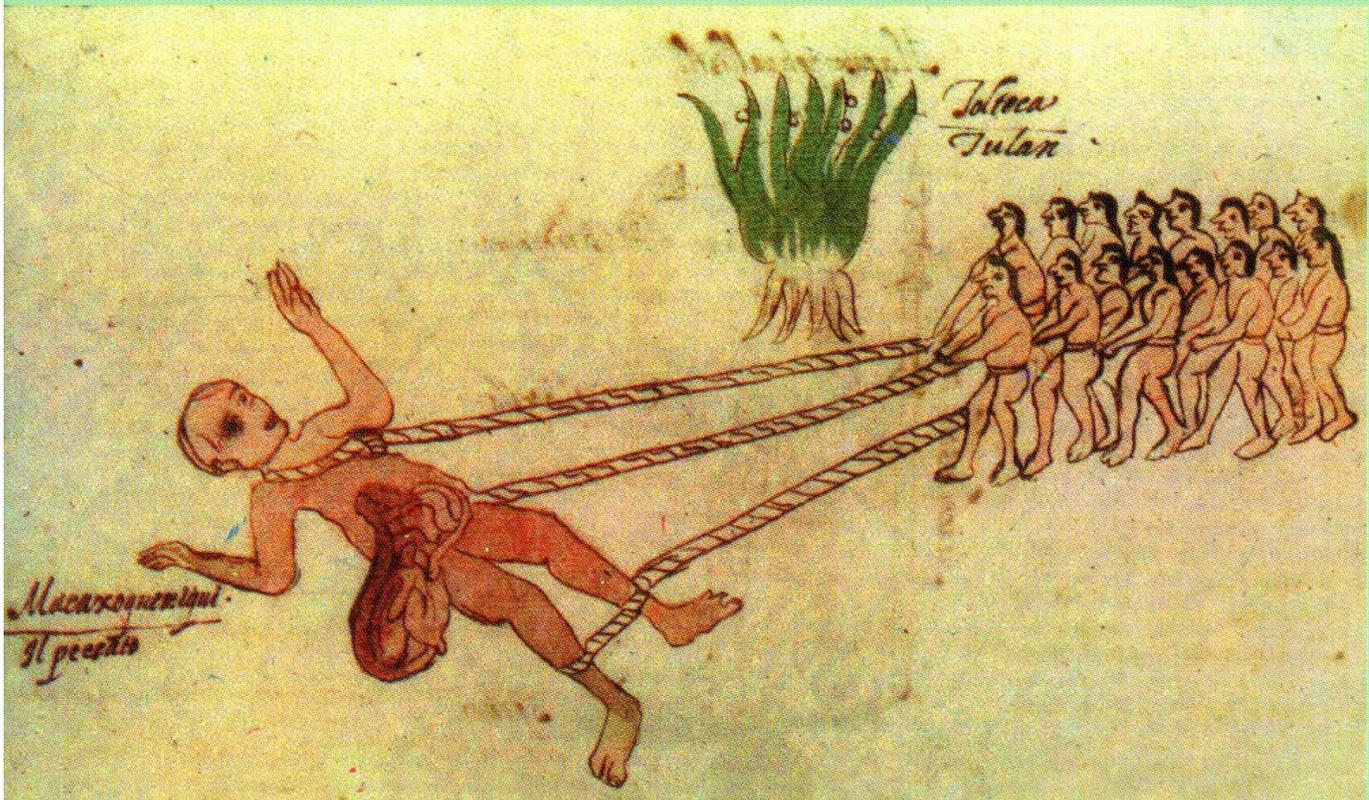


Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

<i>La almoneda del diablo (1864): una comedia de magia de la Galería de Teatro Infantil de Vanegas Arroyo</i> (CLAUDIA CARRANZA Y ANDREA SILVA MARTÍNEZ).....	5
<i>Tres corridos agraristas de Santiago Tuxtla, Veracruz</i> (ROGELIO JIMÉNEZ MARCE).....	26
<i>El charro negro y las cuevas: relatos del valle de Toluca</i> (ÓSCAR JUÁREZ BECERRIL).....	45

ESTUDIOS Y ENSAYOS

<i>Tzocuicatl, 'canto de suciedad'. Un canto mortuorio prehispánico</i> (PATRICK JOHANSSON K.).....	57
<i>"Colores" en Balún Canán, de juego inocente a exempla</i> (ARLENE SEGURA AMAYA).....	95
<i>Resonancias actuales del mito de la Atlántida</i> (GRECIA MONROY SÁNCHEZ).....	114
<i>El lenguaje formulaico en las coplas de la región de Yebala, Marruecos</i> (FRANCISCO MOSCOSO GARCÍA).....	135

RESEÑAS

Elizabeth Hill Boone. <i>Relatos en rojo y negro: Historias pictóricas de aztecas y mixtecos</i> (VALENTINA QUARESMA RODRÍGUEZ)	169
Mariana Masera. <i>Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico</i> (MARTHA BREMAUNTZ)	175
Miguel A. Bartolomé y Alicia M. Barabas, coord. <i>Los sueños y los días: chamanismo y nahualismo en el México actual. Vol. III, Pueblos de Oaxaca y Guerrero</i> (ANDREA SILVA MARTÍNEZ)	184
Elisa Ramírez Castañeda, ant. <i>Tradición oral indígena mexicana (4 vols.)</i> . 1. <i>Mitos</i> ; 2. <i>Héroes fundadores, reyes subterráneos y seres extraordinarios</i> ; 3. <i>Cuentos de animales tramposos, flojos, compadres y otros pícaros</i> ; 4. <i>Juan Oso, Blanca Flor y otros cuentos maravillosos de ultramar</i> (GLORIA LIBERTAD JUÁREZ)	190
Kalu Tatyisavi. <i>Tzin tzun tzan</i> (ENRIQUE FLORES)	198
Julio Camarena Laucirica, <i>Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real (II)</i> (SOFÍA GONZÁLEZ GÓMEZ)	209
Carlos Pereda Roig, <i>Coplas de la región de Yebala (Norte de Marruecos)</i> (JOSÉ MANUEL PEDROSA)	214

VARIA

Ramón Menéndez Pidal: <i>poesía popular española y otros temas</i> (MARGIT FRENK)	223
---	-----

El lenguaje formulaico en las coplas de la región de Yebala, Marruecos¹

FRANCISCO MOSCOSO GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

1. Introducción

Bouanani (1966: 4) se quejaba en un artículo escrito en la revista cultural marroquí *Souffles* de que la tradición oral se estaba perdiendo en Marruecos y del poco valor que se ha prestado a las composiciones que no están en árabe clásico; además lamentaba el olvido en el que habían caído los poetas que componían oralmente en árabe marroquí o en alguna de las lenguas amaziges de Marruecos “expresando los sentimientos más profundos de la vida de nuestro pueblo” (1966: 2). Sefrioui (2014: 149), en relación a la tradición oral, dice que los autores de la revista *Souffles* eran conscientes de que la “verdad nacional residía en ellas”. Recientemente, Najmi (2007: I, 19) sigue insistiendo en ello, señalando que hay pocos estudios dedicados a la *ṣayṭa*, un género que es al mismo tiempo “poesía, canto, música y expresión”. De la misma opinión es Fernández (2004: 613), a propósito de las coplas de España, pues señala que siguen siendo ignoradas por la inmensa mayoría de investigadores de la poesía tradicional hispánica “aun constituyendo, como es notorio, un cancionero vivo en constante proceso de creación y recreación”. Nos gusta-

¹ Quiero agradecer al profesor José Manuel Pedrosa Bartolomé, profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura comparada en la Universidad de Alcalá Henares, sus inestimables comentarios y sugerencias, los cuales mejoraron la presentación de este trabajo.

ría destacar en esta introducción las palabras de Menéndez Pidal, rescatadas por Beltrán (2004: 66), con el fin de evitar el adjetivo “popular” aplicado a las coplas de la región de Yebala: “creo que debe de evitarse el adjetivo *popular* [...] y usar *tradicional* que alude a la asimilación y elaboración del canto popularizado durante mucho tiempo”.

