

2m11.3287.4

Université de Montréal

Vigencia y pervivencia del teatro sefardí: Del *Haćino imaginado* al *Ipohondriozo*.

Par  
Anne-Marik Hoffman

Département de littératures et de langues modernes  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en Études hispaniques

Mai, 2005

© Anne-Marik Hoffman, 2005



PB

L3

U54

2005

V.005

## **AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## **NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Vigencia y pervivencia del teatro sefardí: Del *Haćino imaginado* al *Ipohondriozo*.

présenté par:

Anne-Marik Hoffman

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Juan Carlos Godenzzi  
président-rapporteur

Rosa Asenjo  
directeur de recherche

Catherine Poupeney-Hart  
membre du jury

Montréal, le 19 Mai 2005

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS/ REMERCIEMENTS .....	I
DÉDICACE .....	II
RESUMEN Y PALABRAS CLAVES .....	III
RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS .....	V
ABSTRACT AND KEY WORDS .....	VII
INTRODUCCIÓN .....	1
PARTE I. VIGENCIA DEL TEATRO SEFARDÍ: <i>EL HAĆINO IMAGINADO</i> .....	7
CAPÍTULO 1. TEATRO Y COMUNIDAD .....	9
CAPÍTULO 2. TEATRO Y PÚBLICO .....	22
CAPÍTULO 3. TEATRO Y DIVERSIÓN: PURIM .....	28
CAPÍTULO 4. TEATRO, CONMEMORACIÓN Y MEMORIA COLECTIVA .....	32
PARTE II. PERVIVENCIA DEL TEATRO SEFARDÍ: <i>EL IPOHONDRIOSO</i> .....	48
CAPÍTULO 5. HISTORIA Y COMUNIDAD PRESENTE .....	49
CAPÍTULO 6. ESTRATEGIAS DE JUDAIZACIÓN-SEFARDIZACIÓN.....	57
CONCLUSIÓN.....	67
OBRAS CONSULTADAS.....	71
APÉNDICES.....	74

## AGRADECIMIENTOS/ REMERCIEMENTS

À ma directrice de thèse, Rosa Asenjo, pour sa précieuse collaboration et pour son soutien de chaque instant pendant la rédaction de ce mémoire. Grâce à son dévouement et à son savoir qu'elle a eu la générosité de partager avec moi, j'ai eu la chance de parcourir un trajet sans pareil à la recherche de mes racines. Ce voyage dans le temps, à travers la littérature et le théâtre sefardi, m'a fait comprendre que la tradition juive est redevable à la mémoire collective, qui nous est transmise de génération en génération. C'est cette mémoire collective qui constitue le ciment qui consolide la communauté à laquelle j'appartiens. C'est elle aussi qui assigne la part de responsabilité que chaque être doit assumer dans sa collectivité au sens plus large, dans son pays et dans le monde en général. Ce travail m'a aussi permis de comprendre que le devoir de mémoire dont il a tant été question en ce soixantième anniversaire de la fin de la Shoah, doit également être assumé par les générations à venir, non seulement pour que les enfants de quelque nationalité et religion que ce soient ne puissent plus jamais connaître de telles horreurs, mais surtout pour que plus jamais personne ne s'aventure à écrire une nouvelle fois une telle page désolante de l'histoire de l'humanité.

À la mémoire de ma grand-mère Mathilde Capon-Hoffman

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

El teatro sefardí de Bulgaria es, después del de Albania, el menos estudiado por los investigadores. Se trata, sin embargo, de un teatro que merece rescatarse del olvido.

La mención del olvido implica, necesariamente, la de su noción opuesta, la memoria. En la historia judía en general, y de manera particular en la historia sefardí, la memoria desempeña un papel central. No sorprende, pues, que la memoria sea un concepto fundamental en la comprensión de la cultura sefardí, en la cual el teatro ocupa un lugar privilegiado.

El objetivo de nuestra investigación es determinar en qué medida la memoria colectiva ejerce una influencia a la hora de escoger el tema de una adaptación teatral. Dado que nuestra preocupación consiste en rescatar del olvido una cultura y una literatura a través de un teatro poco conocido, estudiaremos principalmente una pieza adaptada por Š. Ben-Ataf, publicada en Sofía, Bulgaria. La pieza, que lleva por título *El hacino imaginado*, es una versión judeoespañola de la comedia de Molière, *Le malade imaginaire*.

Nuestro trabajo buscará probar que *El hacino imaginado* es una pieza representativa del teatro sefardí y que la misma está dirigida a un grupo particular de la comunidad sefardí de Bulgaria. Adicionalmente, mediante el estudio de una segunda adaptación de la pieza de Molière, *El ipohondrioso* (escrita por León Sasón, publicada en Israel, en 1998, y representada por y para los miembros de la comunidad de origen turco de

Bat Yam), examinaremos las características de este teatro que, sin haber cambiado de manera notable desde sus comienzos, presenta, sin embargo, cierta evolución. Por otro lado, esta obra contribuye a destacar una nueva identidad judía que ya trataba de manifestarse en la época de Ben-Ataf pero que ahora, con Sasón, proclama vigorosamente sus orígenes y refuerza, así, una expresión teatral eminentemente sefardí.

#### PALABRAS CLAVES

Adaptación literaria, comunidad, Ester, judeo-sefardización, *Le malade imaginaire*, León Sasón. memoria colectiva, (nueva) identidad judía, pervivencia, Purim, Š. Ben-Ataf, teatro sefardí.

## RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Le théâtre des séfarades de Bulgarie est, après celui de l'Albanie, celui qui a été le moins étudié par les chercheurs. Cependant, ce théâtre entend sortir de l'oubli.

Mais, dès que nous parlons d'oubli, nous devons nécessairement parler aussi de son antonyme, la mémoire, qui joue un rôle primordial dans l'histoire juive, en général, et dans l'histoire des séfarades, en particulier. Logiquement donc, la mémoire est un concept fondamental de la culture séfarade, dans laquelle le théâtre détient une place de choix.

Le but de notre recherche est de voir dans quelle mesure la mémoire collective influe sur le choix du thème d'une adaptation théâtrale. En ce qui nous concerne, afin de tenter de sortir de l'oubli une culture et une littérature par l'entremise d'un théâtre peu connu, nous étudierons principalement une pièce adaptée par Š. Ben-Ataf, et publiée en 1903 à Sofia, en Bulgarie. Cette pièce, intitulée *El hacino imaginado*, est une version judéo-espagnole de la comédie de Molière, *Le malade imaginaire*.

Notre travail visera à prouver que *El hacino imaginado* est une pièce représentative du théâtre séfarade et qu'elle s'adresse à un groupe particulier de la communauté séfarade de Bulgarie. En plus, par l'étude d'une deuxième adaptation de la pièce de Molière, intitulée *El ipohondriozo* de Leon Sason, publiée en 1998 en Israël et qui a été représentée par et pour les membres de la communauté d'origine turque de Bat-

Yam, nous examinerons les caractéristiques de ce théâtre, lesquelles sans avoir changé notablement depuis ses débuts, ont malgré tout évolué.

Par ailleurs, cette œuvre nous servira également à faire ressortir une nouvelle identité juive qui tentait déjà de s'afficher à l'époque de Ben-Ataf, mais qui maintenant avec Sason, crie haut et fort ses origines renforçant ainsi une expression théâtrale éminemment séfarade.

#### MOTS CLÉS

Adaptation littéraire, communauté, continuité, « judéo-sefardisation », Esther, *Le malade imaginaire*, Leon Sason, mémoire collective, (nouvelle) identité juive, Pourim, Š. Ben-Ataf, théâtre séfarade.

## ABSTRACT AND KEY WORDS

Sephardic theatre from Bulgaria is, after that of Albania, the least studied by scholars. Nevertheless, this theatre deserves to be rescued from oblivion.

In fact, whenever we speak of oblivion we meet with its antonymous notion, memory, which plays a central role in Jewish history in general, and Sephardic history in particular. Consequently, memory is a fundamental concept in Sephardic culture, where theatre holds a prominent place.

The goal pursued in this research is to determine to what degree collective memory has an influence over the choice of a subject for a theatrical adaptation. Our concern being to rescue from oblivion a culture and literature through a relatively unknown theatre, we will mainly study a play adapted by Š. Ben-Ataf, published in 1903, in Sofia, Bulgaria. This play, *El hacino imaginado*, is a Judeo-Spanish version of Moliere's *Le malade imaginaire*.

In our work we will seek to prove that *El hacino imaginado* is a representative play of Sephardic theatre and that it was intended for a specific group in Bulgarian Sephardic community. Moreover, through the analysis of a second adaptation of Moliere's play, *El ipohondriozo*, by Leon Sason, published in Israel, in 1998, and played by and for members of the Bat-Yam community from Turkish origin, we will examine the characteristics of this theatre, which has not experienced major changes from its onset

but has nevertheless evolved. On the other hand, this play contributes to highlight a new Jewish identity that tried to manifest itself at Ben-Ataf's time but that now, with Sason, strongly proclaims its origins and thus reinforces a theatrical expression distinctively Sephardic.

KEY WORDS

Collective memory, community, continuity, "judaeo-sefardisation", Ester, *Le malade imaginaire*, Leon Sason, literary adaptation, (new) Jewish identity, Purim, Š. Ben-Ataf, Sephardic theatre.

## INTRODUCCIÓN

El teatro es un arte destinado a representar frente a un público una serie de eventos conforme a convenciones determinadas según la época y la civilización (*Le nouveau Petit Robert*: 1993, nuestra traducción).

Con esta definición en mente, estudiaremos una pieza de teatro adaptada por un cierto Š. Ben-Ataf y publicada en 1903, en Sofía, Bulgaria. Esta pieza, titulada *El hacino imaginado*, es una versión judeoespañola de la comedia de Molière *Le malade imaginaire*. El análisis de la adaptación y de su contexto nos permitirá probar que *El hacino imaginado* es una pieza conforme al teatro sefardí y que se integra a un grupo determinado dentro de la comunidad sefardí en Bulgaria. Además, gracias a la lectura de una segunda adaptación de esta misma pieza de Molière publicada en 1998 por León Sasón, demostraremos que el teatro sefardí ha evolucionado manteniendo los rasgos que lo han caracterizado desde sus primeras manifestaciones. En este sentido, a través de esta obra, titulada *El ipohondrioso*, representada por y para los miembros de la comunidad turca de Bat-Yam en Israel, pretendemos distinguir una manifestación judía evidentemente orgullosa de sus orígenes y por extensión, un reforzamiento claro de una expresión teatral inherentemente sefardí.

En esta tesina nos apoyamos en los libros de Guy H. Haskell, *From Sofia to Jaffa. The Jews of Bulgaria and Israel* y de Vicki Tamir, *Bulgaria and Her Jews. The History of a Dubious Symbiosis*. Estas dos obras, junto con un texto de Steven W. Sowards, “Nation Without a State: The Balkan Jews”, nos servirán de base para contextualizar

*El hacino imaginado* y resumir las características intrínsecas a la comunidad judía de los Balcanes, en la cual se inscribe la pieza de Ben-Ataf. Hay que saber que la historia, la cultura y la literatura de los judíos de Bulgaria son, después de las de los judíos de Albania, las menos estudiadas por los investigadores. De igual forma, la cultura y la literatura no sólo son pocas conocidas, sino que intentan además salir del olvido. Paradójicamente, el olvido nos recuerda que la memoria colectiva, según una definición de Primo Levi que utilizaremos después, juega un papel primordial en la historia del teatro sefardí en general y particularmente en la selección de un tema para una pieza adaptada. Hay que precisar que la pareja “memoria-olvido” forma parte integrante del ser judío desde el principio de los tiempos y que cada elemento encuentra su complemento en el otro. Conseguiremos entender su valor inestimable y su inherencia en el pueblo judío gracias a Josef Hayim Yerushalmi y su libro *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*.

Sin embargo, hemos de precisar que no todos los autores que utilizaremos son judíos ni los temas que abordaremos están exclusivamente referidos al mundo judío. Por ejemplo, Maurice Halbwachs y su obra *Les cadres sociaux de la mémoire* son indudablemente fundamentales para todo investigador interesado por el tema de la memoria y no están necesariamente ligados con la condición judía. La influencia de Halbwachs se destaca, entre otros, en el ensayo de Eviatar Zerubavel *Memory and the Nation*. A partir de su lectura de Halbwachs, Zerubavel nos introduce en la noción de memoria social y la importancia del calendario en la conmemoración de ritos dentro de una comunidad (como añadimos nosotros, la historia de Ester). Con este ensayo de

Zerubavel y con otro texto que nos viene de Michal Aharony, titulado “The Construction of Israeli Collective Memory of The Holocaust in the Formative Years of Israel”, alcanzaremos a comprender el papel tan importante de la memoria como participante en la construcción de una comunidad y, por extensión, en la formación de una nación.

Por otra parte, la elaboración de este trabajo estará, por razones obvias, igualmente basada en lecturas hechas de publicaciones escritas por especialistas del mundo judío y que incluyen temas que no sólo nos pueden ayudar a penetrar en el mundo teatral en torno a *El hacino imaginado* sino que nos permitirán situarlo históricamente en el tiempo. Opinamos que esta manera de proceder es necesaria para una comprensión adecuada y completa de la obra, porque la historia y el ambiente alrededor de *El hacino imaginado* son tan, sino más, importantes que el texto en sí. Por consiguiente, gracias a autores como André Chouraqui, por ejemplo, veremos que la existencia de una comunidad es la raíz de la supervivencia del pueblo judío. Paloma Díaz-Mas, por otro lado, nos aportará una visión mucho más global de todo lo que concierne al sefardí, desde 1492 hasta nuestros días, en dominios tan diversos como la religión, las fiestas, la comida y las diferentes diásporas. Asimismo, Haïm Vidal Sephiha nos enseñará las dificultades con las que pueden enfrentarse los judeoespañoles en sus países de asentamiento tanto en el nivel personal como en relación con el ser no judío. En último lugar, Esther Benbassa y Aron Rodrigue contribuirán a transmitirnos la realidad de los judíos en los Balcanes entre los siglos XIV y XX. Esta lectura nos servirá de base para comparar a los judíos de Bulgaria con otros de los Balcanes y

destacar sus diferencias. En último lugar, a lo largo de este trabajo, recurriremos al libro de John Robinson titulado, *Essential Judaism. A Complete Guide to Beliefs, Customs and Rituals* como guía en la traducción de elementos y nociones fundamentalmente judíos a términos occidentales.

Tal y como mencionamos anteriormente, nuestra intención es probar que *El hacino imaginado* es sólo un ejemplo entre otros de piezas adaptadas en judeoespañol que se conforman al teatro sefardí y que, de hecho, nuestra tesis es aplicable también a otra obra teatral sefardí como la de León Sasón, *El ipohondrioso*. Para cumplir con este objetivo, hemos pensado necesario alejarnos un poco del mundo teatral y profundizar nuestro conocimiento de la cultura judía. Sabiendo que es imposible descartar cuestiones de identidad en general al abordar nociones de “comunidad” y de “memoria colectiva”, nos referiremos a *Cultures of the Jews. A New History* de David Biale para obtener un conocimiento básico de las diferentes culturas que forman la identidad judía y después, a partir de este libro, seguir nuestro estudio con el ensayo de Shmuel Trigano, *Le récit de la disparue*. Este ensayo es interesante porque su autor establece una especie de trayectoria de la identidad judía desde el principio de los tiempos hasta hoy en día. Por otro lado, nos apoyaremos en la publicación *Itinéraires Sépharades 1492-1992. Mutations d'une identité* de Joseph J. Lévy y Yolande Cohen para aportar argumentos y explicaciones específicamente sefardíes al tratar de la identidad y de sus transformaciones a través de las generaciones.

Además, queremos precisar que, al abordar cuestiones de identidad, utilizaremos la expresión “nueva identidad judía” para poner el énfasis en la aportación de elementos de dos culturas, la judía y la no judía en *El hacino imaginado*. Es la apropiación (y no la separación) de elementos no judíos y su adaptación o su judaización la que ha creado una identidad judía diferenciada, como se pone de relieve en el estudio de Biale al que hemos hecho referencia. A esto se une la importancia, en cualquier caso, de la tradición, o lo que se siente como tal, transmitida por la memoria colectiva, y transmitida en las comunidades que tienen unas características, un papel y una influencia particulares y considerables.

Finalmente, es gracias a las pautas que establece Elena Romero en sus artículos sobre “El teatro entre los sefardíes orientales” publicados en la revista *Sefarad*, y sus libros *El teatro de los sefardíes orientales* y *La creación literaria en lengua sefardí* que podremos respaldar concretamente nuestro argumento de que *El hacino imaginado* es una pieza conforme al teatro sefardí. Nos referimos después a ellas. Existe hoy en día sólo una publicación que se ha ocupado de esta pieza. Se trata de *El hacino imaginado: comedia de Molière en versión judeoespañola*, publicado en el 2000, que presenta la edición transcrita, un estudio introductorio sobre la vida y el teatro de los sefardíes en Bulgaria y que se centra de manera más específica en aspectos lingüísticos. Nos basaremos entonces en el prefacio y el epílogo de esta publicación, escritos por Beatrice Schmid e Yvette Bürki, para aportar comentarios determinados al texto de esta obra, foco de nuestro estudio. Sin embargo, indicamos antes de comenzar definitivamente con los temas recién introducidos que, aunque la primera parte de

nuestro trabajo tratará sobre todo de *El hacino imaginado*, haremos también referencias a *El ipohondrioso* para apoyar plenamente lo dicho. Por otro lado, en la segunda parte de nuestra tesis, nos apoyaremos sobre todo en la pieza *El ipohondrioso* para presentar elementos modernos y aspectos más novedosos.

