un lado, de una época o etapa de la historia —sería quizá atrevido identificarla todavía como una era—, ahora que parece que ya esa fase ha pasado o está a punto de pasar (pues a eso apuntaría el hecho de que se venga hablando, para bautizar a la nueva fase en que nos habríamos adentrado como «post-modernidad», o —más allá todavía de ese tránsito— «sobre-modernidad»); de otra parte, el título de este volumen también nos anuncia que tratará de las ruinas sonoras de tal época a través de la canción sefardí, que es como decir —y así debería ser en realidad— de su cultura, de la cultura de los judíos que, un día, de hace ya muchos siglos, tuvieron que abandonar Sefarad, que era no solamente un nombre sino también una concepción, su idea de España.

El paseo, por lo tanto, a través de estos paisajes «sobre-modernos» se nos presenta y ofrece como especialmente fantasmagórico; o podría decirse, en una terminología más acorde con los tiempos, virtual. Un recorrido desde una era que no sabemos si aún existe, la nuestra, en medio de las ruinas de otra (cuyos límites tampoco aquí aparecen tan claros como podría suponerse), escuchando los ecos de los cantos de una nación que nunca existió o llegó a existir como tal. Y aunque todo lo dicho hasta ahora resulte —quizá— demasiado paradójico, confuso y contradictorio, si vamos ordenando las distintas piezas (que es a lo que se dedica con excepcional minuciosidad y rigor el autor de esta obra), veremos que el itinerario en apariencia imposible al que hemos sido invitados cobra su sentido. Y que se trata de un viaje inédito, de una experiencia —hoy que se vende por encima de todo la experiencia de lo nuevo— en verdad única y sorprendente.

Para realizar tal viaje y poder entrar en la gran casa en ruinas que hemos de visitar, Edwin Seroussi, con la sabiduría que proporciona el dominio exquisitamente erudito de la materia en cuestión —los cantos sefardíes—, nos dota de un equipaje y una llave hecha o forjada por datos comprobables. Una llave, más verdadera —probablemente— que muchas de las que supuestamente abrirían las moradas toledanas de los sefardíes expulsados y que, en algunas de sus familias, se dice que han estado guardadas hasta hoy; una llave que nos permite entrar en mundos tanto reales como imaginados. Un paseo por una identidad tan inventada como todas, pero sustentada por una memoria que nos transmite sucesos a veces muy reales y con frecuencia terribles.

Y ¿qué mejor que las canciones para remover los recuerdos? ¿Para llevarnos a un tiempo ido sobre el que —casi siempre— tendemos a creer que fuimos más felices? La entrada que nos regala Seroussi a este *Sephardic Park* no incluye, sin embargo, el consabido alimento de nostalgia —esa especie de paquetito de *fast food memorial drive*— tan habitual en los parques temáticos de la memoria que proliferan en la sobre-modernidad. Agua fresca hay. Y en abundancia. Comida que parece típica y no es más que simulación de comida para nostálgicos hambrientos, no. Todo lo contrario. De manera que ¡precaución!

En este libro se dismantelan y descubren, como en pocas obras, las mesas desnudas donde saciarse de esas retrotopías —de que hablara Baumann—; y se las desviste de las triquiñuelas de la tradicionalidad que se vende en todos los escaparates de lo global. Estemos o no en una época post-tradicional o sobre-moderna, acerca de cuyas fronteras e inicio o fin —como los de los propios conceptos de *tradicionalidad* y *modernidad*— no resulta del todo sencillo ponerse de

acuerdo, sí parece que algo ha ocurrido, que algo radicalmente distinto y transformador de nuestra existencia está pasando. Y que la «vida en una sociedad post-tradicional», que describía Giddens, se asemeja por ahora a un país desolado, a un panorama de ruinas en que no es fácil atisbar la re-democratización global que, de forma demasiado optimista, él y otros tantos entusiastas del futuro anunciaban.

Porque se antoja emblemática de una era, o —al menos— de una situación como la presente, aquella imagen que dio la vuelta al mundo de un anciano sirio quien, en una casa prácticamente arrasada por las bombas, guardaba aún intactos unos viejos discos de vinilo y los hacía sonar ante el paisaje apocalíptico de su ciudad en ruinas. La música volvía a aparecer allí como último anclaje —o saliente de los muros deteriorados— al que asirse en pleno abismo, para no perder la memoria de lo que hasta hace poco fue; para no morir ahogados entre esos «restos del naufragio» con que comparaba Carrithers las culturas en la actualidad, destruida la casa con que las mismas solían ser identificadas en el pasado.

Pues, si hay una certeza, esta es la de la ruina. La certeza de que sí está quedando atrás una época que, entre otras cosas, fue construida sobre el edificio de los Estados-nación europeos (imitándose o extendiéndose luego el modelo a otros continentes), y que entramos en un período post-nacional, de una globalización que se asienta a pasos agigantados y unos nuevos bloques de poder económico y político emergiendo en el mundo. Ante este panorama desconocido, nada más antiguo y moderno —o sobre-moderno— que lo sefardí, así como la fuerza evocativa de sus canciones.