Presentamos en este artículo los diferentes tipos de fórmulas que hemos encontrado en las 651 coplas de la región de Yebala que recogió el interventor español Carlos Pereda Roig (2014). Estas estrofas están escritas en árabe marroquí,² en su variante de la región de Yebala,³ y han sido editadas recientemente por nosotros (Pereda, 2014). Se trata de una lengua oral, no normalizada, aunque hoy en día hay cada vez más marroquíes que escriben textos en ella. El léxico de las coplas nos deja ver su origen rural; contienen voces relacionadas con plantas, árboles, animales, construcciones o ropa que ilustran “este contacto íntimo entre el hombre y el medio” que encontramos entre otros pueblos del mundo (Lévi-Strauss, 1964: 20).

Pereda llegó a Marruecos a la edad de ocho años. Comenzó a trabajar como intérprete y traductor del árabe clásico en 1927 y ocupó este puesto hasta 1934, fecha en la que se convirtió en interventor en la zona del Protectorado español. Se mantuvo en esta función, sirviendo en distintas categorías, hasta 1956, al producirse la independencia. A continuación estuvo en comi-

² Las dos lenguas oficiales de Marruecos son el árabe clásico y el amazige (artículo 5 de la Constitución de este país). Sin embargo, las lenguas maternas o nativas de los marroquíes son el árabe marroquí (60% de la población) o alguna de las tres variantes amaziges (*tarifit*, *tamazight* y *tachelhit*, correspondientes al 40% restante). La escritura del árabe marroquí no está normalizada, aunque hay propuestas para ello, pero no cuentan con apoyo institucional. Mientras tanto, la escritura en esta lengua se hace sobre todo en grafía árabe con base en dos propuestas principales: los que la escriben reproduciendo el sonido lo más fielmente posible y los que optan por acercar las raíces del árabe marroquí a las del árabe literal.

³ Véase el estudio lingüístico de las coplas que aparece en Pereda (2014: 55-72). Para la transcripción empleada, nos remitimos a esta obra, en la que se describen los fonemas vocálicos y consonánticos empleados (2014: 12).

sión de servicios para el Gobierno Marroquí hasta 1963 y más tarde en la Oficina Nacional de Turismo del Gobierno Español hasta su muerte, en 1978, en Tánger, donde está enterrado. Trabajó también como profesor de árabe marroquí en la Academia Oficial de Árabe y Bereber en Tetuán y en Chauen como profesor de Árabe Clásico, Francés y Sociología Marroquí. Sabemos –tal como él cuenta (Moscoso 2014: 197-198)– que inició su colección de coplas a la edad de dieciséis años, en 1925, al oír a unas mujeres cantar durante la faena de la escarda, cerca de Alcazarquivir. Esta afición le acompañó durante los años que estuvo trabajando en el norte de Marruecos. Su hija, que aún vive, nos contó que de pequeña su padre le recitaba estas coplas y que le gustaba coleccionarlas. En nuestra edición, hemos hecho un estudio introductorio sobre Pereda y lingüístico de las coplas, además de un breve apartado dedicado al comentario literario que dejamos abierto para seguir profundizando en él. En esta ocasión presentamos un estudio sobre el lenguaje formulaico de las coplas.

1.1. Estructura, figuras literarias y temática de las coplas

Al igual que las coplas del flamenco –según las describen Blanco *et al.* (2004: 9)–, las de la región de Yebala son de “una forma lírica de primera categoría” y comparten también con aquellas lo dicho por estos autores más adelante: “La poesía flamenca se contiene en una forma breve, de precisión lírica admirable y de un realismo a la vez descarnado e imaginativo. [...] Estas coplas nacieron para ser cantadas. [...] (Blanco *et al.* 2004: 16). En un trabajo que presentaremos próximamente en el homenaje a la profesora Leila Messaoudi de la Universidad de Kenitra (Moscoso, 2016), hemos analizado la estructura, las figuras literarias y la temática de las coplas recogidas por Pereda. A continuación, pasamos a esbozar los principales resultados de esa exposición.

Las 651 coplas pertenecen al género de poesía cantada de la región de Yebala, a los subgéneros *ṣayṭa žəblayya* y *ṣayyūs*, el primero entonado por hombres y el segundo, por mujeres. Aunque en nuestros días, sobre todo es la *ṣayṭa* la que se oye, incluyendo en su puesta en escena estrofas de cuatro versos y coros seguidos o intercalados con estrofas (Gintsburg 2014: 47-55). Y entre estas estrofas, podemos oír coplas procedentes del subgénero *ṣayyūs* que han sido integradas al otro género. El origen de estas 651 coplas es rural, en contraste con las del flamenco, que son más exclusivas de la urbe (Fernández, 2004: 622). Pereda no indica en sus fichas si las coplas han sido cantadas por hombres o mujeres. Por otra parte, el análisis lingüístico nos ha permitido llegar a la conclusión de que el 34% de ellas son femeninas, el 21% masculinas y el 45% ha quedado sin identificar.

El 98% de las coplas son de cuatro versos, y hay cuatro de cinco, dos de tres y tres de dos. El 86% de los versos son hexasílabos, y el resto oscila entre los cuatrísílabos y el alejandrino. 196 coplas hexasílabas son isométricas, y las demás son heterométricas. El metro está marcado por el acento tónico y este por la presencia de vocales largas. La rima es asonante, aunque hay también presencia de rima consonante. Con el fin de mantener el metro, en muchos casos aparecen recursos como el alargamiento de las vocales breves o el paso de las vocales largas a breves, epéntesis, apócopies, síncopas, sustitución de consonantes o vocales por otras o cambio de género.

Entre las figuras literarias más destacadas están los símiles, las imágenes, la aliteración, la sinécdoque, la metonimia, el símbolo, la alegoría, la aliteración, la anáfora, la epífora, la epanadiplosis, la geminación, el poliptoton, la enumeración, el apóstrofe, la imprecación o la personificación.

Y en cuanto a la temática, destaca la amorosa con subtemas como la belleza, la fidelidad, el erotismo, el dolor amoroso, la separación, la espera, el amor no correspondido, el rechazo social, la ruptura amorosa, el flirteo, los piropos, la coquetería, la elección, el arrepentimiento, la disputa, la envidia, las habladurías y el destino. Otros temas cantados son la nostalgia de los seres

queridos, los consejos, los datos históricos, la alabanza, la oración, la peregrinación, la justicia, la crítica a la autoridad, el acoso sexual, las noticias, el folclor, el reproche y la nostalgia del país.