## PARTE I. VIGENCIA DEL TEATRO SEFARDÍ: *EL HACINO IMAGINADO*

*El hacino imaginado* forma parte, según Elena Romero, del “género adoptado”, en el que se adaptan obras teatrales “para adecuar a la circunstancia ambiental de los que fueran a ser sus espectadores unos hechos sucedidos en un mundo ajeno a ellos” (1979: vol. I, 1121). Si es cierto que las realidades de un público sefardí tienen más en común con la adaptación de Ben-Ataf que con la obra de Molière, hay que decir que el fondo de ambas es casi igual. Por esta razón nos detendremos ahora brevemente para recordar la trama de *Le malade imaginaire* de Molière, lo que nos ayudará a comprender las referencias que se hagan a ella al tratar las versiones judeoespañolas de Ben-Ataf y de Sasón en el desarrollo de nuestro estudio.

El “malade imaginaire” que da título a la obra es entonces un hipocondríaco llamado Argan. Obsesionado por la medicina, sólo piensa en lavados y purgas. hasta tal punto que pretende que su hija Angélique, que quiere a Cléante, se case con otro, un médico, Thomas Diafoirus, para tener alguien en la familia que se dedique a sus supuestas enfermedades. Béralde, el tío de Angélique y de su hermana Louison, junto con la sirvienta de Argan, Toinette, persuaden al enfermo imaginario que simule su muerte para demostrarle cuán aprovechada es su segunda esposa, Béline. Cuando definitivamente es desvelada la verdadera naturaleza de Béline, ésta sale de escena dejando a una Angélique en llantos y sola con su padre, este teóricamente al borde de la muerte. Es justamente en este momento cuando Angélique decide que tiene que respetar la última voluntad de su padre y casarse con Diafoirus. Sin embargo, Cléante ya había implorado a Argan que le permitiera casarse con su hija con la promesa de

hacerse médico. A partir del momento en el cual Argan deja de hacer su falsa representación, el tío Béalde le convence de que si hay alguien que debería ser médico es ciertamente el hipocondríaco. Finalmente, la pieza termina en un ambiente de carnaval durante la investidura de Argan como médico.

En las adaptaciones judeoespañolas, los desenlaces difieren de la pieza original francesa. Nos pararemos más adelante en ellos. Sin embargo, por el momento, cabe precisar que en la obra de Ben-Ataf, lo significativo es la unión entre la hija del hipocondríaco y su enamorado y, en la pieza de Sasón, lo que merece nuestra atención es la intención de toda la familia de mudarse a Israel. Entonces, observamos que los desenlaces han sido modificados “para que pueda difundirse entre un público diferente del original de aquel al cual iba destinada [...]”(*Diccionario actual de la lengua española*: 1993, s.v. *adaptar*). Comprobamos entonces que ciertos aspectos de la pieza original, destinada a un público francés, han sido cambiados en las versiones judeoespañolas con la intención de ser comprensibles por un público sefardí.

## CAPÍTULO 1. TEATRO Y COMUNIDAD

Evidentemente, cada público tiene sus propias razones para asistir al teatro. Tal y como veremos más adelante, el teatro, para el sefardí, es una distracción o una obligación social. Por las razones que sean, el teatro implica siempre, de una manera u otra, a la comunidad. La comunidad judía, en el sentido colectivo, está constituida como un estado dentro de otro en el cual se perpetúa su propia lengua, su cultura, su religión y sus tradiciones (Chouraqui, 1985: 149).

En la región de los Balcanes la comunidad se define, como es habitual en la sociedad judía, por una vida tradicional compuesta también por la religión y los lazos de familia. Sin embargo, al contrario de muchas otras, las comunidades judías en Bulgaria se integran también en las comunidades locales o nacionales no judías. Consecuentemente, el sefardí en Bulgaria puede pertenecer a una comunidad judía y nacional. En este caso, si el sefardí es, en efecto, miembro de otra comunidad, se acomoda a un modelo de vivencias y de creencias distintas a las que rigen en su comunidad original. Pero, reiteramos que, dependiendo de la región, cada judío se expresa también de manera propia a su comunidad (Sowards, 2004) y que, en toda época, cada comunidad judía tiene su propia historia. Lo que sí comparte cada judío, sin embargo, es el dilema de perpetuar las viejas tradiciones por encima de todo o adaptarse (Sepiha, 1991: 69). Habitualmente, se trata de la comunidad sefardí de Bulgaria como de una subdivisión dentro de una más amplia comunidad sefardí balcánica. Aún si nuestra comunidad comparte varios rasgos históricos y culturales con otros grupos sefardíes de los Balcanes, la actitud, la cultura y la relación con la

sociedad de los gentiles son únicas. Esta especificidad causó unas transformaciones culturales y sociales extraordinarias. En el siglo anterior, hubo eventos sin ningún paralelo con la historia política y social judía del pasado. Este elemento único es la clave para comprender las actitudes y las identidades judías en Bulgaria (Haskell, 1994: 72). Es imprescindible entender que la identidad judía se define por una necesidad espiritual y emocional y no sólo por una conformidad religiosa. El judío puede o no ser religioso pero, tal y como explicaremos más adelante, siempre pertenece a la comunidad judía y por extensión al pueblo judío. Es justamente en este sentimiento de ser, propio a su etnia, que se logra satisfacer la necesidad emocional. La necesidad espiritual, por su lado, es cumplida a través de la conservación de las tradiciones judías (tal y como vimos en nuestra definición de “comunidad”), que no implican necesariamente a la religión. Sin embargo anticipamos que, en Bulgaria especialmente, no es siempre fácil delimitar la frontera entre “tradición” y “religión”.

En tal caso, si el espíritu y las emociones juegan un papel tan importante en la formación de una identidad, cabe relacionarlos a los padres y a su propio trato con sus hijos. Son justamente los padres quienes transmiten a sus hijos lo que ellos mismos recibieron de los suyos. En general, el modelo es como un hilo de informaciones traspasadas oralmente, de generación en generación, en línea directa o no, y, basadas en el recuerdo de cada individuo o de cada comunidad. Con el tema del recuerdo en una comunidad nos viene a la mente el concepto de la memoria. Consideramos entonces oportuno ahora dar una definición de la memoria colectiva en la cual nos

apoyaremos después en el desarrollo de dicho tema en relación con el teatro.

Definimos entonces la memoria colectiva como:

“[...] le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante. Souvenirs d'événements directement vécus [...] ou transmis par la tradition écrite, pratique ou orale [...]; La mémoire collective est ce qui reste du passé dans le vécu des groupes ou ce que ces groupes font du passé” (Plaquette, 2003).

La memoria colectiva es la fuente de la creación y del moldeamiento del carácter de una comunidad. Sin embargo, antes aún de que haya formación de una comunidad, hay un grupo de personas que se juntan y que deciden establecerse en un lugar específico. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿cómo se formó una comunidad judía en Bulgaria?

Antes de la llegada de los judíos sefardíes a los Balcanes, ya aparecen en el segundo siglo, judíos romaniotas en aquellas tierras. Esta información nos viene del grabado de una tumba encontrada cerca de la ciudad de Nikopol. En la Bulgaria de la Edad Media, judíos provenientes de todas las clases sociales vivían en distintos barrios de las grandes ciudades. El zar Iván Alexánder (1331-1371) tenía como esposa a una mujer judía, la zarina Sara, que se convirtió al cristianismo antes de casarse y que cambió además su nombre por Teodora. Teodora es también la madre del último soberano búlgaro de la Edad Media, Iván Shishman (1371-1396).

Sin embargo, la gran ola de inmigración de judíos a los Balcanes empieza justo después de 1492. El sultán turco, Solimán II el Magnífico, cedió la entrada a los refugiados de España al Imperio Otomano. Estos emigrantes, llamados sefardíes, cuya

lengua derivaba del español, constituían el 90% de la población. Los sefardíes, al contrario de los asquenazíes que llegaron después y que hablaban el yiddish, experimentaron muy poca hostilidad por parte de los búlgaros. Además, hay que decir que esta aceptación de los búlgaros hacia los sefardíes y el resentimiento de estos mismos hacia los asquenazíes por su rechazo a adoptar una nueva cultura y lengua, estarán, más tarde, directamente relacionados a la asimilación con los romaníes y, por extensión, a la pérdida de las raíces españolas de los sefardíes.

Esta asimilación es bastante rápida y por esta razón pasamos 400 años de historia sin detenernos, porque los judíos en Bulgaria vivían una vida relativamente tranquila. Si había alguna persecución, los judíos eran castigados de la misma manera que los búlgaros. No se puede hablar en Bulgaria de antijudaísmo, y el antisemitismo, tal como lo conocemos hoy en día, permanece un fenómeno limitado al período de entreguerras en el siglo XX (Benbassa y Rodrigue, 1993: 274).

En 1878, entonces, ya separada del grupo otomano, Bulgaria se dota de una constitución “à l’occidentale”. Esther Benbassa y Aron Rodrigue (1993: 195) explican que, legalmente, los sefardíes se asimilaron tanto que ni se distinguieron del resto de la población. De todas maneras, no se consideraba ni siquiera la posibilidad de conceder una autonomía legal, que en cualquier caso había desaparecido bajo el Imperio después de 1856. Era, por consiguiente, muy difícil crear estructuras comunitarias judías en el país. En Sofía la sinagoga local siguió siendo la única estructura legalmente reconocida por la ley de 1880. Los judíos crearon una organización

comunitaria altamente centralizada, siguiendo el modelo de un consistorio, sin que, a pesar de los intentos, fuera reconocida oficialmente por el estado.

En estos mismo años, el Occidente no solo influye en la organización básica de los estados balcánicos sino que es instigador de una nueva manera de pensar del sefardí. Es la época de la “Haskalá” o de la Ilustración del judaísmo sefardí. La lengua, la cultura, la política, la religión y las estructuras básicas de las comunidades sefardíes están comprometidas en esta metamorfosis. Podemos deducir, al examinar individualmente cada cambio, que una alteración básica del carácter sefardí en general está ocurriendo al final del siglo XIX y principios del siglo XX.

Desde un punto de vista de la lengua y de la cultura, el mundo de los sefardíes en Bulgaria se pone nuevamente en marcha gracias a la apertura de las escuelas de la Alliance Israélite Universelle y su enseñanza secular en lengua francesa. En 1878 existen ya 3 escuelas (Tamir, 1979: 108). Los intelectuales sefardíes, como Ben-Ataf por ejemplo, salen directamente de las clases de la Alianza o se implican, por lo menos, en este ambiente occidental nuevamente creado. El mundo cultural sefardí evoluciona gracias a la cultura francesa y, junto con una mayoría de intelectuales, se deja llevar por un viento fresco de juventud proveniente de occidente.

Al mismo tiempo, desde un punto de vista político, el judío de Bulgaria decide transformar también la definición y el recorrido de su existencia, empujándola así hacia un nuevo destino:

“At the precise moment in history when Bulgarian Jewish life could no longer draw sustenance and the strength vital to its continuation from traditional sources, it found new wellsprings of inspiration -it reinterpreted and adapted itself to the realities of a new and rapidly changing world. Traditional Judaism was replaced by Jewish, cultural, social and political nationalism embodied in the Zionist movement, which became the creed of the Jews of Bulgaria who emerged from five centuries of Ottoman rule completely changed, strengthened, and revitalized” (Haskell, 1994: 84).

Esta cita nos revela un rasgo esencial de los judíos de Bulgaria, que no hacen distinción entre “sionismo” y “judaísmo”. En este sentido, los sionistas son, en la mayoría de los casos, los tradicionalistas que, no sólo están en contra de las nuevas tendencias culturales, sino que además aceptan muy mal la enseñanza de la Alianza, que incluye, por primera vez, a las niñas. Sospechamos que ésta es una de las razones por las cuales la Alianza nunca alcanza un gran apoyo en Bulgaria. Es posible también que estas escuelas no tuvieran tanto éxito simplemente porque la cultura tampoco logró causar el enorme interés que suscitó en Salónica y Constantinopla por ejemplo (Lévy y Cohen, 1992: 74), o como dice Haskell:

“Bulgarian Jewry could not boast no great thinkers, scientists, philosophers, or rabbis. It could however boast of a united and well organized community in control of its destiny and certain of its identity” (1994: 85-86).

El judío en Bulgaria está evidentemente más involucrado en cuestiones sionistas que en literatura o cultura general. Ya en 1864 se encuentran actividades sionistas organizadas. Es en aquel entonces que esta misma cultura judeoespañola que servía a los sefardíes como instrumento para diferenciarse de los asquenazíes dominantes en el resto de Europa, empieza a encontrarse en vía de desaparición. Además, como vimos ya, los judíos de Bulgaria tienen la reputación de integrarse a su país de asentamiento y aún la lengua se ve influida por el búlgaro.

Entonces, por las razones recién expuestas, podemos afirmar que un gran número de judíos de Bulgaria sólo nota la influencia del francés en la lengua hablada y en la literatura. En la prensa por ejemplo, medio de comunicación escrita de primer orden, contamos, a partir del siglo XIX, con más de setenta periódicos en búlgaro, cincuenta en judeoespañol y siete en hebreo. El afán nacionalista es perceptible a través de la difusión de sus ideas en los periódicos. Entre 1880 y 1932, más del 50% de los periódicos son sionistas y los que se presentan como independientes siguen una orientación sionista (Benbassa y Rodrigue, 1993: 208).

En tal caso, la aplicación de la lengua francesa sólo tiene su peso en la literatura. Los intelectuales sefardíes de Bulgaria consideran el francés como la lengua culta y de prestigio. Hay además, por parte de estas personas, un verdadero interés por otras literaturas, como la francesa justamente. Según nuestra opinión, este hecho demuestra nuevamente una voluntad por parte de ciertos sefardíes de sumergirse en una cultura y una literatura diferente a la suya e indica además su interés por penetrar en una dimensión intelectual ajena.

En la literatura es Molière el autor predilecto del público sefardí. En *El teatro de los sefardíes orientales*, Elena Romero señala que, el público sefardí asistió a 42 piezas de teatro en francés. Es sin embargo imposible dar un número preciso de la lengua original de todas las piezas. Pueden ser obras originales en francés, en otra lengua extranjera o de autores sefardíes que escribieron en francés (Romero, 1979: 67). Cabe recordar aquí que la mayoría del público sefardí no podía asistir a piezas de teatro en

cualquier lengua que no fuera el judeoespañol porque no conocía ni podía leer otra lengua extranjera, como la francesa. Pero, poco a poco, la inclusión de palabras francesas en el judeoespañol gana tanto terreno que se ha calificado a la lengua con el término moderno de “judeofrañol”:

“[...] a través de sus traducciones al francés [...] se imitaron géneros literarios hasta entonces sin arraigo entre los judíos (teatro, novela, poesía autógrafa y, sobre todo, periodismo); se tradujeron al judeoespañol obras francesas; y hasta la lengua cambió, dando origen a ese judeoespañol plagado de galicismos” (Díaz-Mas, 1997: 70).

Los ejemplos de palabras y de atribuciones francesas en *El hacino imaginado* son demasiado numerosos para ser enumerados en su totalidad. Encontramos palabras como *prince* para decir 'príncipe', *profítar* que significa 'aprovechar', o *reusir* como sinónimo de 'tener éxito'. En algunos momentos, hallamos también casos en los cuales sólo entendemos el verdadero significado de la expresión al referirnos a la obra original. En la escena II del primer acto en la obra de Molière, por ejemplo, Toinette dice: “Querellez tout votre soûl [...]” (53) y no lo que Tuanet traduce como “Aharbá vuestra boracheza [...]” (acto I, escena II, p. 49)<sup>1</sup>. Beatrice Schmid e Yvette Bürki confirman que “el traductor conoce sólo el adjetivo *soûl,-e* con su significado moderno ‘borracho’, pero desconoce la locución adverbial, *tout son soûl* ‘hasta la saciedad, hasta cansarse’ (127). En judeoespañol el verbo *aharbar* significa ‘pegar’ o ‘golpear’ (Schmid y Bürki: 209), por lo que la traducción literal de Ben-Ataf al español es ‘golpead vuestra borrachez’. Es obvio que el adaptador ha interpretado de manera diferente en judeoespañol el verbo francés *quereller*, que expresa una conversación inflamada y que no implica el gesto físico de ‘pegar’. Recordamos que

---

<sup>1</sup> En nuestra edición de *El hacino imaginado*, Schmid y Bürki dejan la página del original entre corchetes cuadrados en los márgenes.

lo relevante para nosotros es la influencia de galicismos, que es tan fuerte que dio luz a lo que ha sido llamado posteriormente “judeofrañol”. Enumeramos aquí para terminar con dichos influjos sólo unos pocos ejemplos para ilustrar la unión del judeoespañol con el francés: *apoticario* del francés *apothicaire* para decir 'boticario'; *atacarse*, calco del francés *s'attaquer à* para decir 'criticar' o *dispoñado* del francés *disposé* para decir 'dispuesto'. (Schmid y Bürki, 211-215).

Por otra parte, existen casos donde ciertos términos desaparecen por completo en la versión judeoespañola de *El hacino imaginado*. La razón más evidente es que no tienen su correspondencia en sefardí, como por ejemplo en el acto III, escena X de *Le malade imaginaire* donde Toinette recomienda a Argan comer *gruau* y *oublies*: “[...] il faut manger [...] de bon fromage de Hollande, du gruau et du riz, et des marrons et des oublies [...]” (221). Tuanet por su lado sólo sugiere “[...] prime comido [...] queso de Holand y leche con aroz” (acto III, escena XIV, p.101). Además, es interesante notar, desde un punto de vista lingüístico, que *bouillons* ('sopa líquida') se traduce por *chorbá*, palabra eslava usada, que sepamos, igualmente en Rumanía y en otras comunidades sefardíes y asquenazíes. En Europa del Este, una *chorbá* puede referirse a distintas variedades de sopas, porque sirve habitualmente para acabar con los restos de la semana. Tradicionalmente uno recupera así las legumbres para no perderlas, pero los ingredientes dependen realmente de quién la prepara. Entonces, cada casa tiene su propia receta y su concepto de lo que tiene que haber en una *chorbá*. En cualquier caso, este término no parece el más apropiado para traducir *bouillon*, que implica más bien un líquido caliente sin los ingredientes sólidos

presentes en la *chorbá*. Este ejemplo se encuentra otra vez en el mismo diálogo cuando Argan dice: “Il m’ordonne [...] du veau...Des bouillons. ... Des œufs frais [...] pour lâcher le ventre [...]” y que Argán traduce con “Él me ordena [...] Beérico, ...Chorbá, ... Güevos frescos, [...] por-que se me hincha la tripa [...]” (101). Por otra parte, podríamos relacionar esta naturalidad de insertar una palabra eslava en un texto con la facultad de adaptación propia a los judíos.