Pueblo y cultura sin nación, la identidad de los sefardíes se ha reinventado siempre en la distancia, forjándose sobre la idealización del ayer. Y el *Sephardic Park* que visitaremos es —sobre todo— rememoración de un mundo perdido. Aunque, como Seroussi acertadamente nos recuerda, la constante reconstrucción sefardí de una patria y una cultura (o de una cultura que es en sí la única patria posible), constituye también una manera de sobrevivir en el presente. La particular diáspora de los judíos españoles supondría —en este sentido— un antecedente de tantas otras que se viven hoy, así como una exitosa forma de mantener y rehacer identidades en el transcurso de ese interminable viaje.

Los sefarditas se reconocen en una España idealizada, que está en la misma raíz de sus vivencias y memorias, del mismo modo que los españoles se identifican con lo sefardí de una vaga manera, como lo hacemos con un ancestro remoto que un día se fue lejos y tuvo, desde muy joven, que vagar por el mundo. Para unos y otros, España —Sefarad— está en el origen y es, en parte, un ideal que perseguir y también fuente de nuestras peores desgracias. Por eso, quizá, los artistas y es-

tudiosos que se han aproximado a las canciones en ladino no han podido —en muchas ocasiones— resistirse a «exotizar» en ellas lo propio y a entender que encarnaban poco menos que la pureza intocada de toda esencia patria. De hecho, se daba a priori por bueno que, si un determinado tema romancístico se encontraba en el repertorio sefardí, ello habría de deberse a que ya era conocido en la península antes de que los judíos abandonaran sus reinos. Y esto fue entendido así en muchas ocasiones, al punto de llegar a funcionar casi como axioma, test o garantía de antigüedad.

Sin embargo, los sefarditas no eran fantasmas ni momias, sino gentes muy reales diseminadas por el planeta, que se vieron obligados a aprender y practicar otras lenguas, otros usos, otras normas: en permanente contacto con distintas culturas. Y, especialmente los que se asentaron en el norte de África, mantuvieron estrecha relación con las novedades que llegaban de España, incluidas modas y melodías, incorporando por lo tanto coplas y cuplés al viejo acervo —según queda perfectamente documentado en alguno de los estudios de caso de este libro—. Como ya ha sido igualmente acreditado por suficientes trabajos en torno al surgimiento y difusión del corrido —en cuanto a tipo de composición derivada del romance—, la «reproducción mecánica» mediante el entonces reciente tocadiscos de las grabaciones de tales formas de poesía, al empezar el siglo, no resulta ajena a la eclosión o vigencia de ciertos repertorios. Más allá de los espacios y escaparates temáticos, siempre continúa habiendo vida, personas que apaciguaban su hambre de identidad escuchando cantigas antiguas por los medios más modernos.

Lo curioso, como bien señala Seroussi, es que, habiendo funcionado las canciones sefardíes como anclaje identitario de unas comunidades concretas y verdaderas, también se hayan convertido, al fin, en música de fondo de una «comunidad imaginada». Y de ahí que las versiones más extendidas, así como los intérpretes que han contribuido a hacerlas populares, no sean a veces ni siquiera judíos o que las canciones sefardíes —como pasa, por otro lado, con los corridos o la llamada música céltica— sean fenómenos transnacionales.

Puede que esto tenga que ver con esos nuevos tiempos en que vivimos, pero si bien puede ser verdad que, como señaló Giddens, la transformación global de las sociedades que se está produciendo a todos y cada uno nos afecta, no ha de olvidarse que no incide en todos de la misma manera. O que, para decirlo en los términos acuñados por Augé, en esta «sobre-modernidad» que nos desborda no todos somos igual de contemporáneos.

Como ya señalé en otro lugar, si algo parece caracterizar al momento presente es que se ha producido en él una triple negación de los elementos que nos anclaban a un territorio,

a una época y al legado de las gentes que nos precedieron. Una renuncia al lugar, al tiempo y a la memoria propios. O, si se prefiere, a todo aquello que viene a formar y constituir el relato humano. Pero el vivir en un panorama de no lugares no nos ha hecho necesariamente más cosmopolitas ni más seguros o confiados; el movernos en la fugacidad del notempo, del instante, de la aceleración, no nos ha convertido en más contemporáneos unos que otros; el que la información global nos abrume y sobrepase —día tras día— no nos ha tornado más sabios; y la aparente obsesión por memorizar cualquier suceso —de los viajes turísticos a las grandes catástrofes— no nos ha vuelto más conocedores del pasado ni nos ha salvado de la desmemoria, ya que padecemos —generalmente— la carencia de esos recuerdos que nos relacionaban con un lugar y un tiempo o nos unían a los que vivieron antes allí.