Las coplas femeninas de esta colección — *ṣayyūṣ* — nos recuerdan, en su temática y en sus versos de arte menor, las *būqāla*(s) que han sido recogidas por Abenójar *et al.* (2010: 230-231), quienes definen este tipo de composiciones como “un poemita de expresión femenina que es recitado por la noche en las terrazas de Argel” y que tradicionalmente “eran entonados durante una ceremonia que solía ser celebrada durante las noches del ramadán — y siempre al aire libre — por un grupo de mujeres”. Estas coplas comparten con las de la región de Yebala su “vivo lirismo y sublime delicadeza”. Sobre este género, Hadj y Mouhoub (2011: 7-13) dicen que se trata de unas coplas de cuatro o seis versos, que pueden llegar a tener hasta once, cuyo origen remonta a la ocupación otomana y que se desarrollan en las zonas costeras argelinas. Sobre todo es interesante en estas estrofas su temática amorosa, de desamor, de fertilidad o histórica.

Las coplas también tienen rasgos en común con las seguidillas sefardíes actuales que Pedrosa nos ha dado a conocer y en las que

[se dan] cita algunas de las joyas más antiguas y raras de toda la literatura tradicional sefardí — por ejemplo, seguidillas documentadas en el siglo XVII y extinguidas o excepcionales en el resto del mundo hispánico —, junto con otras de tradición moderna pero muy significativas desde los puntos de vista poético, sociocultural e ideológico (Pedrosa, 2002: 153).

Convendría seguir esta línea comparativa y extenderla desde estas seguidillas a otras coplas peninsulares y de otros países de la Cuenca Mediterránea con el fin de comparar temáticas, pero también posibles fórmulas.

2. La teoría de las fórmulas

La teoría de las fórmulas aplicada a la poesía tradicional ha sido desarrollada desde principios del siglo XX por Milman Parry (1930 y 1932) y Albert B. Lord (1960) a partir de los estudios que llevaron a cabo sobre las obras de Homero, *La Ilíada* y *La Odisea*, con el fin de demostrar hasta qué punto estas dos obras eran el resultado de un proceso poético oral, y la poesía tradicional cantada en la antigua Yugoslavia. Más tarde, esta teoría ha sido sistematizada y ampliada por John Miles Foley (1988). Parry (1930: 272) define la fórmula con estas palabras:

The formula in the Homeric poems may be defined as *a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea [...] the formulas in any poetry are due, so far as their ideas go, to the theme, their rhythm is fixed by the verse-form, but their art is that of the poets who made them and of the poets who kept them.*

En esta definición se pone de manifiesto el papel que la fórmula desempeña en la métrica, como estructura portadora de una idea esencial que se repite, el tema y el carácter creativo del poeta. En cuanto al tema, Lord lo define así: *the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song* (1960: 42). Y además, Parry sigue diciendo que hay dos tipos de fórmulas, aquellas que expresan lo mismo con las mismas palabras y las que lo hacen con casi las mismas palabras (1930: 275). Por otro lado, es interesante destacar — ya que nuestro material se compone de coplas fundamentalmente de cuatro versos en arte menor — que cuanto más pequeña es la unidad, mayor nivel de fijación de las fórmulas encontraremos (Lord, 1960: 52). En este sentido, estas composiciones *yebalíes* contienen — como veremos más adelante — bastantes fórmulas (Gintsburg, 2014: 19). Lord (1960: 31) pone de manifiesto que el estudio de las fórmulas debería comenzar con consideraciones sobre la métrica y la música. Foley (1988: X) añade además que la puesta en escena

implica tanto a quien escenifica como a la audiencia y que esta conjunción es importante en la producción del texto, de tal forma que se hace necesario un estudio completo tomando como referencia, además del texto, el contexto. En este sentido, reconocemos que nuestro estudio no toma en cuenta la música ni la escenificación en los dos géneros, *ṣayṭa* y *ṣayyūs*, ya que el material con el que hemos trabajado han sido sólo las fichas de Pereda. Sin embargo, por el glosario que hemos podido extraer (Pereda, 2013: 329), sabemos que los instrumentos musicales empleados eran los siguientes: *ḍaṛbūga* ‘pandero, tambor oblongo’, *ḡayṭa* ‘gaita’, *tār* ‘pandereta’ y *ṭbal* ‘tambor’. Además se mencionan estas dos voces relacionadas con la música: *māya* ‘tono, modo (música andalusí)’ y *nqāt* ‘acción de tocar un instrumento musical con cuerdas o agujeros’.

Bounani (1966: 4) nos recuerda a propósito de la tradición oral en general, y del cuento en particular, que la narración no consiste únicamente en repetir, sino que hay que enriquecerla, es decir, recrearla. Esta misma precisión nos acerca a lo dicho por Parry (1932: 331) en relación al poeta popular, quien lo diferencia del rapsoda, cuya función es memorizar y no copiar. Es en este sentido que entendemos la capacidad creativa de la poetisa y del poeta del *ṣayyūs* y la *ṣaṭa ṣabḷayya* respectivamente. Lord (2002: 37-43) afirma que el cantante, en este ejercicio creativo, aprende fórmulas de otros cantantes y, sobre todo, moldes en los que ir ajustando palabras y frases nuevas por analogía; es el entrenamiento y la escucha de otras canciones lo que hace que esta técnica se vaya perfeccionando. El cantante no busca tanto expresiones originales y estéticas, sino la expresión de una idea. De esta forma —nos sigue diciendo Lord— las fórmulas constituyen una especie de “gramática poética especializada”. Al igual que al hablar nuestra lengua nativa, no repetimos palabras y frases memorizadas conscientemente, sino que éstas surgen gracias al uso, el cantante no memoriza las fórmulas: las aprende a fuerza de oírlas en otros cantantes y, a fuerza de usarlas, se convierten en parte de su repertorio. Se trata, pues, de un aprendizaje natural, tal como se hace el de la primera lengua.

Cuando el cantante compone se encuentra en la tesitura de construir un verso tras otro. Su forma de proceder es ir creando estructuras paralelas mediante rimas asonantes, sobre todo, y figuras literarias basadas en las asociaciones de ideas, la dicción, los juegos de palabras, el orden gramatical y el pensamiento (Lord, 1960: 54-58 y Antas 2012). La poesía tradicional cantada de la región de Yebala, como otras en cualquier parte del mundo, corre el riesgo de morir si pasa de la oralidad a la escritura, es publicada y los cantantes emplean el texto para seguir cantándolas. Sería todo lo contrario al ejercicio que realiza un cantante oral, ya que éste piensa en términos de fórmulas o estructuras formales. Por consiguiente, si esto se produjera, el resultado puede ser una nueva generación de cantantes que sólo reproduzcan, pero no recreen (Lord, 1960: 130-137). Hanoteau (1867: IV), a propósito de la poesía popular de la región de la Cabilia en Argelia, nos habla de los cantantes profesionales que entonan coplas por los aduares, al igual que lo hicieran los trovadores en la Península Ibérica durante la Edad Media. Este autor, intuyendo la presencia de fórmulas, es consciente de que este tipo de transmisión hace que el cantante recree las coplas recibidas de sus antecesores: “on comprend combien un pareil mode de propagation des oeuvres littéraires est défectueux, et quelles variantes peuvent y introduire, avec le temps, dans le texte primitif” (1867: V). En este sentido, Parry (1932: 329-330) afirma que en las sociedades sin escritura, el poeta compone a partir de fórmulas, eligiendo entre un gran número de frases y coplas que ha oído en otros poetas. Cada una de estas frases y coplas expresa una idea en palabras que se ajustan a la estructura del verso. Estas fórmulas han ido transmitiéndose de generación en generación entre los poetas. Gracias a su utilidad métrica y poética, las ideas se han ido conservando. Esta cadena de transmisión, dice Parry, es lo que ha hecho que la fórmula sea considerada como tal y perdure en la memoria del poeta. Las frases que no tienen esta característica se olvidan pronto. Por consiguiente, un poeta será mejor que otro porque ha sabido conservar y emplear la tradición en sus creaciones literarias.