La presencia de las dos culturas se destaca igualmente a través de la lengua ya desde la portada de la pieza<sup>2</sup>: se distinguen letras hebreas y cirílicas para escribir el judeoespañol, mientras que es interesante notar la total ausencia del alfabeto latino propio al francés. Tal y como sabemos, la portada tiene la meta de atraer a un público. Ben-Ataf seguramente tenía el deseo de seducir al más amplio número de personas, y entre ellos, también a los conservadores que iban al teatro con el objetivo de divertirse. El espíritu comunitario es entonces también revelado por parte del adaptador. Si la comunidad respondió a sus expectativas, esa es ya otra cuestión.

Pero, si regresamos ahora al diálogo mencionado anteriormente entre Argán y Tuanet, queremos subrayar el hecho de que en ningún momento se judaizan los personajes. Permanecen *goyim* (vocablo hebreo que significa 'gentiles' o 'no judíos') y comen “un buen puerco” (101). De esta manera, se une al sefardí cualquier “otro” que sea comprensible para el público sefardí que sabe, como en este caso, que sólo el “otro” come puerco. El traductor de la pieza, posiblemente sin darse cuenta de ello, crea un espacio donde se atraviesan y se unifican las oposiciones, consiguiendo así un

---

<sup>2</sup> Véase apéndice 2, páginas 80-84.

dominio conforme y distinto que calificaremos de “nueva identidad judía”. En esa nueva realidad se integra la cultura francesa a las culturas ya existentes en las comunidades, o sea, la sefardí y la búlgara, por supuesto, e incluso la asquenazí<sup>3</sup>.

Con todo lo recién dicho en mente, es lógico que nos preguntemos cuáles han podido ser las motivaciones del adaptador al ofrecer esta pieza a su comunidad. En el intento justamente de aclararnos estas motivaciones, hemos juzgado fundamental conocer un poco más sobre el autor de nuestra pieza principal. *El hacino imaginado*, e intentar comprender quién fue Ben-Ataf, este intelectual que quiso adaptar una pieza que sólo podría atraer a un número mínimo de personas en su comunidad. Porque hay que recordar que, en la vida de los sefardíes de Bulgaria, la “nueva identidad judía” se dirigía ahora y por primera vez en su historia hacia una afirmación de su diferencia más que a una fusión de su cultura con otra. Pero, por el momento, y si regresamos a la cuestión del autor, la realidad es que no encontramos información sobre él. En *El teatro de los sefardíes orientales*, Romero señala que:

“La ausencia de datos sobre autor o traductor es característica bastante común de las publicaciones en judeoespañol. Y viene suscitada, [...] por un cierto desinterés de los editores por la precisión de datos, ya que en ningún momento se sentían obligados por los requisitos de exactitud o al menos de claridad bibliográfica inherentes a nuestros tiempos y cultura: [...] debemos añadir un cierto pudor de los escritores sefardíes, que parece como si no apetecieran o

---

<sup>3</sup> En la pieza *El ipohondriozo*, los personajes son judíos y el “adaptador” de esta versión eligió aún cambiar sus nombres. Analizaremos estos nombres más adelante para probar cuánto desvelan un judaísmo en sí mismos. Las culturas judías (sefardíes y asquenazíes) son también manifiestamente predominantes en toda la adaptación moderna. Al mismo tiempo que los personajes de *El ipohondriozo* beben *neskafé*, comen *kashkaval* o *halva*, Zelda, la segunda mujer del hipocondríaco, quiere mandar a la hija de su esposo, Luna, a un kibutz en vez de un convento. El final de la obra tampoco deja duda de un judaísmo fuerte: El desenlace de la pieza moderna es que Aron convence a su hermano el “ipohondriozo” para que emigre a Israel con toda la familia porque allá “se topan los mejores doctores del mundo” (acto III, p.118 de *El ipohondriozo*).

sintieran un cierto recelo a ver sus nombres en letras de molde” (1979: vol. I, 99-100).

Sabemos entonces que es habitual no tener datos acerca del autor o el traductor en el contexto literario judeoespañol. No obstante, es posible también que no tengamos datos porque, como dijimos ya, había un cierto desinterés por la cultura y por la literatura extranjera. Sin embargo, los intelectuales, deseosos de conocer algo diferente, leían literatura adaptada y asistían a piezas de teatro extranjeras, pero nunca asimilaban completamente su cultura con otra. Tratamos aquí de hacer resaltar el hecho de que adaptación no significa asimilación y, que aún si es verdad que la apropiación de la cultura francesa dentro de la lengua judeoespañola y dentro de la pieza es obvia, no podemos decir que exista una asimilación completa de una cultura a otra. En *El hacino imaginado*, las culturas se fusionan pero nunca pierden sus raíces.

Tal como los personajes de esta versión judeoespañola nunca se judaizan, los intelectuales, como los otros miembros de la comunidad, no ponen en duda su identidad judía. En la “nueva identidad judía”, creada por Ben-Ataf, tampoco hay asimilación, aun si a veces, a causa de una fusión demasiado combinada, y como lo veremos más adelante, el sefardí puede encontrarse frente a la situación de no saber muy bien lo que realmente pertenece o no a su cultura. Pero nunca se puede hablar de doble identidad porque, tal y como mencionamos ya, el sefardí es ante todo judío y sólo después se puede considerar como búlgaro:

“They have never a dual identity [...] Asked whether she felt more Jewish or more Bulgarian [...] she replied: Jewish, of course we felt we were Jews, how could it be otherwise? If you`re a Jew, can you be Bulgarian? No, you can` t go and make something like this [makes sign of the cross]” (Haskell, 1994: 78).

Este rasgo tan específico a la comunidad judía de Bulgaria va a reflejarse en todos los dominios que implican a judíos. El teatro sefardí no es una excepción a la regla y sus características demuestran claramente la importancia de sus raíces.

## CAPÍTULO 2. TEATRO Y PÚBLICO

Aún si es sólo a partir del siglo XIX que se desarrolla plenamente el teatro como género adoptado, el judío tiene ya cierta relación con él al menos desde mediados del siglo XVIII:

“Durante la celebración de algún Purim anterior a 1747 tuvo lugar en Esmirna una mascarada en la cual, entre el regocijo y la alegría de los asistentes, fue ahorcado un muñeco con la figura de Amán, el malo de la historia bíblica de Ester.” (Romero, 1992: 267).

El uso del muñeco no es exclusivamente típico del teatro judío sino que viene además de una larga tradición teatral turca llamada Karagöz en la cual el judío es un personaje entre otros. Acerca del teatro turco, Romero añade, a título de información, en su libro *La creación literaria en lengua sefardí* que:

“[...] uno de los personajes del Karagöz, al igual que la Comedia del Arte italiana tiene unos personajes fijos, es precisamente judío, al cual se le representa tocado con un bonete y llevando al hombro o a lomos de un burro un saco de mercancías [...] Este personaje habla el judeoespañol o intercala en sus frases numerosas palabras y expresiones en esta lengua” (266).

Si regresamos de nuevo a la celebración a la cual se ha referido Romero, señalamos que Purim es una fiesta menor considerada también como conmemorativa, equivalente judío del Mardi Gras o del Carnaval practicadas por los *goyim*. Durante estas fiestas, los jóvenes tenían la costumbre de actuar frente a sus familiares, amigos y vecinos en el exterior de las casas, en las terrazas o los patios, sin ningún decorado especial. Además, los textos que recitaban eran conservados sólo por tradición oral y eran conocidos de memoria por los niños, que habían escuchado practicar y actuar a sus hermanos mayores antes que ellos. El hecho de que Purim sea la celebración ideal para representar piezas de teatro nos es confirmado otra vez por Díaz-Mas:

“[...] antes de que entrase el influjo de la cultura occidental hubo entre los sefardíes una suerte de teatro tradicional, propio de la festividad de Purim en la que, [...], existe la costumbre de disfrazarse. Es lógico que del disfraz se pasase a la pantomima y de ésta a una rudimentaria representación teatral a base de textos alusivos a la celebración del Purim [...]” (174).

En los Balcanes el teatro sefardí, preservado gracias a asociaciones comunitarias, nace también durante una celebración de Purim. Es sólo más tarde, al final del siglo pasado y con la modernización, que se conoce lo que Romero designa como teatro de autor, “representado por unos elencos de actores que memorizan unos textos literarios establecidos; es decir, un teatro tal y como estamos acostumbrados a verlo en nuestros días” (1992: 267)<sup>4</sup>.

Hoy en día distinguimos tres tipos de temáticas en las obras teatrales sefardíes. El primero “refleja y describe las vivencias del mundo cerrado en el que se desarrollan las vidas” de los sefardíes “y los recuerdos de su historia pasada o presente”, el segundo incluye “obras de temática judía y finalmente, el tercero contiene obras importadas del teatro universal no judío” (Romero, 1992: 283). Cabe preguntarnos también cuáles son, según la misma investigadora, las características del teatro sefardí tal y como lo conocemos. Elena Romero atribuye al teatro sefardí las particularidades siguientes: “[...] la de estar expresada en judeoespañol, la de haber sido creada por un miembro de la comunidad o la de estar destinada al público comunitario”(1992: 275).

---

<sup>4</sup> En la representación de *El ipohondriozo* en 1996, los actores ciertamente conocían su texto de memoria. Sin embargo, la modernización no abandonó una tradición del teatro sefardí. Desde los Balcanes al principio del siglo XX hasta Israel al final del mismo siglo, parece que todavía son las asociaciones las que mantienen al teatro vivo. Es esta una realidad que destacamos ya antes de empezar con la lectura de la pieza moderna. En efecto, su paratexto en la portada nos indica claramente que son los “artistas amateurs d’el Klub Kultural de Bat-Yam de los orijinaryos de Turkia” los que produjeron y representaron la pieza.

No pensamos que sea necesario demostrar que las dos primeras nociones se aplican a *El hacino imaginado* porque vimos que la pieza está, en efecto, escrita en judeoespañol (recordamos que aún desde la portada se destaca la lengua) y que incluso con la poca información que tenemos acerca de Ben-Ataf, su nombre sefardí nos puede indicar que pertenece a la comunidad. Es, entonces, menester detenernos ahora en la noción de “público comunitario”.

Del mismo modo que deducimos que los sefardíes que desean aprender sobre otra cultura y, dispuestos intelectualmente a adaptar su propia cultura con otra ajena, asisten a las clases de la Alianza, podemos deducir que el teatro atrae, según el tema de la pieza y la razón de la presentación de la pieza, a un grupo específico también. Podemos, entonces, desarrollar esta idea en dos apartados. El primer concepto del tema nos llevará naturalmente a la consiguiente noción del público. Insistimos otra vez en que nuestra pieza forma parte del género adoptado, y suponemos que bien lejos de las piezas con temas patrimoniales, tradicionales o religiosos. Ya mencionamos que el mundo sefardí estaba en proceso de cambio y que con ello venía lógicamente una evolución hacia un mundo más “moderno”. Esta tendencia se refleja evidentemente en los temas escogidos y varía ciertamente según las preocupaciones y los intereses del momento.

Por consiguiente, lo relevante es que un tema no sólo nos da a conocer a una comunidad a través de su comprensión de la cultura extranjera, sino que además nos puede ayudar a determinar el grado de integración y de voluntad de integración a otra

cultura, según las modificaciones aportadas al texto por una comunidad sefardí determinada. Por ejemplo, en el acto I, escena IX, p.60 de *El hacino imaginado*, SI. Bonefuá no nombra a la ciudad de “París” como lo hace el personaje francés, Le Notaire, en la escena VII, p.88 de *Le malade imaginaire*. Para aludir a la capital francesa, Ben-Ataf hace que su personaje se refiera al “otro país”, probablemente para ajustarse mejor al conocimiento del público receptor, el sefardí (Schmid y Bürki, 123-124). Para terminar con esta reflexión y sin querer extrapolar demasiado, consideramos interesante que, al comienzo del siglo XXI, nosotros, lectores norteamericanos de una pieza en versión judeoespañola, pretendamos penetrar en una comunidad sefardí búlgara de principios del siglo pasado del mismo modo en que los sefardíes búlgaros intentaron discernir la cultura francesa de una época anterior a través de *El hacino imaginado*.

El segundo punto tiene que ver con el público que acude al teatro. Romero hace una distinción clara entre dos tipos de espectadores que asisten a piezas de teatro, cada clase de persona yendo con objetivos bien diferentes. Califica entonces como la “clase menos bien” la que asiste al teatro porque lo considera culturalmente interesante y se sirve de ello para aprender algo nuevo. Este deseo de querer conocer más de lo que hay dentro de la comunidad está seguramente provocado por la clientela de la Alianza, o sea, los intelectuales que pertenecen a la clase media. Por otra parte, la “clase bien” considera el teatro una salida social y va a las representaciones para hacerse ver por el resto de la comunidad. Su presencia se destaca obviamente en toda pieza representada en un contexto de fiesta o de evento benéfico (1992: 308). Incluso,

según la misma autora, “[...] la representación no perseguía una intención cultural sino que revestía un interés social” (1969:196) y según nosotros, creemos que disimulaba un propósito político también.

Sabemos de manera general que el espectador sefardí asiste al teatro por algún deseo de encontrar una diversión y, sin ninguna duda, por obligación social también. Lógicamente, al contrario de la “clase menos bien” que no se preocupa de lo que la comunidad le puede devolver por su asistencia al teatro, la “clase bien” sabe que al asistir a representaciones podrá obtener la oportunidad de favores personales inesperados en otras situaciones. Hacerse ver en el teatro supone una donación a la comunidad, por ejemplo, a través de la asociación organizadora de la pieza, y esto puede favorecer a una familia, por cualquiera razón que sea, conocida por los líderes de la comunidad. Repetimos que por hacerse ver en el teatro, estas personas se involucran en actividades comunitarias y por extensión, hacen donaciones para el bien de la comunidad en general. Todo lo anteriormente dicho está de acuerdo con los cuatro factores propuestos por Romero que mantienen al teatro sefardí vivo: “[...] La ocasión festiva; y en relación con ella o no, las escuelas, las sociedades benéficas y los clubes y las asociaciones de cariz político” (1992: 293).

Cabe preguntarse si tenemos aquí otra hipotética razón de la ausencia de testimonio de la representación efectiva de nuestra pieza. ¿Nunca la representaron por simple falta de interés, como indicamos al principio de nuestra exposición acerca de la inclinación del judío en Bulgaria en cuestiones sionistas, o fue representada como un evento

familiar, sin la necesaria importancia para ser difundida por escrito al resto de la comunidad? Al publicar la pieza, ¿Ben-Ataf fracasó en su intento de educar a la comunidad o es que esta obra fue publicada por simple divertimento para un evento específico? Si *El hacino imaginado* es una pieza adaptada por un intelectual que formaba parte de la "clase menos bien", es posible que la "clase bien" no estuviera necesariamente al corriente de la existencia de esta pieza y que, por esto, no exista ningún dato sobre ella en periódicos interesados por cuestiones que no tengan que ver con cultura y aún menos con la cultura ajena. Desgraciadamente, no tenemos respuesta.

### CAPÍTULO 3. TEATRO Y DIVERSIÓN: PURIM

Si ciertos aspectos del teatro sefardí en general y de la obra de Ben-Ataf en particular nos son todavía desconocidos, sin embargo, gracias a testimonios contados y basados en la memoria de espectadores presentes durante esta época, podemos confirmar que las razones de una clase para acudir al teatro derivan también de la región donde vivía una determinada comunidad. Dependiendo justamente de la comunidad y de su medio ambiente como, por ejemplo, la capital o una ciudad con un número inferior de judíos y/ o comunidades prósperas o con menos medios financieros, las interpretaciones de las historias del pasado cambian. Además, y tal y como veremos más adelante, los motivos pueden depender también, en primer lugar, de la interpretación de cada individuo hacia sus realidades diarias del pasado y, en segundo lugar, de la manera en que se han compuesto de nuevo los recuerdos en la memoria colectiva en el presente.

En *El teatro de los sefardíes orientales* de Elena Romero, Saül Mezan cuenta que, en la triste existencia que tenían los sefardíes en las provincias otomanas no se podía ni pensar en teatro ni en cualquier otra distracción pública. Por otra parte, Benjamín Arditti afirma que:

“Los judíos de Shumla [Bulgaria]<sup>5</sup> durante decenios mostraron un apego especial al arte escénico. Casi todas las sociedades, excepto las de caridad, se sentían obligadas a incluir el programa de sus actividades representaciones teatrales. La lengua era ladino [ie: judeoespañol], búlgaro o francés” (citado en Romero, 1979: vol. I, 45).

Shumla (o Shumen) es una ciudad importante, como la capital, Sofía, donde, recordemos, se publica nuestra pieza. Asumimos que en las ciudades donde las

---

<sup>5</sup> Los corchetes son de Romero.

comunidades sefardíes eran más grandes se manifiesta “una mayor actividad teatral interna del propio grupo y que también constituyeran un más intenso foco de atracción para la proyección teatral [...]”(Romero, 1979: vol. I, 85). Así, en la comunidad sefardí de Shumla, “[...] la juventud organizaba representaciones teatrales durante las fiestas de Purim” (Romero, 1970: 164). Veremos que esta celebración de Purim ocupa un lugar importante dentro de las comunidades sefardíes y en su teatro. Utilizaremos entonces esta fiesta y sus múltiples facetas para explicar varios aspectos relacionado con el análisis de nuestras obras.