Todo el mundo parece haberse convertido, hoy, en un gigantesco parque temático donde no tratamos tanto con cosas, realidades y seres como con la apariencia o semejanza de ellos. Pero, en cualquier caso, pocas obras podían ser más adecuadas en su publicación dentro de una colección como esta, titulada «De acá y de allá», que la presente obra de Edwin Seroussi. Pródiga en *fuentes etnográficas* (como reza el subtítulo de la misma colección), su investigación aún prodigiosamente teoría y erudición, indagación sobre un conocimiento local y reflexión acerca de las transformaciones por las que atraviesa actualmente el mundo.

Ruinas sonoras. Ecos en un paisaje de desolación. ¿Melodías para el futuro incierto?

Viana de Cega  
7 de junio de 2018



# PREFACIO

---

LAS CANCIONES etiquetadas como «folklóricas» todavía fascinan a las audiencias contemporáneas a pesar de los dramáticos cambios en las formas en que se crean, transmiten, conceptualizan y consumen en la era digital. Ese misterio añadido que rodea los orígenes de las canciones tradicionales, tan explotado por los intereses modernos en los proyectos nacionales, todavía mantiene un tenue reflejo del aura de Benjamin en el oído del consumidor moderno. Esta perdurable huella de inocencia es lo que el presente estudio quiere localizar e interpretar.

El repertorio musical tradicional judeoespañol (o ladino) es el utilizado para ejemplificar cómo los mecanismos sociales, culturales y cognitivos interactúan en la creación, distribución y consumo de canciones populares en lo que he dado en llamar la era post-tradicional. *Post-tradicional* ha sido un adjetivo desplegado en su mayor parte, y con cierta inquietud, por los sociólogos (en particular Shmuel Noah Eisenstadt y Anthony Giddens) como una alternativa a las sociedades modernas. Detrás de tal elección terminológica hay un intento de eludir los inconvenientes implícitos en la creación ilustrada de lo moderno como triunfo exclusivo de Occidente sobre la oscuridad de la tradición inmutable. Una vez que se hizo evidente para los sociólogos que la tradición no solo continuó en el Estado moderno (especialmente en su principal manifestación social, el Estado-nación), sino que también moldeó gran parte de sus instituciones, moral y rituales, se hizo necesaria una nueva exploración conceptual de la dualidad tradicional/moderno.

El término, sin embargo, nunca llegó a extenderse, aunque circula hasta nuestros días en sociología, antropología y, más raramente, en estudios culturales, en los cuales representa una crítica de las estructuras binarias más características de las

ciencias sociales más tradicionales, por decirlo de alguna manera. No me referiré a la era post-tradicional en su sentido estructural, ya que se ha aplicado al estudio de sociedades en transformación. Más bien, y más modestamente, la *era post-tradicional* se refiere aquí al tiempo flexible en el que las canciones populares se separan de la gente que las conservó en su etapa tradicional, adquiriendo una nueva vida entre una constelación social amorfa y global de archiveros, productores, intérpretes, críticos y público. Las cambiantes tecnologías de producción y distribución del sonido impulsan tales constelaciones sociales, así como la generación de beneficios económicos en la mayoría de los casos.

El seguimiento del proceso de cambio de las canciones que se mueven de la etapa tradicional a la etapa post-tradicional no puede llevarse a cabo mediante construcciones estructurales tales como antes/después. Teniendo en cuenta la amplia gama de posibles intermediarios implicados en el proceso, la única opción operativa es rastrear con detalle las operaciones de estos actores, sus redes y los intereses involucrados. Para ello, se ha diseñado una metodología que explique la interacción minuciosa de memorias individuales, iniciativas artísticas, manejos políticos, operaciones mediáticas, y proyectos académicos, que, en última instancia, han modelado la canción popular judeoespañola durante el último siglo más o menos.

Este libro consiste en una serie de estudios de casos, una especie de ensayos de cámara, cada uno dedicado a una canción judeoespañola (la porosa definición de *canción* aparecerá más adelante en el texto). Algunos de los estudios primigenios que dieron lugar a este libro se publicaron en la última década en tres idiomas: inglés, hebreo y español. Fueron traducidos, actualizados y de nuevo reescritos para su inclusión en este libro. De hecho, los fundamentos teóricos del presente

texto surgieron gradualmente del diligente proceso de reunir los bits de información sobre cada canción. Finalmente, surgió un hilo consistente que vinculaba entre sí estos estudios de casos aislados.