3. Tipos de fórmulas

Entre las 651 coplas, hemos encontrado 152 fórmulas que hemos clasificado en: coplas repetidas textualmente; coplas repetidas con variantes; versos repetidos total o parcialmente respetando la estructura rítmica íntegra o en parte en toda la copla; y repetición de uno o varios versos sin mantener la estructura rítmica en el resto de la copla. Las fórmulas pueden darnos una idea sobre la creatividad del poeta, ya que, según Parry (1930: 271), “the nature of the formula will show us that the more formulas we find in a poet’s diction, the smaller is the portion of them which could be the work of that single poet”. En nuestro caso, resulta difícil discernir este criterio, ya que no tenemos datos sobre los poetas a los que Pereda contactó. Ofrecemos a continuación algunos ejemplos de estas cuatro categorías. En la columna de la izquierda anotamos la transcripción de la copla y debajo de ella el número en la edición (Pereda, 2014) junto a la tribu en donde se ha recogido —si no aparece es porque en las fichas de Pereda no se recogía—; y en la de la derecha, la traducción. Cuando no se aporta la copla completa (§ 3.4.), se indican los versos correspondientes debajo de la traducción.

3.1. Coplas repetidas textualmente

Esta categoría es la que menos coplas ofrece, y su temática es religiosa, amorosa y de aprecio.

ṣallīw ‘la *Mōḥamməd*,

ṣallīw ‘la *Mūḥi d-dīn*;

sīdna Mōḥammed,

yəṣṣəḍ f əl-mūḥibbīn,

34. Chauen, 434. Beni Arós,

436. Beni Arós

Rogad por Mohammed,

benedicid al Vivificador de la religión;

nuestro señor Moḥammed,

que otorga su derecho a los amantes.

*mən ūra əğ-ğbəl žəblāyn,
mən ūra əğ-ğbəl žəblāyn;
əllāh yqəwwi hərmək,
ya sbə⁵ Sīdi Hūsāyn.
37. Chauen, 645. Beni Jaled*

Tras el monte dos montes,
tras el monte dos montes;
Dios aumente tu veneración,⁵
oh león Sidi Husayn.

*yāllāh nə⁴ṭīk əl-⁵əhd,
fi l-kāma r-rūməyya;
w īla nxəllīha fīk,
žəddi a hrām ⁶lāyya.
565. El Fahs de Chauen, 584.
Beni Mansor*

Ven que te dé mi promesa,
en un exótico tálamo;
y si yo no la cumpliera,
de mi abuelo reniego.

*əd-dəmlīž⁴ d a n-nōqra,
əd-dəmlīž d a n-nōqra;
di sā⁵fək, ya l-mrāqəb,
ma yəhrəṭ ma yəqra.
555. Ajmás, 640. Beni Gorfet*

Pulserita de plata,
pulserita de plata;
el que te tenga aprecio, oh interventor,
ni labrará ni estudiará.

Los personajes religiosos que aparecen son el profeta del islam, Mahoma, y un santo, Sidi Husayn, cuyo lugar de peregrinación está en la región de El Fahs y a quien se le suele dar el calificativo de “el león”, indicando “una comunión mística con la naturaleza” (Dermenghem, 1954: 97-99). La unión amorosa que se promete está representada en los versos por el tálamo. El aprecio por otra persona, en este caso por el interventor que recogió las coplas, es motivo de distracción.

3.2. Coplas con variantes

Esta sección es más prolífica que la anterior y en ella podemos encontrar mucho más variedad temática.

⁴ < dəmlīž (DAF 4/224).

⁵ “Que Dios haga tu protección eficaz” (en relación a la inviolabilidad de la que goza un santuario cuando se acude a él como lugar de asilo, DAF 10/471).

*ʃallīw ʿla Mōḥamməd,
ʃallīw ʿla ʿībādīh;
sīdna Mōḥamməd,
wa ḥna ʿbīd qōddāmīh.
35. Chauen (comp. 34, § 3.1)*

Rogad por Mohammed,
rogad por sus siervos;
nuestro señor Mohammed,
somos siervos ante él.

*yāllāh nəʿīk əl-ʿəhd,
ʿla l-kāma r-rūməyya;
w īla a nxərrəž əl-ʿəhd,
ʿīb wa ḥšūma ʿləyya.
396. Chauen y Beni Said
(comp. 565, § 3.1)*

Vamos que te dé la promesa,
en un exótico tálamo;
y si yo no la cumpliera,
para mí denigrante fuera.

*ya Ṭənža, ya l-ʿālya,
ʿālya b swārīha;
sālāmi ʿla Ṭəṭṭāwən
ḥəyya w mwālīha.
2. Chauen*

Tánger, la sublime,
con sus murallas eminente;
mis saludos para Tetuán,
para Tetuán y su gente.

*a Ṭənža, ya l-ʿālya,
ʿālya bi a swārīha;
a slāmi ʿla əš-Šāwən,
ḥəyya wa mwālīha.
577. Beni Arós*

Tánger, la eminente,
elevada en sus columnas;
mis saludos a Chauen,
a ella y a su gente.

*əğ-ğbəyyəl d Būhāšəm,
wəlla kǔllu a swāqi;
āḥləf, āḥləf šādīq,
ši ʿəhd ma ḥəwwa bāqi.
549. Beni Hassan*

El montecito de Buhachem,
se convirtió todo en acequias;
¡jura, jura con sinceridad,
que ya no existe ninguna fidelidad.

*əğ-ğbəl a d Būhāšəm,
wəlla kǔllu a swāqi;
āḥləf, āḥləf šādīq,
əl-ʿəhd ma ḥəwwa bāqi.
627. Ajmás*

El monte de Buhachem
se convirtió todo en acequias;
¡jura, jura con sinceridad,
que ya no existe la fidelidad.

*ya l-wərda ya l-wərda,
ya l-wərda er-rəḥrāḥa,⁶*

¡Rosa, rosa!,
¡oh fragante rosa!;

⁶ *rəḥrāḥa* “llama de gran altura”, “pasión ardiente por (alguien)” (DAF 5/72).