Por consiguiente, si el público sefardí acude al teatro para divertirse, pero también mantiene la costumbre y la tradición de representar piezas durante Purim de manera no profesional y en privado, podríamos deducir que *El hacino imaginado*, a falta de noticias sobre su representación, pudo haber sido representada en la casa de una familia durante esta misma fiesta conmemorativa. Además, aparte el hecho de que la comicidad de la pieza se aplica de maravilla al ambiente de diversión presente durante esta celebración, las grandes líneas de la historia de Ester son evidentes dentro de la adaptación judeoespañola. Para profundizar nuestras afirmaciones, nos basaremos en los cambios introducidos en *El hacino imaginado* con respecto a la obra de Molière, tal como los expone Elena Romero en las páginas 256 y 257 de su libro *El teatro de los sefardíes orientales*. (Volumen I).

En primer lugar, en *El hacino imaginado* “todas las entradas y salidas de personajes van acompañadas de la indicación de cambio escénico, lo que no siempre sucede en la

versión original” y algunos pasajes han sido completamente excluidos. Según nosotros, estos cambios no son atribuidos a la necesidad de adaptar la pieza al entendimiento de una comunidad sefardí, sino un requisito para simplificarla y que pueda así ser representada por niños o actores no profesionales. Además, si no están “en el texto judeoespañol la Égloga inicial ni los tres Intermedios (uno tras cada acto) del original francés”, será simplemente porque no se considera apropiado para una fiesta en casa de familiares. También hay que recordar que, en algunas ocasiones, las representaciones suelen ser en las calles y que el evento se asemeja entonces a una fiesta popular. En la adaptación judeoespañola las pocas modificaciones han sido pensadas para que su público pueda, de una manera u otra, relacionarse con los personajes y para que el ambiente general de la pieza sea conveniente para representarse durante la celebración del Purim.

En segundo lugar, se eluden además algunas alocuciones, como los finales del acto III, y se transforman otras, como el monólogo de Argán en el acto I de la escena I donde surge, “en la versión judeoespañola desprovisto de los textos que detallan las recetas del boticario Flörant”, “y han desaparecido también los camelos en latín del diálogo entre los médicos Diafarus y Tomá cuando examinan a Argán” en el acto II de la escena 6 en la original, correspondiente a la escena 9 en la judeoespañola. Imputamos estos cambios a la falta de conocimiento del público sefardí del latín.

Finalmente, el desenlace de la pieza judeoespañola tiene mucho más sentido para un público sefardí: “Argán, vestido de médico, expresa su alegría e incita a su hija a

desposarse con Cleant”, porque este final es reconocido por la memoria colectiva, según la definición que dimos al principio de nuestro trabajo<sup>6</sup>, de cualquier miembro de una comunidad sefardí que está al corriente de su historia. La memoria colectiva juega en tal caso un papel primordial en la manera de elegir un desenlace adecuado para una adaptación. Este desenlace feliz nos evoca la historia de Ester, representada en tiempos pasados durante las fiestas de Purim, y en la cual el amor entre la hebrea Ester y el rey persa Asuero salvó a los judíos de la matanza (Díaz-Mas, 40). Como añade Romero:

“Resulta admirable, dada la rapidez con que las obras teatrales pasaban al olvido entre los sefardíes, la vitalidad de que gozó Ester en el recuerdo del público; quizá la explicación esté en el carácter lírico de la obra: el pueblo aprendió sus canciones, que desgajadas del conjunto originario pasaron a engrosar el acervo musical popular” (1969: 210).

Deducimos de esta observación que la tradición de mantener una pieza viva gracias a su transmisión oral nos viene de aquel tiempo donde se representaban piezas histórico-religiosas. Sin embargo, cuando se representaba la misma pieza Purim tras Purim por ejemplo, había cambios en los discursos, por supuesto por la ausencia de transcripción del texto y, obviamente también, por variaciones debidas al paso del tiempo. Las diferentes comunidades entonces han podido fiarse sólo de su memoria para traer al presente lo memorable del pasado.

---

<sup>6</sup> “[...] le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante. Souvenirs d'événements directement vécus [...] ou transmis par la tradition écrite, pratique ou orale [...]; La mémoire collective est ce qui reste du passé dans le vécu des groupes ou ce que ces groupes font du passé” (Plaquette, 2003).

#### CAPÍTULO 4. TEATRO, CONMEMORACIÓN Y MEMORIA COLECTIVA

El mantenimiento de la historia de Ester es un ejemplo (que seguiremos utilizando) del poder de la memoria colectiva en el mundo judío. La memoria colectiva que corresponde al pasado se mantiene viva en el presente solamente cuando es transmitida por un grupo o una persona específica, oralmente o por escrito. Los recuerdos que se manifiestan en la memoria colectiva son también adquiridos, reconocidos y localizados por un individuo a partir del momento que se integra dentro de un grupo. Michal Arahony sostiene que el hombre por definición nunca está solo y por lo tanto siempre vive en contacto con otros individuos en una sociedad determinada (2). Entonces, podríamos decir que la memoria colectiva no es otra cosa que una especie de memoria “prestada” que no puede concebirse sin la aportación de la memoria de los otros miembros de su grupo. Esto podría a lo mejor explicar por qué a veces recordamos y hablamos de eventos que ni siquiera vivimos personalmente. Estos eventos, según Maurice Halbwachs, ocupan un espacio real en la memoria de una comunidad y en esta situación, la memoria colectiva es meramente la reconstrucción del pasado lograda a través de la información prestada del presente:

“Il n’y a pas à chercher où ils sont, où ils se conservent [...] puisqu’ils me sont rappelés dehors, et que les groupes dont je fais partie m’offrent à chaque instant les moyens de les reconstruire [...]” (1994: vi).

Concluimos de esta reflexión que la memoria colectiva existe gracias a los recuerdos transmitidos por otros, y dependiendo de dónde se sitúa el pensamiento de cada uno dentro de los “cuadros sociales” (expresión halbwachsiana que usamos nosotros en el sentido de grupo cerrado o comunidad), la memoria es capaz o no de perdurar y de perpetuarse.

De esta misma reflexión nace la noción de “memoria social”, comparada por Eviatar Zerubavel con un proyector que sólo pone de relieve ciertas partes de nuestro pasado colectivo. En su opinión, “the ‘history’ we collectively remember thus typically consists of small pockets of highly ‘eventful’ periods interspersed among long stretches of seemingly empty ones” (1982: 2). La memoria colectiva tiene, entonces, la habilidad de amplificar, dentro de un mismo aliento, lo que considera como un evento de valor y excluir totalmente lo que considera como secundario. Este procedimiento ha sido seguido, sin ninguna duda, por Ben-Ataf, que eliminó de su pieza lo que no consideró pertinente para su público sefardí y, como vimos, para el medio ambiente de su colectividad. A través de un vocabulario propio a su comunidad, y a través del judeoespañol por supuesto, adaptó una pieza extranjera apoyándose en sus cuadros sociales de la memoria. Este hecho concuerda con otra observación de Halbwachs:

“Les hommes vivant en société usent des mots dont ils comprennent le sens: c’est la condition de la pensée collective. Or chaque mot (compris), s’accompagne de souvenirs, et il n’y a pas de souvenirs auxquels nous ne puissions faire correspondre des mots. Nous parlons de nos souvenirs avant de les évoquer; c’est le langage, et c’est tout le système des conventions sociales qui en sont solidaires, qui nous permet à chaque instant de reconstruire notre passé” (279).

Pues si es cierto que, dentro de un ambiente sefardí, Ben-Ataf transpuso en el presente una adaptación de una obra francesa con evocaciones de una temática judía que nos viene del pasado, no podemos olvidar que la “base” (o la “trama”) y, por extensión, la “raíz” de la adaptación permanece intacta. Y si a veces ocurre que la transposición no nos parece siempre exacta es porque, según Halbwachs, al recrear el pasado en el presente, es posible que sucedan algunas transformaciones por las varias

interpretaciones de los relatos, dentro de una comunidad por ejemplo. Insistimos otra vez en que no es que la base o la trama sea “adaptada” sino que es “filtrada” para tomar el papel de ambiente sefardí en *El hacino imaginado*. Esto quiere decir que aunque el público no se identifique necesariamente con los personajes de la versión francesa por ser *goyim*, pueden, sin ninguna duda, relacionarse con el ambiente general de la pieza.

Además, hay que repetir que en un momento dado, la adaptación llega a tal punto que lo conforme a lo sefardí es que el público o el lector no sabe muy bien qué es lo definitivamente propio y lo que no pertenece a la cultura, la lengua y la tradición sefardíes. No obstante, repetimos que no dudamos que Ben-Ataf sólo eliminó en su adaptación las nociones que no correspondían a la manera de pensar de los individuos de su comunidad porque:

“Collective memory is a social reality but, at the same time, a cultural and a political product, shaped by the changing politics and the social needs of a given community. Each community organizes its past according to its needs and vision. It often silences and erases bothersome events of its past, which contradict the desirable memory and consciousness of the community, in order to build its self-image and political and cultural practices. On the other hand, it emphasizes and glorifies events that serve its interest” (Arahony: 7-8).

Los procedimientos de elegir, juntar elementos “judíos” con otros no judíos, recordar, olvidarse, todos ellos son en definitiva expresiones de la memoria colectiva y han sido sin ninguna duda aplicados por Ben-Ataf, gestor de la memoria colectiva, para aproximarse a las visiones de su público. No obstante, si ocurre que los recuerdos se componen de nuevos elementos, estos siempre existen de acuerdo con las condiciones variables de su equilibrio (Halbwachs: 290). Esto nos hace pensar en nuestra hipótesis

anterior basada en la idea de que la comunidad de Ben-Ataf era ciertamente mucho más abierta en términos de postura intelectual, diferente entonces de las otras más estrechas, como la de los sionistas de la época, por ejemplo. Hacemos esta distinción de nuevo para ilustrar otra vez la visión moderna de Ben-Ataf en abrirse a otra cultura, mientras que, habitualmente, los miembros de una comunidad están predispuestos a cerrarse a las influencias exteriores.

Estos influjos del exterior son como conectores que se juntan a la comunidad y al pasar dentro, o más bien al filtrarse, se moldean de acuerdo con los valores y la manera de pensar de la colectividad. Sin embargo, puede ocurrir que se transformen ciertas ideas cuando se añade al grupo otro individuo por su unión, por ejemplo, con otra persona que ya está adentro. Michal Arahony dice también que “in belonging to a group, people identify themselves with it and merge their personal past with the past of the group” (2004: 2). Además, con un individuo nuevo viene una parte de su atmósfera y con este elemento evoluciona entonces el medio moral de la comunidad en la cual se integra el nuevo individuo (Halbwachs: 291). Sin embargo, precisamos que en ningún momento las reglas y las costumbres que existieron antes de que el individuo nuevo formase parte del grupo se someten al elemento añadido. En la mayoría de los casos, lo que ocurre es que el último componente se yuxtapone a las leyes ya establecidas de la comunidad. Nos parece oportuno detenernos aquí brevemente y aplicar esta noción del individuo que se integra dentro de un grupo con el personaje de la esposa del hipocondríaco.

Efectivamente, la madrastra forma parte de la familia (que podemos imaginar como una microcomunidad) por su casamiento, pero a la vez sabemos que no podrá seguir siendo miembro del grupo por completo puesto que en ningún momento se adhiere a las reglas y las costumbres de su hogar de adopción<sup>7</sup>. Aún más, tiene el deseo de cambiar el destino de su hijastra, un destino que no corresponde a la realidad de la familia con la cual vive. La evolución del medio ambiente a la cual nos referimos en el párrafo anterior es notable a partir del momento en que son desveladas las malas intenciones de la mujer y de este hecho, la posibilidad de que la joven pareja se concrete. Entonces no solamente este desenlace de la trama corresponde a una sucesión lógica de eventos dentro de toda la comunidad, sino que también explica que fue retenido por el adaptador en su obra porque corresponde además a su época y a las condiciones circunstanciales de su comunidad<sup>8</sup>.

La adición de un nuevo miembro en una comunidad nos hace pensar en lo que Eviatar Zerubavel califica de “ser social” (1). Según él, este “ser social” puede sentir las cosas que sucedieron dentro de una comunidad antes de que formase parte de ella y vivirlas además tal y como si estuviera presente cuando ocurrieron. Lo socialmente sagrado es frecuentemente manifestado a través de ceremonias de sentimientos colectivos y es por esto interesante observar cómo los eventos del pasado son ritualmente conmemorados. La conmemoración acentúa lo que una comunidad considera como importante y funciona como un “registro” de la historia sagrada; de ahí el valor de estudiar rituales conmemorativos como marcos claves de la memoria colectiva.

---

<sup>7</sup> Esta falta de voluntad que demuestra la madrastra a conformarse a su familia de adopción se destaca en las tres piezas, o sea, la original francesa y las dos versiones judeoespañolas.

<sup>8</sup> Esta afirmación se aplica para ambas versiones judeoespañolas.

Ya sugerimos varias veces que, en nuestra opinión, un sentimiento de conmemoración es palpable en la pieza de Ben-Ataf. Aún si nuestra inclinación inicial era colocar *El hacino imaginado* dentro del subgénero de teatro universal (para usar la expresión de Elena Romero) por la simple y evidente razón de que nuestra obra nos viene de un teatro no judío, no podemos descartar el hecho de que la historia pasada y la temática de los judíos tienen, ellas también, su valor dentro de la pieza.

Sin embargo, antes de adentrarnos en el tema de la historia pasada, queremos demostrar que en nuestra adaptación judeoespañola, el autor decidió asimismo mantener la importante influencia del tío sobre el desenlace de la trama, presente en la pieza de Molière, porque otra vez, este tipo de lazo familiar, o sea, la relación entre hermanos y su papel como jefes de una familia, despierta en las memorias colectivas de sus comunidades una historia inherente a ellas. En efecto, el tío es miembro integrante de la familia porque se corresponde, tal y como lo indicamos ya, con la historia de Ester. Sin la ayuda de su tío Mordecai, Ester nunca hubiera podido impedir la destrucción del pueblo judío. En la pieza original francesa y en la versión judeoespañola, el tío es el principal responsable de la salvación del hipocondríaco y, por extensión, del casamiento de Angelic con Cleant en *El hacino imaginado*<sup>9</sup>.

La historia de Ester es significativa por la simple razón de que su historia es evocada solamente durante las fiestas del Purim y esto ha representado para nosotros uno de los puntos primordiales en probar nuestra idea de que *El hacino imaginado* fue presentado

---

<sup>9</sup> León Sasón conservó también intacto la influencia tan importante del tío sobre el desenlace de *El ipohondriozo* en general y específicamente sobre la salud del hipocondríaco y el destino de la pareja Luna-Beto.

durante esta celebración<sup>10</sup>. De todas formas, a cada judío se le ha inculcado el deber de recordar, como un automatismo inconsciente o no. Se le ha enseñado que nunca debe olvidar sus raíces, su lengua y su tradición. Es interesante señalar que la palabra “olvidarse” se encuentra en la Biblia hebrea como el anverso de “acordarse” (“zakhar” en hebreo), vocablo que aparece en la Biblia por lo menos ciento sesenta y nueve veces.

“Altogether the verb “zakhar” appears in its various declensions in the Bible [...], usually with either Israel or God as the subject, for memory is incumbent upon both [...] As Israel is enjoined to remember, so is it adjured not to forget. Both imperatives have resounded with enduring effect among the Jews since biblical times” (Yerushalmi, 1989: 5).

Las nociones religiosas, históricas y la construcción del compromiso emotivo y moral que tiene cada comunidad con el pasado son igualmente significativas para captar el funcionamiento de la memoria colectiva. Además, junto a esto, se debe considerar el hecho de que olvidarse o ejercer una memoria selectiva es también un rasgo típico de la memoria colectiva. Hay lugar para preguntarse entonces si existen maneras adecuadas para que una comunidad recuerde, teniendo en cuenta lo que dijimos ya, o sea, que la memoria colectiva es simplemente una nueva construcción del pasado que puede tener sus fallos. Y si, como vimos, existen varias memorias colectivas, no se puede afirmar lo mismo acerca de la historia, porque ella es indudablemente única y unitaria. Es interesante resaltar en este momento lo que afirma Eviatar Zerubavel acerca del hecho de que, ya antes de tomar cursos de historia en la escuela, el niño ha estado familiarizado con algunos eventos correspondiendo a su pasado colectivo a través de celebraciones públicas anuales de fiestas religiosas (14).

---

<sup>10</sup> En la adaptación moderna de *El ipohondrioso* también se ha mantenido esta tradición de conmemoración.

Si examinamos cuáles eventos históricos o religiosos son conmemorados durante días festivos, reconocemos los periodos más “sagrados” en el pasado colectivo de una comunidad. Eviatar Zerubavel escribe sobre el valor del calendario como uno de los marcos más significativo de la memoria colectiva. A través de la institucionalización de fiestas conmemorativas, los calendarios crean un ciclo anual del recuerdo destinado a asegurar que la comunidad estará dispuesta a recordar ciertos momentos de su pasado colectivo creando así un día manifiestamente conmemorativo.

Al mismo tiempo, Zerubavel precisa que no es por los eventos ocurridos en la historia que un día es memorable sino por la memoria colectiva que, tal y como sabemos ahora, es transformable y existe gracias a, y dentro de, una determinada comunidad. Generalmente entonces, los calendarios reflejan las identidades colectivas de los que los usan y al conmemorar en días festivos ciertos eventos del pasado, la comunidad expresa implícitamente sus visiones de su esencia social en el presente. Estas visiones implican tanto lo social como las creencias religiosas. Zerubavel añade que hoy en día, por ejemplo, a través de los calendarios, las naciones

“try to maintain a delicate balance between their members’ national and religious attachments, thereby preserving side by side multiple histories reflecting the inevitable structural complexity of their collective identity” (24).