La escritura de estos estudios de caso se desarrolló en un proceso lento que recuerda la teoría de la complejidad de la física. Los detalles sutiles, casi atómicos, los acontecimientos más locales, los encuentros inesperados, los intercambios fortuitos y las citas ocultas, pasaron de un estudio a otro e interactuaron unos con otros, tomando lentamente la forma de libro (me refiero por supuesto al texto, no al objeto físico que está sosteniendo en sus manos o mirando en su pantalla). Desde esta perspectiva, el proceso de redacción de esta monografía tiene una interesante semejanza con los caminos que condujeron a la (re)creación de las canciones populares en los tiempos post-tradicionales.

La génesis de este libro se remonta al más temprano de este tipo de ensayos (Seroussi, 1990, no incluido en este libro), un estudio que fue diseñado para desmitificar la percepción pública generalizada de las canciones populares ladinas como antiguas, señalando la dinámica de renovación de este repertorio en la época moderna. El caso de cómo un tango argentino fue transformado hasta convertirse en una canción tradicional judeoespañola en el Marruecos español (en este caso, en el dialecto marroquí conocido como *ha-quetia*) ejemplificó el acceso a nuevos repertorios globales hispanos a través de la inmigración relativamente reciente (a Latinoamérica) y de las modernas tecnologías electrónicas, como la radio y las grabaciones comerciales (aún no había Internet en aquel momento).

El crecimiento del repertorio tradicional sefardí como resultado del redescubrimiento del mundo hispano por parte de los sefardíes a finales del siglo XIX, se convirtió en un punto de inflexión en la metodología desarrollada a partir de entonces. Este aspecto específico de la música popular post-tradicional en ladino se enriqueció con la obra de José Manuel Pedrosa (1993), que localizó los orígenes, o al menos las versiones paralelas no judías, de varias de las canciones ladinas más famosas de los repertorios tradicionales españoles. Si bien el repertorio español fue obviamente una fuente importante para la revitalización del componente textual de la canción popular sefardí moderna, debido a la común experiencia judeocristiana en el medievo tardío, las fuentes de la música de estas canciones fueron objeto de una apreciación diferente. Se puso de manifiesto que no solo los géneros musicales globales como el tango argentino (Weich Shahak, 1995) hicieron su incursión en las voces de los cantantes sefardíes, sino también que diversos repertorios co-territoriales incidieron en los espacios judeoespañoles, proporcionando conocidas melodías

griegas, turcas, búlgaras (Weich Shahak, 1998) e incluso árabes, que fueron unidas a los textos ladinos, tanto antiguos como modernos. La gama de los recursos melódicos se hizo entonces ilimitada, ya que la canción francesa, los vales vieneses, los tangos argentinos y las coplas flamencas se unieron en uno de los repertorios modernos de canciones tradicionales más diversificados. Asimismo, los recientes estudios de repertorios interpretados por un único artista/recolector como es el caso de la pareja de Isaac y Emily Sene, por ejemplo (*cf.* Havassy, 2007), permitieron abordar la canción tradicional sefardí con perspectiva, desde el punto de vista de la experiencia de vida de los miembros de la moderna generación desplazada de judíos sefardíes. Es más, la triple condición diaspórica de los judíos sefardíes (tema tratado en el capítulo 1 de este libro) está en el centro del presente repertorio, caracterizado por su eclecticismo.

Al enfatizar la amplia ecología social y tecnológica en la que circulan los capitales culturales sefardíes en el período contemporáneo, el presente libro se alinea con el tardío giro cultural de los estudios sefardíes. Promovido por historiadores y antropólogos estadounidenses, franceses e israelíes (como Sara Abrevaya Stein, Amiel Alcalay, Joëlle Bahloul, Yaron Ben-Naeh, Esther Benbassa, Julia Philips Cohen, Matthias B. Lehmann, Aron Rodrigue, Norman Stillman, Yaron Tsur y otros; todos ellos pueden consultarse en la bibliografía) y finalmente seguido por propuestas españolas que se alejaron de los estudios sefardíes orientados a la filología clásica (especialmente Díaz-Mas y Sánchez, 2010). Estos autores enfatizaban la cultura judía sefardí moderna como una respuesta, activa o pasiva, a los dramáticos cambios —y desafíos— políticos, sociales y económicos a los que fue expuesta en el Mediterráneo, y más allá de él, en Europa, las Américas e Israel. Los etnomusicólogos no desconocían tal cambio, como ejemplifican los últimos trabajos de Judith R. Cohen (*v. g.*, Cohen 2007 y 2011), así como algunas tesis doctorales recientes (*v. g.*, Roda, 2012 y Wiens, 2012).