*nəmši m^ʕāk ma qəddīt,
nəgləs, ma āna fi rāḥa.
16. Chauen*

*əl-wərda ya l-wərda,
əl-wərda ər-rəḥrāḥa;
nəmši m^ʕāk ma qəddīt,
nəbqa ma āna frāḥa.
142.*

*əl-wərda ya l-wərda,
əl wərda d a r-rəḥrāḥa;
nəmši m^ʕāk ma qdərṭ ši,
nəgləs, ma āna frāḥa.
278.*

*sīdi l-ḥəmmār sīdi,
ka n əl-mdīna rāyəḥ;
bəlləḡ əs-slām n ḥbībi,
u qūl lu əllāḥ ysāməḥ.
92. Chauen y Guesaua*

*sīdi l-ḥəmmār sīdi,
ḫāyna mdīna trūḥ?;
a qra s-slām l ḥbībi,
w qūl əllāḥ ysāməḥ.
235.*

*sīdi l-ḥəmmār sīdi,
ka n əl-mdīna rāyəḥ;
bəlləḡ əs-slām n ḥbībi,
u qūl lu əllāḥ ysāməḥ.
92. Chauen y Guesaua*

*sīdi l-ḥəmmār sīdi,
ḫāyna mdīna trūḥ?;
a qra s-slām l ḥbībi,
w qūl əllāḥ ysāməḥ.
235.*

irme contigo, no podría,
si me siento, no estaría tranquilo.

¡Rosa, rosa!,
¡fragante rosa!,
irme contigo, no podría,
si me quedo, no estaría tranquilo.

¡Rosa, rosa!,
¡fragante rosa!,
irme contigo, no podría,
si me siento no estaría tranquilo.

Mi señor arriero, señor mío,
si te dirigieras hacia la ciudad;
lleva recuerdos a mi amado,
y dile que Dios perdone.

Señor mío, arriero, señor mío,
¿a qué ciudad vas?;
lee la paz a mi amado,
y di que Dios perdone.

Mi señor arriero, señor mío,
si te dirigieras hacia la ciudad;
lleva recuerdos a mi amado,
y dile que Dios perdone.

Señor mío, arriero, señor mío,
¿a qué ciudad vas?;
lee la paz a mi amado,
y di que Dios perdone.

En estas coplas la temática es religiosa, amorosa y laudatoria. En la primera se invoca al profeta del islam. En la segunda, hay símbolos como el tálamo o la rosa que expresan la unión y el amor de los enamorados, a los que se pide fidelidad. El arriero es una imagen muy recurrente en las coplas, es portador de buenas noticias entre los enamorados.

En algún caso, las variantes también responden a cambios dialectales. Parry (1932: 337) nos recuerda que si un poeta oye a otro cuyo dialecto es diferente, su lenguaje poético puede cambiar. Y en este sentido, pensamos que el poeta de la región de Yebala puede adaptar a su dialecto los versos o coplas aprendidos, aunque también es posible que mantenga los rasgos dialectales para que sean entendidos por su audiencia. Señalamos como cambios dialectales en la estrofas siguientes la preformativa *t-*, o *d-* (por sonorización y típica de algunas zonas de la región de Yebala, Moscoso 2003: 64), del verbo en imperfectivo en su segunda persona del singular; el uso de los verbos *smal* - *yəsmal* y *qqa* - *yqqi*, ambos con el sentido de ‘hacer, poner, meter’, típicos también de la región de Yebala, frente a *dār* - *ydīr*, más empleado en la zona centro de Marruecos (Moscoso, 2003: 71); el empleo de las preposiciones *bḥāl* y *fḥāl*, ‘como’, la segunda más empleada en la región de Yebala (Moscoso, 2003: 308); y el uso del pronombre personal sufijado en *yəḥsābni* y *yəḥsāb li*, ‘me pareció’, el primero directamente unido al verbo (-*ni*) y el segundo a la preposición atributiva (-*i*).

qūm dəštəḥ ya l-ʿāyla,
w əl-mḍəmma ʿəllīha;
əl-qāʿda d blādək,
ma tṣīb ši txəllīha.

19. Chauen

Levántate moza a bailar,
y eleva el cinturón;
la costumbre de tu país,
no la podrás dejar.

qūm də-a-štəḥ ya l-ʿāyla,
w əl-mḍəmma ʿəllīha,
əl-qāʿda d aṭ-ṭalba,
ma tṣīb ši txəllīha.

277.

Levántate moza a bailar,
y eleva el cinturón;
la costumbre de pedir,
no la podrás dejar.

qūm dəštəḥ ya l-ʿāyla,
w əl-mqəmma ʿəllīha;
əl-qāʿda d ʿəl-ǧūlsa,
ma dšīb ši dxəllīha.
 69. Beni Seccar

Levántate a bailar moza,
 y eleva el cinturón;
 la costumbre de la tertulia,
 no la podrás dejar.

qūm dəštəḥ ya l-ʿāyla,
***b** əl-mqəmma ʿəllīha;*
əl-qāʿda d blādək,
ma dšīb ši dxəllīha.
 190.

Levántate moza a bailar,
 y eleva el cinturón;
 la costumbre de tu país,
 no la podrás dejar.

a štāḥi ʿla štāḥək,
u dyāli ʿla mənnu;
dāk əl-ḥbīb əl-məšrūk,
***nəʿməl xəyr mənnu**⁷*
 75. Beni Sech-yel

Mi azotea sobre la tuya,
 pero la mía es más alta;
 de ese amado de las dos,
 haré renuncia suya.

a štāḥi ʿla štāḥək,
*u dyāli **a** ʿla mənnu;*
dāk əl-ḥbīb əl-məšrūk,
nəqqīw xīr a mənnu.
 608. Beni Arós

Mi azotea sobre la tuya,
 pero la mía es más alta;
 de ese amado de las dos,
 haremos renuncia suya.

əš-šāšəyya rīfəyya,
w qdībha⁸ ḥəlḥāli;⁹
əl-yūm āna mʿākūm,
*w ǧədda nəmši **bḥāli.***
 210. Ajmás

El sombrero rifeño,
 y sus adornos violetas;
 hoy estoy con vosotros,
 y mañana me voy.

*əš-šāšəyya **a drīfa,***
w əl-qdīb ḥəlḥāli;
əl-yūm āna mʿākūm,
*u ǧədda **māši fhāli.***
 289.

El sombrero amable,
 y el adorno violeta;
 hoy estoy con vosotros,
 y mañana me voy.

⁷ Lit.: “yo hago bien de él”.

⁸ *qdīb* (Yebala) “adorno en línea, trazo” (DAF 10/358).

⁹ Del color de la lavanda salvaje o el cantueso.

*əl-ğarsa d a l-qāyəd,
fīha š-šəyḥ fīha a ndūqq;
ʕōmmri ma yəḥsābni,
əz-zəyn küllu məʕšūq.
546. Ahl Serif*

En la huerta del Caíd,
está la mies que habré de desgranar;
nunca hubiera yo creído,
que todo lo bello abriase de amar.

*əl-ʕəyn d a z-zūwwāqīn,¹⁰
əl-qmər fīha məšnūʕ;
ʕōmmri ma yəḥsābni,
əz-zəyn küllu mətbūʕ.
592. Guesaua*

Manantial de Zuákin,
con la luna en él reflejada;
nunca hubiera yo creído,
que todo lo bello abriase de cortejar.

*əl-ğrīsa d a l-qāyəd,
a nṣəyyəf fīha w ndūqq;
ʕōmmri ma yəḥsāb li,
əz-zəyn küllu məʕšūq.
624. Beni Ahmed*

En la huertecita del Caíd,
espigaré y desgranaré;
nunca hubiera yo creído,
que todo lo bello abriase de amar.