Si estudiamos precisamente el reconocimiento que cada comunidad acredita a cada una de sus creencias, podemos interpretar lo que el grupo considera como memorable y a partir de esto acceder mejor a “quién” piensan que son.

Es justamente gracias a esta interpretación que podemos presumir (y usamos este verbo voluntariamente por no tener datos sobre el autor), cuál era la comunidad en general y quién era el público en particular de Ben-Ataf. Sin embargo, tenemos que admitir que estas suposiciones implicarán en la mayoría de los casos ciertas generalizaciones acerca de los sefardíes que desafortunadamente, no son todas fundadas. Sin embargo, lo que nos reafirma Yerushalmi atenúa nuestras inquietudes acerca de las generalizaciones cuando dice que:

“[...] Jewishness consists in *the* intense obsession with interpretation, as such. All Jewish writings tend to be outrageously interpretive [...] you don't have to be Jewish to be a compulsive interpreter but, of course, it helps”(xxiii).

En tal caso, si la escritura judía propende a interpretar, podemos por consiguiente con el final de nuestra versión judeoespañola, generalizar y atribuir a la cultura sefardí dos rasgos. El primero es que substituyendo de la versión francesa la escena “de la ceremonia de la investidura de Argán como médico” por el final sefardí, Ben-Ataf nos parece decir que es más importante para un padre sefardí ver a su hija feliz que su propia salud. Este final cambia también lógicamente el sentido entero de la pieza, con lo cual la sátira francesa pierde su ironía porque, y como segunda particularidad, la meta de burlarse de los médicos no tiene, en realidad, sentido en la comedia judeoespañola. Del mismo modo, a lo mejor, entre los sefardíes, reírse de los médicos es *ma'asé goyim* (cosa de los “otros”). No es que no vean el interés en hacerlo sino que ellos tienen respeto por esta profesión. Para terminar, es imprescindible advertir que la época tiene también que ser tenida en cuenta porque, en tiempos de Molière, en Francia, ser médico no tenía probablemente el mismo prestigio que en 1903, en Bulgaria.

Pues, si es necesario colocar cada pieza en su época para una comprensión general, lo es también, en cierto grado, para un análisis puntual del texto. Sin embargo, antes de dedicarnos a ello, tenemos que establecer la época de publicación y de circulación de la obra original francesa que tenía Ben-Ataf a su disposición para determinar el nivel de los cambios efectivos entre la pieza original francesa y la judeoespañola. Beatrice Schmid e Yvette Bürki, en las páginas 114 y 115 de su estudio de *El Hacino imaginado: comedia de Molière en versión judeoespañola*, identifican tres versiones de *Le Malade imaginaire* existentes en 1903. La primera conocida se integra dentro de las *Œuvres de Monsieur Molière* publicada por Thierry y Barbin inicialmente en 1675 con ediciones sucesivas en 1680, 1683 y 1694. Una segunda versión fechada en 1682, se publica en París en las *Œuvres posthumes* (volumen II) y es considerada hoy como la más legítima. Es interesante aquí subrayar que a esta copia, titulada *LE/ MALADE IMAGINAIRE,/COMEDIE /MESLÉE DE MUSIQUE/ ET / DE DANSES./Par Monsieur de MOLIÈRE*, precedía la indicación de “Corrigée sur l’original de l’Auteur, de toutes les fausses additions et suppositions de Scenes entieres, faites dans les Editions precedentes”. Este aviso nos hace suponer que aún en la época de Molière hubo ya adaptaciones creadas de su *Malade imaginaire* y que él mismo tuvo que corregir cambios hechos por otros. Acerca de esto y a título de curiosidad, cabe decir que en la época de Poquelin (pseudónimo de Molière), tanto como en la de Ben-Ataf, el plagio, tal y como lo conocemos hoy, no afectaba la validez de un autor o la legitimidad de su obra.

Finalmente, la última versión de *Le Malade imaginaire* que mencionaremos, se publica en 1734 en sus obras completas. Es esta tercera adaptación la que más circuló desde mediados del siglo XVIII hasta principios del siglo XX y deducimos entonces que fue ella la base de la pieza judeoespañola. Aquí no sólo es la época la que nos permite llegar a esta suposición, sino que el número de cambios entre ella y la versión judeoespañola es mínimo en comparación con las dos primeras. Efectivamente, las modificaciones principales, determinadas por Schmid y Bürki, son la distribución de las escenas, ciertas acotaciones que no concuerdan, la supresión de los prólogos y de los tres intermedios, el final diferente y otras eliminaciones menores. Ya establecimos que las omisiones de palabras en latín, de la égloga y de los tres intermedios con el cambio del final tienen que ver, probablemente, no sólo con la recepción del público sefardí, sino, también, con los actores y los medios de puesta en escena durante las fiestas de Purim. Si es verdad que, en general, Ben-Ataf respetó la versión original francesa y que sólo adaptó las partes para una mejor comprensión por parte de su público, hay que aceptar que aparecen también traducciones desemejantes, como hemos indicado en el capítulo 1.

Por ejemplo, en una palabra como *foie*, ‘hígado’, traducida por Ben-Ataf por *corazón*, o, aún el sustantivo *poumon* ‘pulmón’ cambiado por *hígado*, no podemos determinar hasta qué punto son cuestiones de traducciones o simplemente de falta de conocimiento, en algunas ocasiones, del significado en cada lengua. Sin embargo, encontramos modificaciones surgidas, sin ninguna duda, de una mala lectura. En el ejemplo del acto III, escena V, p. 133 de la versión original francesa: “[...] Souffrez

donc, Mademoiselle, que j'*appende* aujourd'hui à l'*autel* de vos charmes l'offrande de ce cœur [...]" las palabras en cursiva se traducen con *embezo* y *religión*: "[...] Sufrió dunque, señorita, que yo *embezo* hoy a la *religión* de vuestras querencias la dávida de este corazón [...]" (acto III, escena VI, p.70 de *El hacino imaginado*). Pues, Ben-Ataf confunde *appende* con *apprendre* ('aprender') y traduce el verbo con *embezar* (sinónimo de 'enseñar') en vez de *colgar*. Es el mismo caso con la palabra *autel* que traduce con *religión* y no con el vocablo correcto, o sea, *altar* (Schmid y Bürki, 127). Además, podemos citar un ejemplo claro de "falso amigo" como en el caso del acto II, escena IV, p. 152 del *Le malade imaginaire*: "[...] si Monsieur est honnête homme, il ne doit point vouloir accepter une personne qui serait à lui par contrainte." Esta última palabra debería traducirse al judeoespañol por *fuerza* y no por *contrario*, como lo interpreta Ben-Ataf: "[...] si señor es un honesto hombre, él non debe nunca acetar una persona que va ser su contrario" (acto II, escena IV, p. 77 de *El hacino imaginado*).

Con este análisis conciso del texto en mente, tenemos forzosamente que acentuar el hecho de que *El hacino imaginado* es en efecto una obra de teatro sefardí según las pautas de Elena Romero que enumeramos ya. Todas las inserciones del francés dentro de la pieza forman parte del judeoespañol, unas de las particularidades primarias para que una pieza se incluya dentro del género teatro sefardí. La necesidad para nosotros de insistir en lo que consideramos ahora como una evidencia nos viene de la idea de que si *El hacino imaginado* es un texto judeoespañol tiene que ser, de la misma manera, representativo de una escritura judía moderna en un sentido más amplio.

Yosef Hayim Yerushalmi opina que “[..] creative assimilation of initially foreign influences has often fructified the Jewish people. The culture of Spanish Jewry is the only best known” (86). Sin embargo, y todavía según él, es absurdo intentar establecer si una obra es judía sin determinar de antemano quién es o quién no es judío. Opinamos haber hecho esta tarea y probado que en la pieza de Ben-Ataf es el ambiente de la trama el que es judaizado y no los personajes. Demostraremos más adelante que en la pieza de Sasón la situación es diferente, en el sentido de que son más obvias las influencias sefardíes.

Aún si contrastan las adaptaciones judeoespañolas, (divergencias, según nosotros, atribuidas a un salto de las generaciones), tienen como rasgo común su paralelo con la historia bíblica de Ester. Esto concuerda con lo que afirma Yerushalmi:

“What holds together modern Jewish writing, whether it be in Hebrew or in Yiddish, in German or in American English, is the Jewish Bible”(xxv).

Con el paso del tiempo y la transformación de la memoria colectiva judía por la llegada de no judíos dentro de varias comunidades modernas, el encuentro primario entre el judaísmo y la cultura moderna es la preocupación con lo histórico: “[...] history becomes what it had never been before-the faith of fallen Jews” (Yerushalmi: xix). Esta historia, como toda Historia, nunca es reproducible, sino que es el tiempo mítico que siempre está renovándose y que sigue, con ajustes, repitiéndose. La destrucción del pueblo judío es una obsesión expresada de varios modos dependiendo de quién la formula y es, como todo evento, reconstruida e interpretada de nuevo, a veces simultáneamente y también de maneras diferentes.

Según nosotros, los temas de *El hacino imaginado* corresponden a esta preocupación por el paralelo incontestable entre las grandes líneas de la historia de Ester conmemorada, como afirmamos ya, durante las fiestas del Purim y los acontecimientos y los papeles de los personajes de las adaptaciones de Ben-Ataf y de Sasón<sup>11</sup>. Recordamos que la fiesta de Purim es el carnaval judío celebrado al final del invierno que conmemora la historia de Ester, en la cual, tal y como relatamos ya, Mordecai y Ester impiden en Persia la destrucción del pueblo judío por Amán<sup>12</sup>. Curiosamente, dentro del libro de Ester no se nombra ni una sola vez a Dios. Este punto es para nosotros imprescindible porque acentúa el hecho de que las piezas, que son también comedias, son adecuadas para representar en un ambiente de fiesta. En la *Enciclopedia Judía* leemos que

“all kinds of merry-making, often verging on frivolity, have been indulged in on Purim, so that among the masses it has become almost a general rule that “on Purim everything is allowed””.

Entonces cabe preguntarse aquí ¿cuáles son los paralelos entre los temas de la historia de Ester y las adaptaciones nuestras? Pues, empezamos con el papel de la mujer, que es, en el libro de Ester, de primer orden. En las piezas encontramos también esta misma característica por el hecho de que cada mujer tiene una influencia directa sobre el personaje principal del hipocondríaco y su peso sobre el desenlace de la trama<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> A partir de ahora en adelante, nuestros argumentos se destinarán a las dos obras judeoespañolas porque son aplicables, por razones obvias, a todo miembro de una comunidad sefardí y, por consiguiente, a todo público sefardí también. Sin embargo, añadiremos otros argumentos sobre Ester en la parte dedicada más exclusivamente al *Iphondriozo*.

<sup>12</sup>Todas las referencias a Purim y a la historia de Ester nos vienen de la *Enciclopedia Judía* y del sitio Internet titulado *Modia*.

<sup>13</sup> Notamos aquí que Sasón aún eliminó el papel de la hermana de Luna dentro de su adaptación probablemente porque nunca se atribuyó, que sepamos, un papel importante a una hermana en la historia o en la tradición judía.

Además, la historia de amor tiene final feliz “a la sefardí” porque corresponde también al desenlace de la historia de amor entre Ester y su enamorado Asuero. Al mismo tiempo, las mujeres alcanzan a unirse con sus hombres sólo a través el arrepentimiento. Recordamos que la hija del hipocondríaco está dispuesta a sufrir y vivir sin su amado para salvar a su padre de la muerte por sus presupuestas enfermedades. También, en ambas historias el cambio de los eventos ocurre en el último instante del desenlace. En el Libro de Ester, el episodio final de la salvación del pueblo judío es tan significativo que para recordarlo, los judíos deben, como acto de conmemoración, salvar una vida o enterrar un difunto. Observamos que el hipocondríaco es en efecto salvado al final de las piezas, no sólo de sus supuestos dolores sino también de estos médicos que se aprovechan de sus debilidades y de su dinero. Los médicos nos hacen pensar en el personaje de Amán en la historia de Ester. En este libro, Amán puede ser asociado a estos magos que piensan poseer la verdad absoluta; además es claramente el personaje no judío de esta historia bíblica, que pretende crear, por su posición política y sus derechos, una cultura nueva sin judíos. ¿Cuántas veces hemos escuchado que los médicos se consideran como el centro del universo y que por sus conocimientos y estatutos se sobrevaloran sin razón? Esta manera de pensar es tan vieja como el mundo y sigue siendo aún hoy en día una reputación todavía atribuible a los médicos en ciertas comunidades y en ciertos círculos sociales. Aún si, como dijimos, la meta de burlarse de los médicos tiene menos impacto en las versiones judeoespañolas que en la original francesa, el papel de médico existe y es representado por un personaje que está afuera del espacio de los personajes centrales, o sea, es claramente un “otro”.

El paralelo entre los médicos y Amán recién establecido, explicaría también por qué Purim nos ilustra la suspicacia frente a la vanidad de estos individuos que juegan a dioses. Purim representa realmente la liberación por una intervención divina e invisible. También, la historia de Ester nos enseña que la dispersión no es un tiempo de aculturación y de exilio social, sino una fase temporal hasta el último destino, o sea, hasta la tierra de Israel<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> La pieza de Ben-Ataf está adaptada en el exilio y por consiguiente menos fuerte en términos bíblicos que la de Sasón, escrita para un público israelita. Otra vez, *El hacino imaginado* fusiona la cultura francesa con la sefardí, pero nunca se asimila una a la otra.

## PARTE II. PERVIVENCIA DEL TEATRO SEFARDÍ: *EL IPOHONDRIOSO*

Hasta aquí hemos hablado fundamentalmente de *El hacino imaginado*. Vimos, por ejemplo, que sus personajes, viviendo en el ambiente descrito anteriormente, nunca se judaizan. Establecimos ya que no es el mismo caso con los personajes de *El ipohondrioso*. Advirtamos a continuación qué otros aspectos relacionados con la pervivencia del teatro sefardí puede aportar el análisis de la pieza de León Sasón.

Para ello incluiremos en nuestra presentación de la pieza moderna un análisis de ciertas estrategias de judaización o sefardización que utiliza Sasón, por ejemplo en los nombres de los personajes, para demostrar cuánto se ha mantenido no sólo una tradición teatral sefardí sino también un orgullo profundo de las raíces sefardíes y un deseo de conmemorar su historia como nunca antes. Desarrollaremos la posible pervivencia de la historia comunitaria a través, otra vez, de la historia de Ester, *leitmotiv* aún evidente en el teatro sefardí actual.

## CAPÍTULO 5. HISTORIA Y COMUNIDAD PRESENTE

Es menester establecer de qué historia se trata en la adaptación de León Sasón porque la realidad es que no hay en *El ipohondriozo* nada escondido, ni ambiente, ni “aire” sefardí sino, a lo largo de la pieza, un “sefardismo” abierto. Explicaremos más adelante las razones que nos llevan a esta última afirmación. Hemos visto antes que es plausible el paralelo entre la historia de Ester y la trama de *El ipohondriozo*. Sin embargo, lo que aquí queremos resaltar es que si nuestra pieza moderna no ha sido necesariamente adaptada para la celebración de Purim, ¿sería representable durante esta fiesta? Y durante dicha fiesta ¿es la historia de Ester la única que se debe recordar? Con estas preguntas sobre Purim queremos establecer otra vez si las tradiciones que han definido el teatro sefardí son todavía apreciables en nuestra época moderna y examinar a qué nivel está hoy en día evocada Ester durante esta conmemoración. Paloma Díaz-Mas nos da una explicación interesante referente a una creencia de la historia evocada durante dicha celebración:

“Como en la festividad litúrgica de Purim se conmemora la salvación de los judíos de un gran peligro (el exterminio planeado por Amán), se da por analogía el nombre de *Purim de...*a otras fiestas en las que se recuerda la salvación supuestamente milagrosa de una comunidad judía” (1997: 79).

Esta cita nos revela que la historia de Ester puede ser evocada durante otras fiestas conmemorativas también. Recordamos, tal y como indicamos anteriormente, que la memoria colectiva moldea el carácter de una comunidad y que los recuerdos difieren de una comunidad a otra. Entonces lo que nuestra comunidad de Bat-Yam en Israel y originaria de Turquía puede considerar como un hecho histórico significativo, difiere naturalmente de lo que una comunidad sefardí en Bulgaria en 1903 juzga como

importante. La época y el país donde nos encontramos tendrán obviamente un impacto directo en la historia evocada o en su manera de conmemorarla. Sin embargo, y tal y como insistimos varias veces ya, lo que nunca cambia para todo judío es el deber de la memoria y el dilema de perpetuar las viejas tradiciones por encima de todo o adaptarse.

Es aquí imprescindible observar que los miembros de la comunidad de Bat-Yam desean conservar sus tradiciones en un mundo en el cual el “otro” es judío también. Tal y como los sefardíes de Bulgaria pertenecían a dos comunidades, la sefardí y la nacional, en Bat-Yam, los miembros de esta comunidad son a la vez sefardíes originarios de Turquía e israelíes. La adaptación de estos nuevos inmigrantes es, de cierto modo, paradójica porque tienen que conformarse a un mundo que teóricamente es suyo desde el principio de los tiempos. Es posible aún que en Bat-Yam, el “otro” sea también sefardí y, por consiguiente, en lo que difieren las dos comunidades es su país de asentamiento anterior a Israel, aunque los dos formaran parte del imperio otomano. Puesto que nuestra comunidad vive ahora diariamente dentro de un mundo judío, el hilo de informaciones, al cual nos referimos ya y tal y como precisamos, es transmitido de generación en generación y basado en el recuerdo de cada individuo o de cada comunidad pero, lógicamente, en Israel, no sale ni empieza a partir del mismo punto de un grupo sefardí a otro. Seguros de quiénes son y sabiendo que por primera vez en su vida no tienen que esconder sus raíces, los personajes de la pieza de Sasón, que, afirmamos, son representativos de los miembros de nuestra comunidad,

reconstruyen el mundo de su segunda diáspora, Turquía, porque al fin y al cabo, ella también forma parte de quiénes son.