El giro en el lenguaje erudito es, por supuesto, relativamente nuevo; señala cambios acelerados de enfoque, así como transformaciones epistemológicas sobre cómo debe ser interpretado el pasado. Síntoma de la erudición post-moderna, los giros son en muchos casos códigos resultantes de los cambios de moda en el vocabulario con el fin de abordar los viejos problemas a los que la erudición tuvo que hacer frente en el pasado. La etnomusicología de las canciones tradicionales sefardíes popularizadas ha estado persistentemente ocupada con la naturaleza resbaladiza de su objeto, con su variabilidad continua, sus residuos fragmentarios y la frágil memoria de sus portadores, así como la fértil imaginación y agenda de sus estudiosos. En este sentido, el presente trabajo

representa una continuación orgánica de la investigación precedente, incluida por supuesto la mía, al tiempo que sugiere un nuevo camino para el estudio de las canciones tradicionales sefardíes y, más aún, para las exploraciones del concepto de canción popular post-tradicional en otras sociedades.

Los capítulos 1 y 2 desarrollan los conceptos teóricos básicos que se aplicarán a lo largo de la monografía, a la vez que examinan los fundamentos de la historia y la cultura judeoespañola o sefardí, la historiografía de la canción tradicional en ladino y sus principales figuras, y los recursos impresos y grabados de las canciones populares ladinas tradicionales y post-tradicionales. De manera significativa, estos capítulos presentan al lector la configuración social y cultural específica en la que se produjo la documentación y difusión de las canciones judeoespañolas post-tradicionales más allá de las comunidades sefardíes, ya desde las dos últimas décadas del siglo XIX. Mediante el examen de procesos como el colonialismo judío interno (por ejemplo, los proyectos civilizadores de la judería francesa en el mundo del islam), el filo- y anti-semitismo republicanos españoles, y los inicios de la industria discográfica en Oriente Medio, se intentará señalar cómo los discursos aparentemente desconectados y las innovaciones tecnológicas convergen en una sola canción post-tradicional.

El capítulo 3 trata la canción conocida entre los sefardíes como *A la una, A la una nació yo* y también *A la una yo nació*, y en la tradición académica como *Las horas de la vida*. La fascinante historia de esta canción, su fantástica difusión a través de espacios culturales judíos y no judíos, los encuentros casuales que sustentaron su transmisión de un individuo a otro, sus múltiples citas, así como sus interminables versiones y reproducciones comerciales por parte de artistas de todo el mundo hasta el momento presente, desencadenaron mi imaginación y encendieron la llama intelectual que condujo hasta el presente libro. Algunas versiones anteriores de este estudio fueron leídas en el Instituto Van Leer de Jerusalén en hebreo (el 7 de mayo de 2001), y en inglés en la *Conference of Jewish Music* de la Universidad de Yale (New Haven, Connecticut, EE.UU., en 2003, titulado entonces «The Modern Odyssey of the Judeo-Spanish Folksong»). Una versión más completa fue leída como ponencia magistral de la conferencia *Lavush ve-Tokh* («Prenda y contenido») en la Universidad de Bar Ilan (en Ramat Gan, Israel), que tuvo lugar el 25 y 26 de mayo de 2003. Después se ha refinado (o más bien probado) en varias ocasiones en los seminarios de la Universidad de Toronto, la Universidad de Boston, UC Berkeley, UC Davis, Universidad de Stanford, y la Universidad Hebrea, hasta que tomó su forma actual (y ciertamente no definitiva). Finalmente apareció en la colección de ensa-

yos titulada *Garment and Core: Jewish and the Musical Experiences*, editado por Eitan Avitsur, Marina Ritzarev y Edwin Seroussi (Ramat-Gan: Bar-Ilan University Press, 2012, pp. 41-82). Aparece aquí en una versión de nuevo revisada y algo más extensa.

El estudio sobre *Las horas de la vida* se convirtió en el modelo e inspiración para ensayos posteriores sobre otras canciones sefardíes. El capítulo 4 trata la compleja canción conocida como *Las prendas de la novia*. Con una estructura textual acumulativa, consistente en una serie de imágenes relacionadas con las partes del cuerpo de la novia, sobre un patrón melódico simple y repetitivo, esta canción ofrecía perspectivas bastante diferentes en cuanto a sus orígenes, transmisión y contextos de ejecución, en comparación con *Las horas de la vida*. Sin embargo, los mecanismos sociales que conducían a las representaciones e interpretaciones revividas de *Las prendas de la novia* se parecían a las de *Las horas de la vida*, señalando la posibilidad de abordar el complejo llamado «canciones tradicionales ladinas» como una unidad de procesos similares de creación, en lugar (o además) de un repertorio judío «étnico» aislado.

El ensayo del capítulo 4 apareció en hebreo en una versión más breve y fue dedicado a mi querida colega y profesora de folklore, la profesora Galit Hasan-Rokem, de la Universidad Hebrea de Jerusalén, una de las más distinguidas folkloristas de la última generación, con ocasión de su jubilación. Claramente, las semillas plantadas en el curso de Hasan-Rokem sobre cuentos populares (por ejemplo, la exposición al formalismo de Vladimir Propp) que tomé en mi primer año como estudiante de grado (¡era su primer año como profesora universitaria!) resuenan en el presente libro. El artículo en hebreo fue publicado en el volumen *Textures: Culture, Literature, Folklore for Galit Hasan-Rokem (Jerusalem Studies in Jewish Folklore 28; Jerusalem Studies in Hebrew Literature 25)*, editado por Hagar Salamon y Avigdor Shinan en Jerusalén (*The Mandel Institute of Jewish Studies*, Universidad Hebrea de Jerusalén, 2013, vol. 1, pp. 267-295).