En estas últimas estrofas, la temática gira en torno a las costumbres como el baile, la renuncia a un amor compartido, el momento presente y la despedida y el deseo de la amada. La azotea es un lugar elevado y apartado de las miradas, aunque también se convierte en un sitio desde donde vigilar, y la huerta con su mies y sus frutos es la imagen de la amada a quien se desea.

A continuación tenemos dos versiones de una misma copla y una tercera que es copia de la segunda.

*īla mətt a yəmma,
təḥt ət-trīq ādfenni;
əl-əwwəl fi l-ḥəmmāra,
a ʕla əllāh yərḥəmmni.
426.*

Si muero, madre mía,
entiérrame bajo el camino;
el primero entre los arrieros,
que pida a Dios que se apiade de mí.

¹⁰ Esta fuente está en la aldea que lleva su nombre y en la provincia de Ouezzane. Lit.: "la fuente de los pintores, de decorados en madera; DAF 5/418).

*a yamma w īda nmūt,
təht ət-trīq ādfənni;
mnāyn ygūz əl-ħəmmār,
la būdda ma yərħəmni.*
534. Beni Issef

Si me muero, madre mía,
entiérrame bajo el camino;
que cuando pase el arriero,
sin duda se apiadará de mí.

*a yamma w īda nmūt,
təht ət-trīq ādfənni;
mnāyn ygūz əl-ħəmmār,
lā būdda ma yərħəmni.*
610. Guesaua

Si me muero, madre mía,
entiérrame bajo el camino;
que cuando pase el arriero,
sin duda se apiadará de mí.

Estas coplas anteriores también tienen dos versiones que mantienen la misma temática:

*a yamma w īla nmūt,
xəllīwni səb^s əyyām;
yəmši əl-xbər f əl-būldān,
wa yzi a ħbībi fəyn ma kān.*
390. Chauen y Guesaua

Si me muero, madre mía,
déjame siete días;
que corra la noticia por los países,
y venga mi amado de donde esté.

*īla mətt a yamma,
xəllīni səb^s əyyām;
yəmši əl-xbər fi l-būldān,
wa yzi a ħbībi fəyn ma kān.*
425

Si me muero, madre mía,
déjame siete días;
que corra la noticia por los países,
y venga mi amado de donde esté.

El dolor de la amada por la ausencia del amado está representado por el deseo de que la madre la entierre, si llega el caso, en el camino. Por el camino pasa el arriero que es imagen del portador de noticias. Por consiguiente, su paso, hará que la noticia del dolor o la muerte de la amada lleguen hasta el amado.

3.3. Repetición de algún verso o parte de él, manteniendo la estructura rítmica íntegra o parcialmente en toda la copla

En este caso, hemos señalado los versos con una misma estructura rítmica subrayándolos.

ya nwīwār blātu.¹¹
ya nwīwār blātu;
ši zəyn ma təm̄ma ši,
w ən-nəfxa qətlātu.

14. Chauen

538. Beni Issef

¡Me importa un bledo!,
 ¡me importa un bledo!;
 allí belleza no hay,
 el soplo la ha matado.

ya nwīwār blātu,
ya nwīwār blātu;
a qrānkum a lə-bnāt,
təht eġ-ġdād lā-ybātu.

15. Chauen

¡Me importa un bledo!,
 ¡me importa un bledo!;
 las chicas de vuestra calaña,
 bajo los ancestros pasan la noche.

a ʿwəyyəd, a ʿwəyyəd,
a ʿwəyyəd a blātu;
əl-ʿzāra d a l-yūma,
təht əġ-ġdād a ybātu.

581. Beni Selmán

¡Ramita, ramita!,
 ¡me importa un bledo!;¹³
 los solteros de hoy,
 bajo las gallinas pernoctan.

ya rbīʿ a blātu.¹²
ya rbīʿ a blātu;
a qrānək a l-ʿāyla,
təht ər-rʿāl lā-ybātu.

380. Chauen y Beni Issef

¡Me importa un bledo!,
 ¡me importa un bledo!;
 las chicas de tu calaña,
 bajo los hombres la noche pasan.

a nwīwār a **ībāwūn,**
a nwīwār a **ībāwūn;**
 554. Ajmás

¡Me importa un bledo!,
 ¡me importa un bledo!;¹⁴
 (versos 1 y 2)

əl-wārda, ya l-wārda,
əl-wārda **l-məqfūla;**

¡Rosa, rosa!,
 rosa en capullo;

¹¹ Lit.: “florecita de su bledo” o “florecilla de bledo” si consideramos la -u como epéntesis para mantener la rima.

¹² Lit.: “hierba de su bledo” o “hierba de bledo” si consideramos la -u como epéntesis para mantener la rima.

¹³ Lit.: “ramita de su bledo” o “ramita de bledo” si consideramos la -u como epéntesis para mantener la rima.

¹⁴ 16 Lit.: “florecita de las habas”.

ʿəyṇi šāfət əz-zəyn,
 w āna hšəmt a nqūla.
 17. Chauen y Beni Arós
 əl-wərda, ya l-wərda,
 əl-wərda **b əš-šūka;**
a žənni w məžnūni,¹⁵
 f əl-ʿāyla el-məšrūka.
 18. Chauen

əl-wərda ya l-wərda,
 əl-wərda **l-məğrūsa;**
šəmmət fiha Arhīmu,
 hīn kānət ʿrūsa.
 280.

həbb əl-mlūk ət-tāyəb,
 əl-məžni **bi** ūrāq;
 hībībi fi l-ḥəwma,
 ma sxīt ši bi frāq.
 479. Ajmás

həbb əl-mlūk ət-tāyəb,
 əl-məžni **b** ūrāqu;
 hībībi, **kūḥəl əl-ʿyūn,**
 ma **nəsxə ši b a** frāqu.
 647. Ajmás

həbb əl-mlūk tāyb **tāyb,**
wa žnātu mūlātu;
 a qrānək a l-ʿāyla,
təht əğ-ğāğ a bātu.
 102. Ajmás

əs-sīnəyya a dyāli,
 ʿəlləqtha f əl-hītān;

mis ojos lo bello vieron,
 y me avergüenza decirlo.

¡Rosa, rosa!,
 rosa con espina;
 mi enojo y mi furor,
 contra la moza compartida.

¡Rosa, rosa!
 rosa plantada;
 en ella Arhimo aspiró,
 cuando ella era novia.

Cerezas maduras,
 cogidas con hojas;
 mi amado está en el barrio,
 y con su separación no me conformo.

Cerezas maduras,
 cogidas con sus hojas;
 mi amado, el de los ojos negros,
 siento su separación.

Cerezas maduras, maduras,
 su dueña las cogió;
 tales como tú, muchacha,
 bajo las gallinas pernoctan.

Bandeja mía,
 en las paredes colgué;

¹⁵ 13 Lit.: “oh mi genio, oh mi poseído”.

a hbībi a dyāli kān,
əllāh yənʿən¹⁶ əš-šītān.
 124. Beni Selmán

mi amado mío fue,
 y al diablo Dios maldiga.