Con lo dicho en mente, es oportuno ahora hacer un desvío en el tiempo para ponernos en contexto y también regresar, de cierto modo, al comienzo de nuestra tesis. La razón es simple. A lo largo de nuestro capítulo sobre *El ipohondriozo* de León Sasón, seremos llevados en el tiempo como un recomienzo y este giro atrás envolverá, de cierto modo, el complemento de la memoria, o sea, el olvido acerca de lo que aprendimos sobre la comunidad sefardí de Bulgaria por el cambio, repetimos, de la *época* por supuesto y también por el contexto diferente y la *civilización* distinta. Mencionamos aquí que las palabras en cursiva evocan las de la primera definición que dimos sobre el teatro y que el trabajo que empezamos ahora es semejante al ejercicio que hicimos con *El hacino imaginado*, o sea, situar la pieza para una comprensión completa de la obra moderna y para comprender la repercusión tan importante de la historia y del contexto turco sobre el texto en sí.

Al principio de nuestro trabajo ya designamos el Imperio Otomano, cuyo corazón era la Turquía actual, como el primer lugar de asentamiento para los judíos de lengua española. Díaz-Mas nos traza un recorrido de los sefardíes en Turquía justamente a partir de su llegada en ella hasta el siglo XX. Nos precisa que es en el Imperio que los sefardíes conocieron la mejor acogida del oriente:

“Bajo el poder de la *Sublime Puerta* (nombre que se daba al imperio otomano) se agrupaban pueblos de muy distintas razas, culturas, lenguas y religiones. El peculiar sistema político y administrativo permitía que cada pueblo mantuviese sus peculiaridades [...] En las grandes ciudades, los sefardíes tendieron a

agruparse de acuerdo con sus lugares de origen, reuniéndose en un mismo barrio los de una región de la península y creando sinagogas regionales o locales” (1997: 58-59).

Además de revelarnos la libertad otorgada por el Imperio frente a las costumbres de sus nuevos inmigrantes, esta cita nos demuestra de nuevo la larga tradición de los sefardíes en crear comunidades estrechas en todo país donde se asientan. Sin embargo, y tal y como vimos ya, la creación de esos grupos por parte de los sefardíes no impide su integración dentro de las sociedades donde se instalan y, dentro del Imperio, este rasgo es conservado desde el principio de su llegada. En los siglos XVI y XVII, los sefardíes se involucraban aún entre los miembros de la corte “bien fuera como médicos e intérpretes de sultanes y visires, bien como auténticos privados que llegaron a tener extraordinario poder” (Díaz-Mas, 1997: 60).

Sin embargo, el siglo siguiente es particularmente triste para la sociedad turca. Su gobierno consigue corromper el sistema político y económico afectando así a los diferentes grupos raciales con enormes tensiones y inseguridades a través del país. No obstante, dentro de este medio ambiente negativo, ocurre extrañamente un evento cultural de primer orden para los sefardíes que representa aún hoy en día el marco inicial de la literatura judeoespañola moderna:

“[...] el mundo sefardí de Oriente conoció un singular florecimiento de la literatura en judeoespañol, hasta el punto de que se considera el siglo XVIII como el Siglo de Oro de las letras sefardíes. Se redactó en esta época la magna enciclopedia del saber rabínico: el *Me'am lo'ez* [...]” (Díaz-Mas, 1997: 66).

Al nivel cultural entonces, los sefardíes de Turquía están sujetos a una explosión del saber. Paradójicamente otra vez, esta misma época de valorización intelectual o de la

“Haskalá”, tal y como nos referimos a ella en nuestro capítulo sobre la historia de los sefardíes en Bulgaria, representa para el mundo sefardí de Turquía, un descenso social significativo causado por la firma de tratados entre el Imperio Germánico y Turquía. Este pacto, pues, es la consecuencia de la formación de un solo grupo de judíos dentro del cual no se hace más la distinción entre los sefardíes y los asquenazíes mayoritarios que provienen de Alemania y de Austria.

Entonces, dentro de este clima de incertidumbre generalizado nace, en el siglo XIX, la primera escuela de la Alianza israelita universal con, como lo explicamos ya, su enseñanza secular en lengua francesa. Cabe precisar que la recepción frente a este tipo de educación por parte de las comunidades sefardíes de Turquía se asemeja mucho a la que describimos en Bulgaria. La excepción significativa es que la corriente sionista que agrupaba, de todas formas, y en la mayoría de los casos, a un número elevado de asquenazíes y que acompañaba a los que estaban en contra de estas escuelas en nuestra parte de la Europa del Este, es inexistente en el Medio Oriente.

Para terminar con nuestro breve recorrido histórico, el siglo XX se caracteriza, en primer lugar, por el nombramiento del nacionalista turco Mustafá Kemal Atatürk como dirigente de un gobierno naciente que moviliza otra vez el país. Las nuevas leyes impuestas por Kemal Atatürk omiten respetar los fundamentos de las “otras” culturas y se obliga, por ejemplo, a la participación de todo ciudadano turco en el servicio militar, una causa a la cual no se adhieren fácilmente los sefardíes. En segundo lugar, si la primera mitad del siglo XX está incontestablemente definida por

las guerras mundiales, que no tienen un impacto tan trágico en la comunidad turca como en otras, hay que decir que la mitad de dicho siglo es sinónima también de la primera gran ola de emigración hacia América del Norte o Israel, lugares elegidos por los sefardíes para afirmar su libertad de expresión étnica. Es difícil afirmar con precisión cuántos sefardíes se expatriaron de Turquía porque, en el momento de crear estadísticas, el sefardí todavía no forma parte de un grupo que lo caracterice sólo a él, sino que está percibido aún como un no asquenazí. No obstante, lo que sí podemos afirmar con certeza y todavía gracias a Paloma Díaz-Mas, es que entre 1948 y 1970, llegaron a Israel unos 110.000 judíos procedentes de los Balcanes y de Turquía (233).

Todo lo recién descrito, y con la cita de Díaz-Mas relativa al “*Purim de*” en mente<sup>15</sup>, nos hace llegar a la conclusión de que cuando los sefardíes de Bat-Yam se reúnen para conmemorar su historia, ésta es la de los miembros de su comunidad en Turquía. Por una parte, al final de la pieza, los personajes están a punto de realizar su sueño de toda una vida y emigrar a Israel y, por otra parte, una vez allí, la comunidad de Bat-Yam rememora Turquía a través de la representación de *El ipohondrioso*. Para seguir con la misma idea de Díaz-Mas, comprendemos que para dicha comunidad la salvación es Israel y que el hecho mismo de haber sido salvado implica algo milagroso. Nuestro razonamiento es que la comunidad que vivía en Turquía ha tenido que ser salvada de un país que no era suyo y el milagro es que, a través de los personajes, reactiva la llamada de Israel y el momento feliz de aquel tiempo cuando tomaron la decisión de

---

<sup>15</sup> “Como en la festividad litúrgica de Purim se conmemora la salvación de los judíos de un gran peligro (el exterminio planeado por Amán), se da por analogía el nombre de *Purim de...* a otras fiestas en las que se recuerda la salvación supuestamente milagrosa de una comunidad judía” (1997: 79).

su vida o sea, emigrar a la tierra prometida. Esta interpretación nuestra, aún sencilla, es realmente el mensaje que nos parece querer transmitir Sasón. Por otro lado, repetimos que es manifiestamente claro desde el principio de esta pieza moderna el propósito del adaptador en judaizar a sus personajes evocando a la vez su transcurso por Turquía.

Por consiguiente, en la trama de Sasón, es palpable una forma de idealización y, a la vez, cierta abstracción respecto a cuánto los miembros de las comunidades sefardíes habrán podido sufrir dentro de un mundo donde eran minoritarios durante demasiado tiempo y donde las tradiciones de la *primera* Sefarad han caído en el olvido. Primo Levi escribe en su libro *Le devoir de mémoire*, que todos los seres humanos tienen la tendencia en idealizar inconscientemente hechos del pasado:

“L'événement est quelque chose qui va au-delà de la vérité parce qu'il ne saurait pas être exprimé par des termes logico-rationnels auxquels il n'est pas réductible. L'événement n'est pas tout à fait mesurable; quelque chose qui ne s'identifie pas avec l'idée de vérité; au moins de la manière rationaliste avec laquelle nous sommes portés à concevoir la vérité” (2000: 79).

Comprendemos entonces que la manera de actuar de la comunidad, o sea, conmemorar el pasado con el deseo de mantener vivos su origen y sus tradiciones, está directamente ligada a cómo uno interpreta las cosas intrínsecamente (para no decir como lo interpreta “en las tripas”). Esta necesidad de distinguirse no está claramente relacionada con la razón.

Por consiguiente, comprendemos que, para Sasón, lo importante es mantener intacto el “cuadro referencial” de su comunidad, según otra expresión de Primo Levi, que implica facetas de la identidad, y es fundamental porque distingue, entre otras cosas, a los

individuos los unos de los otros. Al ser transplantados en un mundo que no conocen, para no decir un país que no es suyo (aunque Israel es la tierra de todo judío) los miembros de la comunidad de Bat-Yam no se pueden sentir derrotados si tienen estable dicho cuadro y, gracias a ello, son capaces de enfrentarse con las nuevas realidades del país de asentamiento. Entonces, los miembros de la comunidad pueden, en el presente y para el futuro, distinguirse de otro judío y de un sefardí a otro, sin impedir una aclimatación completa a su nuevo país de establecimiento y conseguir así tener, por primera vez en dos siglos, una identidad distinta y la posibilidad de no ser ya estrictamente percibidos como no asquenazíes.

En tal caso, como lectores de la adaptación de Sasón, somos testigos de una valoración exaltada de una comunidad sefardí y originaria de Turquía. Enfatizamos aquí que, tal y como la comunidad en Bulgaria era ante todo sefardí, la ascendencia de los miembros de la comunidad de Bat-Yam es sefardí y sólo después se añade a este linaje el origen turco. La “judeo-sefardización” que acabamos de mencionar es obvia a través de diferentes transformaciones producidas por Sasón en relación con la pieza original francesa y a la versión de Ben-Ataf.

## CAPÍTULO 6. ESTRATEGIAS DE JUDAIZACIÓN-SEFARDIZACIÓN

Mencionamos que Sasón utilizó a propósito estrategias de “judeo-sefardización” en su adaptación. Para nosotros, la primera táctica de Sasón que enumeraremos es indudablemente la más reveladora. Esta táctica es, como habíamos adelantado anteriormente, la judaización de todos sus personajes, aún de la segunda esposa del hipocondríaco. Es importante hacer resaltar este personaje por dos razones. En primer lugar, tal y como en las dos versiones anteriores, es ella la única de la célula familiar que no tiene la misma sangre que los “otros” por no tener la misma ascendencia en el árbol genealógico de los demás miembros de la familia. Sin embargo, en la pieza moderna, este rasgo toma proporciones innegables. Diríamos que la podemos relacionar con el nuevo individuo que se añade a la familia o a la microcomunidad, para recordar el ejemplo que citamos con la noción de memoria colectiva en la parte de *El hacino imaginado* y que tiene entonces frente a ella la posibilidad de modificar el destino de su familia y, a través de esto, cambiar la trayectoria de la memoria colectiva del futuro de su familia de adopción. Intentando alejar a Luna, su hijastra, y enviarla a Israel, demuestra su voluntad de no querer mudarse nunca allá y, como consecuencia, tener la pretensión de guardar los bienes de la familia para ella misma:

El Dyo ke mos ayude a kazarla! Le propozi a su padre de mandarla a Israel a un kibuts, porke aya no demandan dota. Oy, el ashugar i la dota es bokado grande! (acto I, p.15 de *El ipohondriozo*).

Desde un punto de vista estrictamente “comunitario”, esta cita nos revela que la madrastra no tiene ninguna intención de respetar el camino proyectado para todo judío hacia la tierra prometida. Con todo lo recién dicho, hubiera sido, según nosotros, más

sencillo no convertirla en judía para hacer resaltar aún más su diferencia respecto a los otros miembros de su familia de adopción. Sin embargo, en un mundo en el cual los judíos son mayoritarios, es necesario presentar a personajes con quien el público receptor pueda identificarse. Ya no estamos en un ambiente donde se pueda fácilmente explicar que si uno no se conforma a las reglas impuestas por la célula familiar o por la comunidad es porque es *goy* y que ésta no conformidad es *ma'asé goyim*, como podía hacerse en la adaptación de Ben-Ataf.

En la adaptación de Sasón, Zelda, la segunda esposa del hipocondríaco, miente a su esposo, Morís, afirmando que ni siquiera puede hablar de testamento porque le duele pensar en la muerte eventual de su marido, pero a la vez, está esperando, en el salón contiguo, un abogado que contrató para arreglar dichos papeles antes de que sea demasiado tarde:

ZELDA - Testamento? No kero. Mi amor te rogo! (*Ma ya se ve ke eya esta muy kontente*) No avlaremos de estas kozas. Mizmo pensar a esto me esta azyendo mal. La palavra de testamento me esta azyendo estremeser.

MORIS – Ya te dishe ke sera byen de avlar kon un avokato.

ZELDA –Avokato? El avokato ya esta asperando aryento!

Este diálogo nos lleva a la segunda razón por la cual Zelda es tan importante en la pieza de Sasón. Este personaje simboliza la “modernidad” por el hecho, por ejemplo, de que contrata a un abogado, signo de tiempos modernos. Precisamos que este último personaje no existe en las piezas anteriores. Además, con la idea de que en ningún momento Zelda se plantea irse a Israel y que su indiferencia es obvia en relación con la tierra prometida, tenemos la impresión de que en sus ojos, “regresar” a las raíces significaría un paso atrás socialmente. Afirmamos que con este rasgo que le pertenece

sólo a ella, Sasón ha mostrado que es “otra” cualidad (mala) de judía y con esto le ha atribuido el peor defecto posible. Para terminar con esta idea de “modernidad”, es efectivamente Zelda la que nos sitúa en el tiempo: “[...] Agora estamos en 1978-milnoveshentos i setenta i ocho -..nasyo en 1957-milnoveshentos i sinkuenta i syete- [...]”(acto I, p.14 de *El ipohondriozo*). Por otra parte, es la amiga de Zelda, Linet, otro personaje añadido por Sasón, la que subraya los rasgos del verdadero carácter de la madrastra gracias a los comadreo de ambas mientras toman *Neskafé* (notamos aquí que tomar café es una costumbre típicamente sefardí que tiene su origen en Turquía. Sin embargo, tal y como lo precisa la misma Zelda desde las primeras líneas de la pieza, no hay café en estos tiempos modernos porque está en “kontrabanda”).

Otra técnica que usó Sasón para reforzar el sentimiento judeo-sefardí en la pieza es, tal y como empezamos a notar ya, añadir unos personajes y suprimir otros. Respecto a esta última situación Sasón, de hecho, suprimió sólo a un personaje. No pensamos tener que profundizar el porqué de esta omisión por el hecho de que ya dijimos anteriormente que si el personaje de la segunda hija del hipocondríaco ha sido completamente suprimido es porque nunca, que sepamos, se ha atribuido una historia memorable a una hermana en la cultura judía o sefardí. Sin embargo podemos encontrar aquí de nuevo un paralelo con la historia de Ester, que tampoco tenía hermana y, además, en otro orden de ideas, presentar a Luna como hija única resalta aún más la relación especial que tiene todo padre sefardí con su hija.

Por lo que respecta al hecho de añadir personajes, ya establecimos que el abogado y Linet están presentes en la pieza para reforzar la idea de modernidad y para hacer resaltar el carácter aprovechado de Zelda y, también de este modo, ampliar el “sefardismo” de los otros personajes<sup>16</sup>. Para terminar con la idea de un personaje añadido en la pieza de Sasón, hemos guardado para el final, la indicación más llamativa del sitio mayor que ocupa la mujer, tal y como afirmamos ya, tanto en las versiones judeoespañolas como en la historia de Ester<sup>17</sup>. Pues, el adaptador ha devuelto a la hija del hipocondríaco su abuela biológica, la cual no tiene nombre porque lo importante es que represente un personaje matriarcal que asegure la descendencia y que proteja a todos los que tienen la misma sangre que ella. Era necesario incluir a esta “nona” o “granmama” porque es finalmente ella la instigadora del desarrollo feliz. Si no hubiera pensado llamar a su hijo Arón por teléfono a Israel y pedir que fuera a Turquía para salvar de cierto modo a su familia, el hipocondríaco nunca hubiera conocido la verdad acerca de su segunda mujer y su obsesión con sus presupuestas enfermedades hubiera seguido hasta matarlo definitivamente. También, Luna hubiera tenido que asumir su destino y vivir en un kibutz. Tenemos abajo un ejemplo que ilustra todo lo que acabamos de alegar. Estamos pues en la presencia de la abuela que habla con su hijo Arón, que vive en Israel, por teléfono:

Si pasha! Muy buena. Kuando estas vinyendo? Aki esta afitando echos muy kuryozoz. No! No! Kualo? Tu ermano lo mizmo. Kon los doktores i sus hazinuras. Ma su sigunda mujer esta aprontando planos muy eskuros. No! No! Komo me ago de la sodra siento todo lo ke avlan. Si! Si! Todo lo syento. A Lunika le keren kazar kon uno ke no le plaze. Avokato vyene a kaza. Ah! Tu

---

<sup>16</sup> Queremos apuntar aquí que, a lo largo de la pieza, la amiga de Zelda se llama Linet pero que, en la presentación de los personajes y de los artistas de la pieza, se llama Lizet. El objetivo nuestro en subrayar este error es para reforzar el hecho de que no estamos frente a profesionales del mundo teatral. Véase apéndice 3, páginas 85-89. Tocaremos otra vez esta idea al final del presente capítulo.