El capítulo 5 apareció en español como homenaje a mi querida colega y amiga la Dra. Elena Romero Castelló, del Departamento de Estudios Hebraicos y Sefardíes (posteriormente denominado Grupo de Estudios Hispanojudíos y Sefardíes) del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), en Madrid, y se incluyó en un volumen de la revista en línea de estudios hispanos *eHumanista* bajo el título «La cantica de “La Santa Elena” (*El hermano infame*): algo más sobre la modernidad del cancionero sefardí» (Seroussi, 2012a).<sup>1</sup> Se trata de una canción llamada por los sefardíes *La*

<sup>1</sup> <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/20> [Consulta: 22/1/2018].



*Santa Elena*, y conocida en la literatura académica como *El hermano infame* o *La lavandera requerida por su hermano*. Esta canción sobre el incesto fraterno proviene de un romance de ciego del siglo XIX y muestra la rapidez con la que un tema español moderno puede ser difundido a través de la diáspora hispana en la era de los medios pre-electrónicos, así como la celeridad con la que las variantes locales, incluida la sefardí, surgieron y proliferaron. También revela cómo la reinterpretación y fragmentación judía de esta canción hispánica incidió en su estructura musical y en sus contenidos y significados literarios.

El capítulo 6 se basa en una ponencia inédita leída en el Congreso de la *International Musicological Society*, celebrado en Lovaina, Bélgica, el 7 de agosto de 2002. Se tituló entonces «Imagined Musical Cartography: The Modern Odyssey of a Judeo-Spanish Song». Trata de la que es, quizás, la canción sefardí popular interpretada y registrada hoy en día a escala global, *El nacimiento y la vocación de Abraham*, más conocida por sus palabras iniciales —«Cuando el Rey Nimrod»— o por su estribillo —«Abraham Avinu». Una versión muy abreviada de esta conferencia fue publicada en español como «Poesía y música» en el libro de texto *Sefardíes: Literatura y lengua de una nación dispersa. XV Curso de cultura hispanojudía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*, editado por Elena Romero (Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 539-567). La presente versión es, por tanto, la primera publicación completa del estudio de esta omnipresente contribución judeoespañola a la llamada *World music*.

El capítulo 7 cambia la discusión a un género tradicional sefardí más autóctono y poco común para el público en general: la canción religiosa en judeoespañol. Trata de *Bendigamos*, una canción interpretada con la melodía litúrgica tradicional de la «Canción del mar» de la Biblia (conocida como *Song of the Sea* en inglés, y como *Shirat hayam* en hebreo) y asociada principalmente con *Shearith Israel*, la congregación judía hispano-portuguesa de la ciudad de Nueva York. Sin embargo, como demuestra nuestro estudio, la rápida fama en el siglo XX de esta canción como una supervivencia sefardí occidental —y norteamericana— por excelencia, esconde una historia mediterránea mucho más compleja y que se remonta, al menos, al siglo XVII en Italia. Como esta canción ha sido objeto de un intenso estudio erudito, de interés público y de innumerables actuaciones modernas, fue un lugar ideal (una «ruina», por suscribir la metáfora central de este libro) para el examen de cómo y por qué las narraciones imaginadas sobre los orígenes emergen y se propagan viralmente en el ciberespacio. Fue originalmente publicada en un volumen dedicado a otro querido colega y maestro, el eminente historiador de la diáspora sefardí occi-

dental Prof. Yosef Kaplan, de la Universidad Hebrea de Jerusalén, bajo el título de «The Odyssey of *Bendigamos*: Stranger than Ever» (Seroussi, 2012b). Este ensayo también fue reescrito y ampliado para el presente libro.

El volumen se cierra con una discusión general sobre los procesos compartidos que emergen de las historias de estas diversas canciones populares sefardíes en la era post-tradicional. En este debate volveré al concepto de canción folklórica en el período post-tradicional como una ruina, un lugar que invita a las visitas de turistas curiosos sobre el pasado de otras culturas. Como las ruinas en la modernidad, las canciones son reconstruidas, conservadas, protegidas por diferentes intercesores y, de hecho, en general, uno tiene que pagar una entrada para tener acceso a ellas. También veremos que el uso de la ruina como metáfora fue anteriormente anunciado en otras evaluaciones críticas de la canción popular, especialmente por la sugerencia de Gelbart de que las primeras antologías de canciones tradicionales de Europa occidental, siendo partituras musicales impresas no destinadas a la ejecución, funcionaron como un museo musical (Gelbart, 2007: 185). A pesar de las asociaciones genéricas entre museos y ruinas, esta última figura fue preferida en la argumentación por sus connotaciones de un espacio abierto cuya disposición original establece la estructura y el contenido de la exposición actual.