əl-qəftān a dyāli,
fīh ʿmāra d əl-qəytān;
a hbībi a dyāli kān,
əllāh yənʿən əš-šītān.
 131. Beni Arós

Caftán mío,
 con cordoncillo la guarnición;
 mi amado mío fue,
 y al diablo Dios maldiga.

Las coplas anteriores contienen símbolos que expresan muchas facetas del amor. El bledo es una planta que no sirve de mucho, de ahí la expresión “me importa un bledo”, y sirve para despreciar a la amada. La rosa es símbolo de belleza, pero también tiene espinas y éstas hacen daño cuando se pone fin a una relación. Las cerezas maduras son expresión de un amor maduro que hace sufrir a la amada por la ausencia del amado. Y la bandeja, en la que normalmente se ponen la tetera y los vasos — símbolo erótico — es colgada, también el caftán, vestido elegante, dando a entender así el despecho de la amada.

3.4. Repetición de uno o varios versos

əl-wərda ya l-wərda,
əl-wərda d əl-wərđi;¹⁷
 68. Anyera (comp. 17,18
 y 280, § 2.3)

¡Rosa, rosa!,
 rosa del rosal;
 (versos 1-2)

mūl eḡ-ḡlīlba l-kəhla,
 56. Chauen y Beni Issef

El de la chilabita negra
 (verso 1)

¹⁶ 14 > *yənʿəl*. El caso de esta disimilación se debe a la necesidad de mantener la rima y el ritmo (-ān).

¹⁷ Lit.: “la rosa del rosa”. Se trata de una sinécdoque, aludiendo al rosal con el color de las rosas.

<p><i>mūl eġ-ġlīlba l-kəhla,</i> w ən-nəxla 'la ktāfu; <i>ši zəyn ma tamma ši,</i> <i>w ən-nəfxa qətlātu.</i> 57. Chauen y Beni Hassan</p>	<p>El de la chilabita negra, con la palmera en sus hombros (bordada); ninguna belleza en él hay, y el orgullo le mató. (versos 1-3-4)</p>
<p><i>ši zəyn ma həwwa tamma,</i> 117. Beni Issef</p>	<p>ninguna belleza en él hay (verso 3)</p>
<p><i>w ən-nəfxa qətlātək.</i> 59. Beni Issef</p>	<p>y el orgullo le mató (verso 4)</p>
<p><i>ġərrəd ya l-īmāma,</i> <i>ġərrəd f rās 'āli;</i> 84. Ahl Serif</p>	<p>Arrulla, ¡tórtola!, arrulla en una alta copa; (versos 1-2)</p>
<p><i>ġərrəd ya l-ħmāma,</i> <i>ġərrəd la thənnən ši;</i> 41. Chauen y Ahl Serif</p>	<p>Arrulla, ¡paloma!, arrulla sin compasión; (versos 1-2)</p>
<p><i>ġərrəd ya l-īmāma,</i> 265.</p>	<p>Arrulla, ¡tórtola!, (verso 1)</p>
<p>Kərkər¹⁸ <i>ya l-īmāma,</i> 119. Ahl Serif</p>	<p>Arrulla, ¡tórtola!, (verso 1)</p>

En estas fórmulas destacan la rosa, símbolo de la belleza, la chilabita negra, de la fealdad, el arrullo de la tórtola, de la falta de compasión; y, en general, se alude a la falta de belleza y al orgullo como contrarios al amor.

Es interesante destacar cómo hay verbos juntos que se repiten. Es el caso de *šədd - yšədd* ‘ponerse en camino’ y *mša - yəməši* ‘marchar, ir, partir’; o *šəyyəš - yšəyyəš* ‘improvisar una canción’ o *ġənna - yġənni* ‘cantar’ y *rədd - yrədd* ‘responder’; y *bāt - bāt* ‘pasar la noche’ y *qəyyəl - yqəyyəl* ‘pasar el día’. Estos últimos versos aparecen

¹⁸ “Arrastrar, dar tumbos, tambalearse haciendo un ruido desagradable” (DAF 10/563).

en algunas estrofas que pueden considerarse versiones de una sola y que corresponderían también al segundo tipo (§ 3.2).

<i>āna ṣaddīt u mšīt</i> 112.	me he puesto en camino y me he ido (verso 3)
<i>ṣadd ḥbībi āmšu,</i> 203.	mi amado se ha puesto en camino, marchad (verso 3)
<i>ṣaddīt u mšīt</i> 216. Guesaua	me he puesto en camino y me he ido (verso 3)
<i>ṣaddīt wa mšīt,</i> <i>ṣaddīt wa mšīt</i> 221.	Me he puesto en camino y me he ido, Me he puesto en camino y me he ido; (versos 1-2)
<i>āna ṣaddīt wa mšīt,</i> 574. Ajmās	Yo me he puesto en camino y me he ido, (verso 3)
<i>ʿayyāʿ, ʿayyāʿ,</i> <i>w āna nradd ʿlīk;</i> 33. Chauen y Beni Busera	Canta, canta, y yo te responderé; (versos 1-2)
<i>ʿayyāʿ w a nradd ʿlīk,</i> <i>ʿayyāʿ w a nradd ʿlīk;</i> 104. Sumata	Canta y te responderé, canta y te responderé; (versos 1-2)
<i>ḡanni w nradd ʿlīk,</i> 607. Chauen	Canta y te responderé, (verso 1)
<i>dāk eḏ-dhər əl-ʿāli,</i> <i>u frāsu ən-nwāla;</i> <i>fīha nbāt u nqayyəl,</i> <i>ḥatta dži əz-zallāla.</i> 29. Chauen, Beni Sech-yel y Ajmās	Aquella colina alta, sobre la que hay una choza; en ella pasaré la noche y el día, hasta que llegue la seductora.
<i>dāk aṭ-ṭhər əl-ʿāli,</i> <i>frāsu nwāla;</i>	Aquella colina alta, sobre la que hay una choza;

- tamma a nbāt w nqəyyəl,* allí pasaré la noche y el día,
ḥəttā šī zəllāla. también una seductora.
252.
- a ya Žbəl Būhlāl,* Monte de Buhlal,
ma fi rāsu nūwwāla; sobre la que no hay choza;
tamma nbāt wa nqəyyəl, allí pasaré la noche y el día,
ḡa īla dži¹⁹ z-zəllāla. hasta que llegue la seductora.
539. Guesaua
- ya Būhlāl, Būhlāl,* Buhlal, Buhlal,
ma frāsu nūwwāla; sobre la que no hay choza;
tamma a nbāt wa nqəyyəl, allí pasaré la noche y el día,
ḥəttā dži z-zəllāla. hasta que llegue la seductora.
617. Guesaua
- māṭīša, māṭīša,* Columpio, columpio,
māṭīšā qəyyāla; columpio que pasas el día;
tamma a nbāt wa nqəyyəl, allí pasaré la noche y el día,
ḥəttā dži šī zəllāla. hasta que llegue una seductora.
138. Beni Mansor (versos 3-4)
- əl-flūka d a r-rāys,* Barca del arráez,
fi a qhər əl-bḥər sāyra; que sobre la superficie marcha;
tamma a nbāt u nqəyyəl, allí pasaré la noche y el día,
ḥəttā dži z-zəllāla. hasta que llegue la seductora.
576. Beni Selmán (versos 3-4)

El canto melodioso de la mujer tiene su respuesta por parte del hombre. La noche y el día se pasan en una choza, en lo alto de un monte o en un barco, lugares apartados en los que los amados pueden estar solos. Aquí, el amado puede esperar, sin que nadie sospeche, a la amada.