<sup>17</sup> Como punto y a parte que Sasón dedica su pieza a sus “keridas: Madre, mujer i ijas”.

kunyada se kere apatronar de todo. Si, no demandes! Ijo, mira de venir presto. Por ke esta maldicha es kapache de matarnos a todos [...] Alguno vyene parese. Esto serrando, mira de venir lo mas presto posible. Si pasha, si [...] (acto II, p.53-54 de *El ipohondriozo*).

Por consiguiente, según una de nuestras reflexiones anteriores, si Israel es la salvación para nuestra comunidad de Bat-Yam, Arón simboliza indudablemente el salvador por ir finalmente a Estambul y por ser él el que propone, otra vez, al final de la pieza, la mudanza a Israel: “Morís, deke ke no vengas i tu kon mozotros a Israel? Aya se topan los mijores doktores del mundo. Pagas kada mes una paga chika i estas asegurado, no pagas ni doktores ni kuras” (acto III, p.118 de *El ipohondriozo*). Además, tenemos que resaltar cuán estrechos son los lazos de familia, porque, a partir del momento que la madre pide la presencia de su hijo, este último se precipita, desde Israel a Estambul, para apoyarla y para socorrer a la familia de la manipulación de la intrusa Zelda en el clan.

Entonces, con la presentación de estos personajes de la adaptación moderna cumplida, observamos que la manera más interesante para Sasón de “sefardizarlos” a todos era modificar los nombres de las dos versiones anteriores. Sin embargo, la intención de estas transformaciones no es obvia inmediatamente desde la primera lectura de la pieza y sólo después de una investigación de estos nombres, nos damos cuenta de que tienen, en su mayoría, un sentido preciso y que están relacionados con el papel de cada personaje. Por ejemplo, Sasón eligió, para la mujer del hipocondríaco, un nombre típicamente asquenazí como Zelda, para distinguirla de los otros, ofreciendo así un personaje auténtico para su público sefardí originario de Turquía. Es interesante apuntar que este nombre germánico es un diminutivo de “Griselda”, que alude en alemán al

color gris. Esta explicación nos hace comprender que el personaje de Zelda no tiene ninguna calidad de una mujer joven y dulce y que, además, no podría ser sefardí al ser tan hipócrita y aprovechada como la pinta Sasón en el acto I, página 42 de *El ipohondrioso*, por ejemplo<sup>18</sup>. Observamos además, que el adaptador usó otro diminutivo de “Griselda”, Zimbul, para nombrar a la “servidera” de Zelda. Tal y como en las piezas anteriores, la servidora es la doméstica personal de la madrastra y también lucha en secreto por la libertad de la hijastra. A causa de esto, y porque no forma parte de la familia de sangre, Sasón le otorgó el mismo nombre que su jefa; sin embargo, decidió “turquizar” el nombre porque es amiga de la casa y quiere el bienestar de Luna, la hija de Morís y porque, al fin y al cabo, mejor tener un nombre de origen turco que asquenazí. Otro apellido significativo es el del médico oportunista que se llama ahora Doktor Santos, que interpretamos como peyorativo por el hecho de que el concepto de santo no existe en la religión judía. El hijo del doctor, Jozefiko es un diminutivo de Joseph y el sufijo diminutivo “iko” ha sido añadido para reforzar el hecho de que es un hombre con poco conocimiento. El farmacéutico, Yako, ha heredado este apelativo de la planta purgativa del mismo nombre y finalmente el doctor Purgón es el único personaje que ha guardado su nombre de las dos piezas anteriores por querer decir “purgante” en las tres culturas o sea, la francesa, la judeo-búlgara y la judeo-turca. También, además de ser el nombre real del actor que lo interpreta, Morís es la traducción del nombre bíblico Moisés, el cual tiene un hermano que se llama Arón, como se llama efectivamente el hermano del hipocondríaco en la pieza moderna. En esta versión judeoespañola, tal y como su predecesora búlgara y como en la historia de Ester,

---

<sup>18</sup> Véase apéndice 3, páginas 85-89.

el papel del tío como jefe de la familia despierta aún en la memoria colectiva de sus comunidades respectivas una historia propia a ellas.

Con lo anterior en mente, es oportuno proceder ahora a un corto análisis del nombre femenino típicamente sefardí, Luna, y de sus implicaciones en la pieza. Ante todo, es primordial indicar que el calendario judío es un calendario lunar. En el plan simbólico y en la tradición judía, la luna representa el pueblo de los hebreos. Tal y como las permutaciones de la luna, el hebreo nómada modifica continuamente sus itinerarios. Adán, por ejemplo, es el primero en empezar con una vida errante, Caín es un vagabundo y Dios ordena a Abraham que deje su país y la casa de su padre. Su descendencia se hallará con el mismo destino: la diáspora (*Dictionnaire des symboles*: 1974, s.v. *lune*).

En nuestra pieza moderna, Luna es el único personaje que puede asegurar una descendencia para su familia. Es sin ninguna duda por esta razón que la abuela está a favor de su relación amorosa con Beto y que, otra vez, suscita los eventos que contribuirán a un desarrollo feliz para la joven pareja. Además, por la generación a la cual pertenecen los novios, es lógico que afirmemos que nacieron en Estambul, con lo cual su ida a Israel provocará que Luna deje la casa de su padre, transformando así el futuro entero de su familia en la diáspora última. Imaginamos que una vez en Israel se casará y tendrá hijos nacidos en la tierra de Israel, hijos judíos.

Es imprescindible para nosotros enfatizar que los ajustes recién enumerados no han sido pensados necesariamente por Sasón con la idea de relacionar los nombres de sus personajes con sus roles. En el libro *Le devoir de mémoire* de Primo Levi, varios asuntos coinciden con lo que los investigadores referidos en nuestro capítulo sobre la memoria colectiva precisaron. Una noción que nos parece interesante aquí, por ser aplicable también a la versión moderna, es que al transcribir cosas, el adaptador toma decisiones inconscientes y procede a permutaciones seleccionando, ordenando y organizando acontecimientos que corresponde a qué personalidad tiene. Esto está también relacionado, por extensión, con la idea de Romero acerca de la necesidad de que una adaptación se adecue a las circunstancias de sus espectadores. Sin embargo, Romero precisaba además que los eventos contados debían ocurrir en un mundo extraño para el público. Pues, aludimos ya numerosas veces que el público de Bat-Yam está en Israel y que la pieza transcurre en Estambul. En algunos sitios en el texto, sentimos aún la necesidad de Sasón de explicar a su público dónde se encuentran ciertos lugares a lo mejor desconocidos para ellos, como, por ejemplo, en un diálogo entre Linet y Granmama (indicamos con “paratexto” las explicaciones del adaptador):

LINET – (toma un biscocho i lo kome) Los biscochos estan muy sabrosos de ande los merkates? De “Ocak Pastanesi”?

PARATEXTO: (*Ocak Pastanesi era una patiseriya famosa en Enstanbol en los anyos 1970-80*)

GRANMAMA- Ken esta echado en Hayat Hastanesi?

PARATEXTO: (*Hayat Hastanesi: ospital famoso en Estambul en los mismos anyos*) (acto I, p.16 de *El ipohondriozo*).

Estas especificaciones a las que acude Sasón están directamente ligadas con el hecho de mantener viva la memoria de los que vivieron en Estambul y enseñar a la vez a las nuevas generaciones de dónde vienen sus antepasados. Aunque no sabemos si *El*

*ipohondriozo* ha sido efectivamente representado para una fiesta del Purim y si ha sido adaptado para ser representable por niños, tal y como lo exigiría la tradición teatral, esta obra es de cierto modo educativa porque puede dar cierto sabor a la nueva generación de la comunidad sefardí de Bat-Yam del cómo vivieron sus antepasados en Turquía. Entonces, relacionamos esta pieza como una especie de testimonio para las generaciones futuras. Ya indicamos numerosas veces que Israel representa la diáspora final. Instalada en Bat-Yam, nuestra comunidad siente ahora la necesidad de perpetuar otra lengua y otras tradiciones de las que sus antecesores en Turquía transmitieron a sus hijos. No pensamos equivocarnos al afirmar que, para nuestros judeoespañoles de Bat-Yam, Turquía simboliza una segunda Sefarad. Aún si no podemos medir cuantitativamente las evocaciones del “viejo” país, es ciertamente discernible de manera cualitativa por la importancia que se concede a ello, en el sentido de que los personajes de la adaptación moderna viven en Turquía y el judeoespañol que hablan abunda en palabras turcas, como por ejemplo, *muzafir* para decir 'invitado', *draga* que significa 'querida' o *hal* para expresar el 'estado'.

Con todo lo anterior dicho, establecemos que *El ipohondriozo* es una pieza sefardí según las pautas de Elena Romero. La adaptación de León Sasón, efectivamente, ha sido creada por un miembro de la comunidad y es destinada a un público comunitario. Gracias a las fotos en el paratexto, sabemos que los actores en la pieza moderna son adultos y que no son actores profesionales. Por esta razón también afirmamos que forman parte de la misma comunidad que la del público. La pieza está además escrita en judeoespañol. No obstante, observamos ya que el judeoespañol de la comunidad de Bat-

Yam es diferente del de la comunidad de Bulgaria por el hecho de que encontramos en el vocabulario de los personajes palabras e influencias turcas.

## CONCLUSIÓN

En conclusión, después de haber estudiado la historia de los judíos en Bulgaria en 1903 y las realidades de los sefardíes de Bat-Yam originarios de Turquía en 1987, determinamos que ambas comunidades son respetuosas con sus tradiciones. Además, podemos afirmar que *El hacino imaginado* y *El ipohondriozo* son conformes al teatro sefardí más allá del hecho de que correspondan a las reglas definidas por Elena Romero.

Con *El hacino imaginado*, aseveramos que la pieza sólo se integró a un grupo determinado a causa de la falta de interés por la comunidad en cuestiones francesas y por la ausencia de datos de su representación. Sin embargo, nos damos también cuenta de que, a lo mejor, hay datos desaparecidos durante la Segunda Guerra Mundial. No obstante, decidimos no tomar en consideración esta hipótesis porque encontramos información sobre otras piezas en otros países durante la misma época. Por otra parte, localizamos también testimonios, basados en la memoria colectiva y transmitidos oralmente antes de que hubieran sido transcritos, de personas que compartieron su experiencia teatral y sus conocimientos acerca de piezas semejantes a la nuestra.

La realidad es que una pieza como *El hacino imaginado* no pudo tener éxito en un país como Bulgaria, en el cual los judíos, por primera vez en su historia, tenían una gran sed de identidad y ganas de expresar su diferencia. Es efectivamente el tiempo de una “nueva identidad judía”, pero no la misma que propone Ben-Ataf con final feliz “a la sefardí”. Para la comunidad de Bulgaria ya no es la época de coexistencia con otras culturas y lenguas. La fusión de Ben-Ataf llega en una época de defusión.

Es una lástima porque la razón de ser de nuestra pieza es, según nosotros, muy sefardí, o sea, seguir con su tiempo sin olvidar sus raíces. En nuestra opinión, Š. Ben-Ataf supo, con la adaptación de *Le malade imaginaire* de Molière, conseguir una pieza original que ilustra la cultura y las tradiciones de la comunidad sefardí de Bulgaria en los umbrales del siglo XX. Tenemos aquí una nueva interpretación de la “tradicción” que no se opone a la “modernización”. La fusión de cultura y lengua a la cual procede Ben-Ataf se hace también al nivel de lo moderno con lo tradicional, donde, y para terminar con final feliz, ambos se mezclan para ofrecer una pieza inherentemente sefardí.

Además, reiteramos que si Ben-Ataf procedió a una adaptación bastante fiel de la versión original francesa, Sasón, según nosotros, sólo parece haberse apoyado en ella con la aparente meta de entregar a su comunidad una obra “súper” sefardí. Pues, en esta nueva pieza, ya no es sólo el ambiente el que está filtrado, como en el caso de su predecesor búlgaro, sino que la trama misma está amplificadas hasta ser íntegramente sefardí. Lo seguro es que en *El hacino imaginado* nunca sentimos esta necesidad fuerte de protegerse de las raíces del “otro”. La “nueva identidad judía”, creada por Ben-Ataf, da lugar a lo que Sasón ya no quiere perder, o sea, una identidad que define su comunidad de las otras y que se demarca. Paradójicamente, el adaptador moderno no actualiza la noción de identidad imaginada por Ben-Ataf sino que la reintegra a sus raíces para que llegue al punto que tenía que alcanzar, es decir, a sí misma. Sasón parece finalmente tener mucho más libertad de expresión que Ben-Ataf y demuestra cierta confianza de que su interpretación de *Le malade imaginaire* de Molière podrá atraer a un público nuevo. Este público de Bat-Yam representa la primera generación israelí y

por esto, está abierto a recibir una pieza sefardí rejuvenecida por sus temas vanguardistas. Aún el título de la adaptación de Sasón, o sea, el neologismo “ipohondriozo” está bien lejos del término patrimonial sefardí “hacino” usado por Ben-Ataf.

Sin embargo, en *El ipohondriozo*, las características “aún más judías” tienen una meta mucho más importante que sólo revelar la modernidad. Efectivamente y esto lo demostramos a lo largo de nuestro capítulo sobre la pieza de Sasón, dichos rasgos existen para reforzar la necesidad de “salvación”, percibida a través de la protección de sus raíces judías y turcas en relación con otros miembros de comunidades judías o sefardíes en Israel. Es aquí como se concretiza la diferencia entre ambas versiones judeoespañolas. Para explicar esas contradicciones, tenemos forzosamente la obligación de tomar en consideración el medio ambiente respectivo de cada adaptador. Ben-Ataf no necesitaba exponer su “sefardismo” porque vivía en una comunidad sefardí en la cual todos tenían en común la *primera* y teóricamente la *única* Sefarad. No obstante, Sasón tiene obligatoriamente que manifestar sus raíces sefardíes porque cohabita en un mundo con “otros” judíos y, aun si convive con otros sefardíes, es el país, tal y como dijimos ya, de asentamiento anterior a Israel el que define a las comunidades respectivas. Los miembros de la comunidad de Bat-Yam originaria de Turquía trajeron de su segunda diáspora tradiciones que coinciden con su visión de quiénes son y que pueden definirlos desde un punto de vista de sus raíces. Según nosotros, las raíces que corresponden al origen de toda identidad reflejan el pasado y, en esta óptica, interpretamos que la

búsqueda de una identidad en el presente finalmente ha acabado por gastarse porque ya no cabe duda, la comunidad de Sasón, vive donde tiene que vivir, es decir, en Israel.

Para terminar, precisamos que si hay un rasgo semejante entre la pieza de Molière y la de Sasón es el mensaje político-social que, opinamos, tendrá que integrarse, a partir de ahora en adelante, en las características del teatro sefardí. Molière sentía la necesidad de burlarse de los médicos para informar a su público de los aspectos negativos de la medicina. Sasón, como Ben-Ataf, no pone en duda la medicina pero tampoco hace como su predecesor, o sea, terminar su pieza con final feliz de amor. El adaptador entrega un mensaje claro que tiene además una apariencia de propaganda. Ya estipulamos que Sasón nos parece decir que la solución para resolver la búsqueda de identidad, y aún todo otro problema con el que se pueda enfrentar el sefardí, es ir a Israel, la tierra prometida. Consideramos que el futuro del teatro sefardí ya no tiene que depender de adaptaciones y que ha llegado el momento en que los autores pueden entregar a sus comunidades piezas originales y basadas en experiencias propias a los sefardíes. No cabe duda de que la tradición siempre tendrá su peso en toda literatura sefardí. Sin embargo, las creaciones literarias sefardíes del futuro tendrán el desafío de “fusionar” cultura y tradición exclusivamente sefardíes, más allá de la integración del “otro”, judío o no. Esta separación en la literatura sefardí debería de ser inminente porque es la única manera de independizarse y hacer renacer de sus cenizas una cultura literaria que ha permanecido ya demasiado tiempo en la sombra de literaturas ajenas y aun en el olvido de sus comunidades.

## OBRAS CONSULTADAS

- Arahony, Michal. "The Construction of Israeli Collective Memory of the Holocaust in the Formative Years of Israel". *The 7<sup>th</sup> Annual New School for Social Research Sociology and Historical Studies Joint Conference: "History matters: Spaces of Violence, Spaces of memory*. New York: New School University. Graduate Faculty of Political and Social Science. Department of Political Science, 2004. 24 de Septiembre de 2004.
- <http://www.newschool.edu/gf/historymatters/papers/MichalAharony.pdf>.
- Benbassa, Esther y Aron Rodrigue. *Juifs des Balkans. Espaces judéo-ibériques XIV<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles*. Paris: Éditions la découverte, 1993.
- Biale, David. *Cultures of Jews. A New History*. New York: Schocken Books, 2002.
- Chouraqui, André. *Histoire des juifs en Afrique du Nord*. Poitiers: Hachette, 1985.
- Denimal, Éric. *La Bible pour les nuls*. Paris : Éditions générales First, 2004.
- Díaz-Mas, Paloma. *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*. Barcelona: Riopiedras, 1997.
- Diccionario actual de la lengua española*. Barcelona: Vox. 1993.
- Dictionnaire des symboles*. Paris: Ed. Seghers et Ed. Jupiter. 1974.
- Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Éditions Gallimard, 1965.
- . *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994.
- Haskell, Guy H. *From Sofia to Jaffa. The Jews of Bulgaria and Israel*. Detroit: Wayne State University Press, 1994.

*Jewish Encyclopedia*. 15 de septiembre de 2004.

<<http://www.jewishencyclopedia.com>>.

*Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. París: Dictionnaires LE ROBERT, 1993.

Lévi, Primo. *Le devoir de mémoire*. París: Éditions mille et une nuits, 2000.