Por último, hacia el final volveremos a las siguientes preguntas: ¿Cómo funcionan los patrones de variación, replicación, mutación y herencia en el campo de la música popular post-tradicional? ¿Cómo funcionan los recuerdos individuales y comunitarios para asegurar la preservación de bienes tan valiosos como son las variantes específicas de las canciones populares? ¿Cómo aparecen en primer plano las narrativas de origen, valor y autenticidad, y son luego perpetuadas por individuos e instituciones a través de todos los medios posibles de transmisión, desde registros de 78 rpm a teléfonos inteligentes, así como por textos académicos como el presente libro?

\* \* \*

La localización de las grabaciones históricas de canciones populares judeoespañolas registradas antes de la Segunda Guerra Mundial, así como los posibles orígenes de las melodías que se encuentran detrás de ellas, se ha convertido en un reto metodológico crucial. Por esta razón puedo decir sin vacilación alguna que varios aspectos críticos de este estudio no podrían haber tomado su forma actual sin la contribución decisiva de Joel Bresler, quien estableció una base de datos de grabaciones de canciones ladinas en Internet ([www.sephardicmusic.org](http://www.sephardicmusic.org) [Consulta: 22/1/2018]), sobre todo con los preciosos y antiguos registros de 78 rpm, aquellos que primero ayudaron a difundir este repertorio más allá de sus fron-



teras comunitarias originales. Esta base de datos demostró ser un recurso crucial para establecer la amplitud de varios de los capítulos de este libro. Agradezco a Joel sinceramente su continua colaboración.

La rica biblioteca del Departamento de Estudios Hebraicos y Sefardíes en la antigua sede del CSIC en la calle de Medinaceli, Madrid, fue vital para completar ciertas secciones de este estudio, cuya gestación se remonta a los años noventa. Agradezco a la exdirectora del departamento, Elena Romero Castelló, y especialmente a su difunto esposo, así como mentor mío, el siempre recordado profesor Iacob M. Hassán (1936-2006), decano de los estudios sefardíes, su cálida hospitalidad y su inestimable apoyo durante mis diferentes estancias en Madrid en los años de germinación de este y algunos otros de mis estudios.

José Manuel Pedrosa, profesor de literatura de la Universidad de Alcalá de Henares en España, me ayudó en diferentes etapas de este trabajo. Su abrumadora erudición en la literatura folklórica hispana proporcionó ideas que enriquecieron varios de los capítulos de este libro. Sin su contribución, algunos de los jugosos encuentros entre las canciones judías y no judías en el cosmos hispánico cultural habrían sido pasados por alto. Otra colega del CSIC, Paloma Díaz-Mas, siempre ha sido generosa en responder a mis preguntas en sus campos de especialización, como son el romancero español y el folklore sefardí.

Este libro nunca podría haber alcanzado la profundidad deseada si no fuera por la magnífica etnografía de la canción judeoespañola llevada a cabo por mi querida colega Susana Weich-Shahak durante cuatro décadas dentro del *Jewish Music Research Centre* de la Universidad Hebrea de Jerusalén. Su colección, que es parte de los archivos sonoros de la Biblioteca Nacional de Israel, en Jerusalén, es una herramienta invaluable para cualquier estudiante de la canción popular en ladino. Muchas de sus grabaciones aparecen a lo largo de este libro y, por su inestimable contribución, generosidad y larga amistad, estoy inmensamente agradecido.

Mi antigua estudiante y asistente de investigación, y actual colega, Rivka Havassy, ha contribuido considerablemente a la mejora de varios de los capítulos del libro. Su erudición, profundo conocimiento del ladino y el griego, así como su rigor bibliográfico e intuición, me ayudaron a mejorar y ampliar los horizontes de varios de los estudios de caso tratados aquí. Estoy enormemente agradecido a su disposición constante a responder a mis peticiones y a sus contribuciones originales al texto.

Mis estudiantes en los seminarios sobre folklore judeoespañol en la Universidad Hebrea (en 2001, 2005 y 2007) y en la Universidad de California en Berkeley (en primavera de 2010), enriquecieron con sus trabajos el repertorio de cancio-

nes estudiadas siguiendo las premisas teóricas y metodológicas de este libro. Su trabajo mostró que el alcance de este libro podría haber sido ampliado para incluir otros estudios de caso igualmente estimulantes. Sin embargo, el espacio limita forzosamente las decisiones y finalmente he seleccionado solo cinco casos de estudio principales para la presente monografía. Igualmente, la aportación de los trabajos de los estudiantes irá apareciendo a lo largo de este texto siempre que sea pertinente.

Esta publicación es posible gracias a las subvenciones de la Israel Science Foundation, así como al apoyo de la Facultad de Humanidades de la Universidad Hebrea de Jerusalén. A lo largo de los años me he beneficiado del trabajo realizado con el personal del Jewish Music Research Centre de la Universidad Hebrea, y debo mi inspiración a académicos y asistentes de investigación de varias generaciones. Agradezco especialmente a la directora administrativa, doña Sari Salis, que ha sido un apoyo fundamental para mi trabajo durante más años de lo que ella o yo queremos recordar. Mi maestro, el profesor André Hajdu (1932-2016), descendiente de la escuela de folklore de música húngara dirigida por Bartók y Kodály, siempre ha sido una inspiración latente en este libro a través de innumerables conversaciones a lo largo de cuatro décadas.

Los miembros del personal del *National Sound Archives* de la Biblioteca Nacional de Israel, principal depositario de los materiales etnográficos para el estudio de la canción judeoespañola, se han comprometido siempre a ayudarme, por más años de los que puedo mencionar aquí. Voy a circunscribir mi agradecimiento a mi colega Gila Flam, actual directora del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Israel, Ruth Freed, antigua responsable de conservación del *National Sound Archives* durante cuatro décadas, y Avi Nahmias (1953-2010), técnico de sonido y descendiente de una familia sefardí de Salónica, cuyo entusiasmo y amistad siempre recordaré.

La colección de este archivo sonoro ha incorporado en los últimos años un repertorio de grabaciones pionero de canciones ladinas pertenecientes a Kol Israel (Radio Israel), desarrollada desde mediados de los años cincuenta por el programa de difusión en lengua sefardí. Moshe Shaul, miembro del personal, y finalmente director jubilado de este programa en ladino, ha de ser acreditado y consecuentemente agradecido por la preservación de esta fabulosa colección de grabaciones históricas, y por su diligente traslado a la Biblioteca Nacional de Israel. Otro erudito sefardí, Avner Pérez, fundador y conservador del Instituto Ma'ale Adumim para la Dokumentasion del Ladino y su Kultura, ha colaborado conmigo y ha contribuido también a completar la literatura pertinente en este libro. También estoy profundamente agradecido a Moshe y Avner.

La transcripción del ladino sigue el sistema de Iacob M. Hassán desarrollado para la revista *Estudios sefardíes* (Hassán, 1978). Los títulos formalizados de las canciones en ladino utilizadas en este libro fueron preparados por José Manuel Pedrosa y Iacob M. Hassán en colaboración con Moshe Shaul y Avner Pérez, como parte del *Proyecto Folklor*, patrocinado por el Departamento de Estudios Hebraicos y Sefardíes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, junto con el Departamento de Ladino de Kol Israel (Radio Israel). Esta codificación de títulos aún no ha sido publicada, pero ya ha sido aplicada en las principales ediciones modernas de las canciones populares en Ladino (véase especialmente Hemsí, 1995), así como en innumerables artículos y libros de Susana Weich-Shahak, José Manuel Pedrosa, Rivka Havassy, y yo mismo, así como muchos otros investigadores.

Todas las traducciones de textos en hebreo y en francés fueron hechas por mí, a menos que se mencione otra cosa. Las etapas finales en la escritura de este libro fueron llevadas a cabo durante mi residencia como becario Harry Starr en el Center for Jewish Studies de la Universidad de Harvard, en primavera de 2013. Soy inmensamente deudor también del personal académico y administrativo del centro, de la división judaica de la Biblioteca Widener, de mis colegas compañeros

de beca y de la profesora Kay Kaufmann Shelemay, del departamento de música, quienes tuvieron la iniciativa de crear un grupo de estudio centrado en música y teatro.

La traducción y edición de este trabajo en español son labor de mi estimadísima colega Susana Asensio Llamas. Además de su enorme contribución a la calidad del texto en español, Susana tuvo la iniciativa de sugerirme la publicación de este libro en la lengua más natural en relación a su contenido. Su contagioso entusiasmo fue un catalizador importante para motivarme a llevar a cabo mi parte en esta complicada empresa. Agradezco por lo tanto inmensamente a Susana su interés en mi trabajo, su amistad ilimitada y también su paciencia.

Por último, pero no por ello menos importante, mi compañera en la vida, Marlena Fuerstman, me acompañó en este viaje con paciencia y dedicación. Leyó muchas de las secciones de este libro en sus versiones anteriores, escuchó atentamente innumerables conferencias públicas sobre el tema en tres continentes, y criticó muchas partes del manuscrito. Espero que el resultado final haga que las muchas horas de soledad que le impuse mientras me concentraba en este texto en nuestro humilde nido de Bethlehem, New Hampshire, hayan merecido la pena.