Lévy, J. Joseph y Yolande Cohen. *Itinéraires Sépharades 1492-1992. Mutations d'une identité*. París: J. Grancher Éditeur, 1992.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1989.

Modia. 16 de septiembre de 2004.

<<http://www.modia.org/>>.

Molière. *Le malade imaginaire*. París: Gallimard, 1999.

Plaquette, Haud. "Primo Levi. Témoignage et mémoire." 11 de diciembre de 2003.

<<http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/TL.htm>>.

Poquelin, Jean-Baptiste (dit Molière). *Le malade imaginaire*. París: Flammarion, 1995.

Robinson, John. *Essential Judaism. A Complete Guide to Beliefs, Customs, and Rituals*. New York: Pocket Books, 2000.

Romero, Elena. "El teatro entre los sefardíes orientales." *Sefarad* XXIX (1969): 187-214; 429-440.

---. "El teatro entre los sefardíes orientales." *Sefarad* XXX (1970): 163-176; 483-508.

---. *El teatro de los sefardíes orientales*. 3 vols. Madrid: Instituto Arias Montano, 1979.

- . *La creación literaria en lengua sefardí*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992.
- Sasón, León. *El ipohondriozo*. Estambul: Logos, 1998.
- Schmid, Beatrice e Yvette Bürki. *El hacino imaginado: comedia de Molière en versión judeoespañola*. ARBA 11. Basel: Universität Basel, 2000.
- Sephiha, Haïm Vidal. *L'agonie des judéo-espagnols*. París: Éditions Entente, 1991.
- Sowards, Steven W. "Nation without a state: The Balkan Jews." 20 de marzo de 2004. <<http://www.lib.msu.edu/sowards/balkan/lect17.htm>>.
- Tamir, Vicki. *Bulgaria and Her Jews. The History of a Dubious Symbiosis*. New York: Sepher- Hermon Press Inc. for Yeshiva University Press, 1979.
- The Torah: The Five Books of Moses*. Philadelphia: The Jewish Publication Society, 1992.
- Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. París: Arléa, 1998.
- Trigano, Shmuel. *Le récit de la disparue*. París : Éditions Gallimard, 1977.
- Yerushalmi, Yosef Hayim. *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*. New York: Schocken Books, 1989.
- Zerubavel, Eviatar. "Calendars and History: A Comparative Study of the Social Organization of National Memory." 27 de mayo de 2004. <<http://www.sscnet.ucla.edu/soc/groups/ccsa/zerubavel.PDF>>.

## APÉNDICES

## APÉNDICE I

Edición de *Le malade imaginaire* de Molière.

1. Portada de la edición de Gallimard.
2. Portada de la pieza.
3. Personajes.
4. Pasaje del acto III, escena X.

Molière

# Le Malade imaginaire

*Édition présentée, établie et annotée  
par Georges Couton*

Gallimard

# Le Malade imaginaire

COMÉDIE

mêlée de musique et de danses

ACTEURS<sup>1</sup>

- ARGAN, malade imaginaire.
- BÉLINE, seconde femme d'Argan.
- ANGÉLIQUE, fille d'Argan, et amante de Cléante.
- LOUISON, petite-fille d'Argan, et sœur d'Angélique.
- BÉRALDE, frère d'Argan.
- CLÉANTE, amant d'Angélique.
- MONSIEUR DIAFOIRUS, médecin.
- THOMAS DIAFOIRUS, son fils, et amant d'Angélique.
- MONSIEUR PURGON, médecin d'Argan.
- MONSIEUR FLEURANT, apothicaire.
- MONSIEUR BONNEFOY, notaire.
- TOINETTE, servante.

*La scène est à Paris.*

1. Voir la note sur les personnages, le décor et les costumes de la pièce, p. 264-265.

ARGAN

Il m'ordonne du potage.

TOINETTE

Ignorant.

ARGAN

De la volaille.

TOINETTE

Ignorant.

ARGAN

5 Du veau.

TOINETTE

Ignorant.

ARGAN

Des bouillons.

TOINETTE

Ignorant.

ARGAN

Des œufs frais.

TOINETTE

10 Ignorant.

ARGAN

Et le soir des petits pruneaux pour lâcher le ventre.

TOINETTE

Ignorant.

ARGAN

Et surtout de boire mon vin fort trempé<sup>1</sup>.

TOINETTE

*Ignorantus, ignorantia, ignorantium.* Il faut  
boire votre vin pur ; et pour épaissir votre sang  
qui est trop subtil, il faut manger de bon gros  
bœuf, de bon gros porc, de bon fromage de  
Hollande, du gruan et du riz, et des marrons et  
des oublies<sup>2</sup>, pour coller et conglutiner<sup>3</sup>. Votre  
médecin est une bête. Je veux vous en envoyer  
un de ma main, et je viendrai vous voir de  
temps en temps, tandis que je serai en cette  
ville. 10

1. « *Temper son vin* : c'est le boire avec beaucoup d'eau »  
(Furrière).

2. *Oublie* : « Pâtisserie ronde, défilée et cuite entre deux fers »  
(Furrière).

3. *Conglutiner* : lier, mot scientifique. Toinette, au contact  
de son maître et des médecins, a enrichi son vocabulaire d'un  
mot technique rare.

## APÉNDICE 2

Edición de *El hacino imaginado: comedia de Molière en versión judeoespañola* de Ben-Ataf.

1. Portada de la pieza en letras hebreas y cirílicas.
2. Portada de la pieza en judeoespañol
3. Personajes.
4. Pasaje del acto III, escena XIV, p.101.

Al igual que la mayor parte de los impresos judeoespañoles, *El hacino imaginado* está estampado en aljamía hebreaica. Como de costume, el texto está impreso con letras *raʿšé*, mientras que los títulos y los nombres de los personajes en los encabezamientos de las escenas van en letras cuadradas. Además, se utilizan cifras arábigas (dentro del texto) y romanas (en la numeración de las escenas).

<sup>6</sup> Acónunno de Rabi Šelomó šġhac de Troyes (1040-1105), cuyo famoso comentario bíblico solía aparecer en este tipo de letra cursiva para distinguirlo del texto sagrado, impreso en letra cuadrada.

אילת האזנה מאת רבי  
קמרייה איתא פיראם אקטום

ד' פוליר  
פירולטולו ל' מל פלחוס  
מיר  
ש' אקק  
מירמין 40 אקטום



פירולטולו ל' מל פלחוס — פוליר.

Одесса  
Петербург на Т. А. Бонгарта  
1808.

Portada

## **El hacino imaginado**

**Comedia en tres actos**

de Moliere

Traducido de el francés por Š. Ben-Araf  
precio 40 zantimos

Tipografía de Raḥamim Šim'on — Sofía.

София

Печатница на Г. А. Ножаровъ  
1903.

[2]

## El hacino imaginado

### Comedia en 3 actos

Personajes:

ARGÁN [Argan]. Hacino imaginado.  
 BELÍN [Béline]. Segunda mujer de Argán.  
 ANGÉLIC [Angélique]. Hija de Argán y amante de Cleant.  
 LUISÓN [Louison]. La hijica chica de Argán y hermana de Angélic.  
 BERALD [Béralde]. Hermano de Argán.  
 CLEANT [Cléante]. Amante de Angélic.  
 SÍ. DIÁFARÚS [M. Diafoirus]. Médico.  
 TOMÁ DIÁFARÚS [Thomas Diafoirus]. Su hijo y amante de Angélic.  
 SÍ. PURGÓN [M. Purgon]. Médico de Argán.  
 SÍ. FLORANT [M. Fleurant]. Apoticar.  
 SÍ. BONEFUÁ [M. de Bonnefoi]. Notario.  
 TUANET [Toinette]. Moza.

[3]

## ACTO PRIMO

(El teatro representa la camarera de Argán.)<sup>1</sup>

Scena I  
 ARGÁN.

(Asentado, una masa delante de él, contando con marguetas<sup>2</sup> las partidas de su apoticar.)

Tres y dos le hacen cinco, y cinco le hacen diez, y diez le hacen veinte; tres y dos le hacen cinco. Lo que me place de señor Florant, mi apoticar, es que sus partidas son siempre buenas. Sí; ma, señor Florant, esto no es todo que de ser bueno, prime también sido razonable y no tomar todas las parás del hacino. ¡30 francos un lavado! Yo so vuestro servitor, yo ya vo lo dije. Me las metité<sup>s</sup> en las otras partidas sólo 20 francos... y 20 francos en lingua apoticara... quere decir 10 francos. Na, 10 francos. Yo no me coñoro de éste, por modo me hace bueno dormir, ma y por esto también me toma 5 francos. Este mes yo tomí 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 medquerías y 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 lavados; y el otro mes tomí 12 medquerías y 20 lavados. Yo no me maravillo que no esté más sano del otro mes. Se lo vo decir a señor Purgón que me le orden a esto. Haide que me quitan todo esto. (Vee que ninguno no viene y ninguno no hav en la camarera.) No hay ninguno. Tengo razón de decir: me dejan siempre solo. No hay remedio de hacerlos quedar aquí. (Bate el hinguirraquito que está arriba la masa.) No están sintiendo, y mi chinguntac no está haciendo muncho ruido. Drilín, drilín, drilín. No hay remedio. Drilín, drilín, drilín. Están sodros... ¡Tuanet! Drilín, drilín, drilín. Esto está como que no está sonando. ¡Perral! ¡Diabla! Drilín,

<sup>1</sup> Añadimos esta indicación, que se encuentra sólo al comienzo del acto segundo.

<sup>2</sup> En lugar de *marguetas* también se podría leer *marginias*. En el primer caso se usaría de un italianismo (del it. *marchetta* 'pequeña marca', GDLI 9,772); en el segundo, de «o por razones fonéticas (véase *infra*, III,4,1.).

támo, a el apufamiento de pechadura y a estos friyos. Yo quero hacínurris de grande importancia, buenos friyos con dolor de muello, buen dolor de corazón y buenas yarás en el cuerpo. Es esto que me plácé; y yo querria, *siñor*, que tuvieré todas las hacínurris que yo vengo de decír, que hicieré abandonar todos los médicos, dálesperado, a la muerte<sup>95</sup>, por mostrarvos la grandeza de mis hechurías y<sup>96</sup> la gana que yo tengo de hacérvos sanar.

ARGÁN – Yo vos so obligado, *siñor*, por las buendades que tené por mí.  
TUANET – Dadme vuestro pulso. Haide dunque, que lo baten como prime. ¡Ah! yo vos haré ir como debés. ¡Hues! Este pulso hace el ñorente; yo estó viendo bien que no me estáis conociendo ainda. ¿Quién es vuestro médico?

ARGÁN – *Siñor* Purgón.  
TUANET – Este hombre non está escrito en mi lista de entre los grandes médicos. ¿De loqué dice él que estáis hacíno?

ARGÁN – Él dice que es de el corazón, y otros dicen que es de la tripa.  
TUANET – Éstos todos son ñorentes, es del hígado que estáis hacíno.

ARGÁN – ¡De el hígado!  
TUANET – Sí. ¿Loqué sentís vos?

ARGÁN – Yo siento de vez en vez dolores de cabeza.  
TUANET – Justamente, el hígado.

ARGÁN – Y me parece algunas veces que yo tengo un perdé delante los ojos.

TUANET – El hígado.  
ARGÁN – Yo tengo algunas veces dolor de corazón.

TUANET – El hígado.  
ARGÁN – Yo siento algunas veces dolor en todos los miembros.

TUANET – El hígado.  
ARGÁN – Y algunas veces me toma dolor en la tripa.

TUANET – El hígado. ¿Tené gana de esto que comés?

ARGÁN – Sí, *siñor*.  
TUANET – El hígado. ¿Vós amás beber un poco de vino?

<sup>95</sup> a la muerte: 'en la agonía'.

<sup>96</sup> y: corrigimos el texto, que dice a.

[50] ARGÁN – Sí, *siñor*.

TUANET – El hígado. ¿Vos afera el esvueño después de la comida y tené muncha gana de dormir?

ARGÁN – Sí, *siñor*.

TUANET – El hígado, el hígado, vos digo. ¿Loqué vos ordena vuestro médico por vuestro mantenimiento?

ARGÁN – Él me ordena macarón,

TUANET – ¡Ñorente!

ARGÁN – Gallinas,

TUANET – ¡Ñorente!

ARGÁN – Becérico,

TUANET – ¡Ñorente!

ARGÁN – Chorrbá,

TUANET – ¡Ñorente!

ARGÁN – Güeyos frescos,

TUANET – ¡Ñorente!

ARGÁN – Y la noche unos cuantos pijonicos por-que me se hincha la tripa.

TUANET – ¡Ñorente!

ARGÁN – Y, endemás, de beber de el más fino vino.

TUANET – *Ñorantius, ñoranta, ñorantium*. Prime bebido de un vino más bajico; y, por-que se amunchigua vuestra sangre, prime comido un buen buey y un buen puercu, queso de Holand y leche con aroz. Vuestro médico es una bestia. Ya vos vo embiar uno con mi mano<sup>97</sup>. Y yo ya vo venir a vervos de vez en vez, fin cuando vo estar en esta ciudad.

ARGÁN – Me estáis obligando muncho.

TUANET – ¿Qué batalla estáis haciendo de este brazo?

ARGÁN – ¿Cómo?

TUANET – Na un brazo que yo me lo hacía cortar en la hora, si era de vos.

ARGÁN – ¿Y por cuállo?

<sup>97</sup> con mi mano: 'yo mismo' (traducción literal del fr. *de ma main*)

### APÉNDICE 3

Edición de *El ipohondriozo* de Sasón.

1. Portada de la edición Logos.
2. Agradecimientos en judeoespañol.
3. Personajes.
4. Pasaje del acto I. p.42.

El Ipohondriozo

First edition June 1998

ISBN 975-349-025-9

No part of this publication may be reproduced or distributed  
in any form or by any means without the prior written permission  
of Mr. Leon Sason through the publisher.

Published by:



Yıldızposta Cad. No:36 Sinan Ağı. D.66/67

80280 Çayrettepe-İstanbul-Türkiye

Tel: 0212 288 05 41 - 288 50 22

Fax: 0212 211 61 85

# EL IPOHONDRIOZO

*traduizado i adaptado*  
por LEON SASON

del «Le Malade Imaginaire»  
de MOLIERE

**A mis keridas:  
Madre, mujer i ijas**

**RENGRASYAMMENTOS**

Keria rengrasyar a nuestro maestro *Hayim N. Eskenazi*, mi  
amigo *Albert Yafe* i a todos los keridos artistas amadores d'el

Klub Kultural de Bat-Yam,

A Los Lavorantes de la firma LOGOS, i a mi kerido amigo  
RIFAT BAHAR ke sin su apoyo i ayudo este livriko no  
puedia ver luz.

Todos los derechos son reservados  
a LEON SASON ningunos no pueden djugar, filmar,  
emprimar sin su konsentimyento en eskrito.

2/1/82

EL IPOHONDRIOSO fue producido i representado  
en 1996 por los artistas amateurs d'el Klub Kultural  
de BAT-YAM de los orijinaryos de Turkia.

## ARTISTOS

*(en orden de salir en shena)*

GRANMAMA (nona)	VIOLET BAHAR
ZELDA (La sigunda mujer de Moris)	LIZET DIRLIK
* LIZET (amiga de Zelda)	ROZI VAKIL
LUNA (ija de Moris)	LEVANA POYASTRO
MORIS (El ipohondrioso)	MORIS MENDA
ZIMBUL (La seruidera)	SÜZET MENDA
EI AVOKATO	SHLOMO BAHAR
BETO	ALBERT VAKIL
DOKTOR SANTOS	SAMI UZIEL
JOZEFIKO (ojo)	BETO KAMONDO
ARON (el hermano de Moris)	HAYIM NAHSHON
YAKO (el farmasiyen) [farmasiyero]	MORIS DIRLIK
DOKTOR PURGON	ALBERT YAFE

MORIS - ...una enjeksyon i una purga para venir en mi.

*Zelda se asienta al lado i lo abraza*

ZELDA - Ayde mi kerido amigo, ayde mi alma. Kalmate! Kalmate un pokoi!

MORIS - Ah mi kerida, tu sos la unika konsolasyon mia!

ZELDA - Povreto mio!

MORIS - No se komo pagarte por este amor i kerensya tanto grande. Por mo de esto, komo ya te lo dishe mas antes, keria aprontar mi testamento.

ZELDA - Testamento? No kero. Mi amor te rogo! *(Ma ya se ve ke eya esta muy kontente)* No avlaremos de estas kozas. Mizmo pensar a esto me esta azyendo mal. La palavra de testamento me esta azyendo estremeser!!

MORIS - Ya te dishe ke sera byen de avlar kon un avokato.

ZELDA - Avokato? El avokato ya esta asperando aryento!

MORIS - Mi kerida, astas pensando a todo, si es esto azelo entrar en vista.

ZELDA - Mi kerido, la persona kuando kere byen de alma i de korason a su marido no tyene fuerza para pensar a este modo de kozas!

MORIS - Ayde, ayde, va traye a este avokato!

*Zelda avre la puerta de una kamareta i aze entrar al avokato. Moris se alejanta*

MORIS - Vinido bueno sinyor, asentate.

*El avokato antes de asentarse le presenta su karta de vizita*

AVOKATO - Samuel Pizante.

MORIS - Mi mujer me disho ke tu sos una persona muy kapache i onesta. Por mo de esto le rogi de eya ke avle kon ti al sujeto del testamento ke kero aprontar.

ZELDA - *(Dramatizando)* Ah! Komo puedes avlar este modo de kozas? Me se toman las palavrasi!!

AVOKATO - La sinyora ya me dyo a entender sus ideas i lo ke estas pensando por eya. Ma vos keria avizar ke sigun la ley *(kita un libro de la chanta, lo avre i le amuestra a Moris)* no puedes deshar a tu mujer todos los byenes por ke tyenes una ija de tu defonda *(difunta)* mujer.