La repetición puede aparecer con una estructura de epanadiplosis e incluso de anadiplosis como es este caso, en el que el verbo principal que se repite es ‘venir’:

¹⁹ < tži.

*yāllāh m^ʿāy yāllāh,
yāllāh m^ʿāy l əl-Ġāya;²⁰
360.*

Vente conmigo, vente,
vente conmigo a Yáia;
(versos 1-2)

*yāllāh m^ʿāya yāllāh,
yāllāh m^ʿāya l əd-dār;
343. Beni Hassan*

Vente conmigo, vente,
vente conmigo a la casa;
(versos 1-2)

*yāllāh m^ʿāya yāllāh,
yāllāh m^ʿāya l əl-Ḥəwz;
367. Tetuán y Beni Ahmed*

Vente conmigo, vente,
vente conmigo al Háuz;
(versos 1-2)

*yāllāh m^ʿāya yāllāh,
yāllāh m^ʿāya l əl-qəhwa;
374. Ahl Serif*

Vente conmigo, vente,
vente conmigo al café;
(versos 1-2)

*yāllā m^ʿāya yāllāh,
yāllāh m^ʿāya nṭīšu;
375. Ahl Serif*

Vente conmigo, vente,
vente conmigo, fuguémonos;
(versos 1-2)

*yāllāh m^ʿāya yāllāh,
43. Ahl Serif y Chauen*

Vente conmigo, vente,
(verso 1)

Es interesante destacar cómo la repetición del primer verso u otros da pie a crear una copla en la que la temática se mantiene, con alguna variante, aunque la estructura rítmica cambia o permanece en parte:

*dīk əl-flūka a mšāfra,
mālya b əl-xāləṣ;²¹
a ššārru²² l-bəhrəyya,
wa tğəyyər ər-rāys.
148.*

En aquella barquita viajera,
cargada de harina flor,
riñeron los marineros,
y se encolerizó el patrón.

²⁰ Cabila, perteneciente a la región de la Ouargha, situada a unos setenta kilómetros al norte de Fez.

²¹ “Sin mezcla, puro” (DAF 4/122).

²² < tšārru.

*dīk əl-flūka a mšāfra,
w əl-qlūʿa l ər-Rīf;
fīha rākəb ḥbībi,
a rāys əl-bəḥrəyya a drīf.*
152

Aquella barca viajera,
con sus velas hacia el Rif;
en ella navega mi amado,
el más bonito patrón.

*a ššārru əl-bəḥrəyya,
w tqəlqəl²³ ər-rāys;
əd-dmīlīz²⁴ d a n-nōqra,
a ʿla Rḥīmu a mḡəyyəs.*
433. Beni Said. Beni Said

Peleáronse los marineros,
y el patrón se agitó;
la pulserita de plata,
en Erhimo se probó.

*a tkəlləm əl-bārūd,
a bda fi žbəl Ġzāwa;
əl-mrīd yšāfīh əlīāh,
w əl-ʿəššāq ma yəddāwa.²⁵*
228.

La pólvora comenzó a sonar,
en los montes de Guezaua;
al enfermo Dios lo curará,
pero los enamorados no sanarán.

*a tərṭəq əl-bārūd,
bəyn l-Axmās u Ġzāwa;
ʿəzzu ʿla l-mūta,
w əl-mžārəḥ tdāwa.²⁶*
362.

La pólvora sonó hoy,
entre El Ajmās y Guezaua;
se hizo honor a los muertos,
y a los heridos tratamiento.

“La barca viajera” simboliza el lugar donde está el amado junto a otros hombres y su lejanía. En el primero de los casos, éste lucha contra otros pretendientes que desean a su amada, la cual está simbolizada por la “harina flor” y “la pulserita de plata”. La pólvora representa el dolor y la muerte, sentimientos que acompañan a los enamorados.

En algunos casos, puede repetirse el primer verso, u otro, y dar pie a una composición que tiene su correspondiente con alguna variante.

²³ “Gorgotear, chapotear” (DCADM 6/1604).

²⁴ < dbīlīz (Moscoso 2003: 304). Se trata de un diminutivo (Harrell 1962: 85).

²⁵ td > dd.

²⁶ < tdāwāw. El paso del plural al singular se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

*ya Ṭənzā, ya l-ʿālyā,
ya l-məbnəyyā b əs-sṭūḥa;
180. Beni Hassan*

¡Tánger, la elevada!,
con azoteas edificada;
(versos 1-2)

*a Ṭənzā, ya l-ʿālyā,
a ʿla l-bḥūr məbnəyyā;
249. Tetuán*

¡Tánger, la elevada!,
sobre el mar edificada;
(versos 1-2)

*ya Ṭənzā, ya l-ʿālyā,
wa l-xḍūra a ʿla ḥədda;
əl-klām dyālək a ḥlu,
w ət-tmāra fīk zāyda.
511. Tetuán*

¡Tánger, la elevada!,
y por tu atractivo encumbrada;
tu elocuencia es delicada,
pero de seriedad, nada.

*ya Ṭənzā ya l-ʿālyā,
wa l-xḍūra ʿla ḥədda;
əl-klām dyālək a ḥlu,
wa t-tmāra ʿla qədda.
535. Beni Hassan*

¡Tánger, la eminentel!,
¡cuánto verdor te rodea!;
tu hablar es dulce,
pero el recato escasea.

*əṣ-ṣəyf ṣəyyəfnāha,²⁷
w əl-ʿəyṣ ma ḍmənnāha;
w əl-ǧūlsa mʿa lə-ḥbāb,
w əlḷāh ma šbəʿnāha.
39. Chauen*

Las mieses hemos espigado,
y la vida hemos asegurado;
pero el estar con los seres amados,
¡por Dios que no nos hemos hartado!

*əṣ-ṣəyf, ṣəyyəfnāha,
w əl-ʿəyṣ, ḍmənnāha;²⁸
wa l-ǧūlsa mʿa l-āḥbāb,
w əlḷāh ma šbəʿnāha.
622. Beni Hassan*

Las mieses hemos espigado,
y la vida hemos asegurado;
la estancia con los seres amados,
¡por Dios que no nos hemos hartado!

²⁷ El pronombre *-ha*, que se refiere a *ṣəyf*, responde a la rima. La concordancia sería con *-h* (forma masculina). Lit.: “la siega hemos hecho”.

²⁸ Tanto *ṣəyf* como *ṣīṣ* son de género masculino. El que concierten en f. sing., *-ha*, se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

<i>l-ǧūlsa m^ʿa l-ahbāb, kā-ṭṭayyār a ǧaylūf.</i> ²⁹ 347. Beni Hassan	la estancia con los seres amados, disipa las tristezas. (versos 3-4)
<i>əl-ǧūlsa m^ʿa l-ḥbīb, ʿōmmri ma nānsāha.</i> 354. El Hauz	la estancia con el amado, nunca la olvidaré. (versos 3-4)
<i>əl-ǧālsa m^ʿa l-ǧzāla, ʿəmmri ma nānsāha.</i> 202bis. Beni Gorfet	sentarse con la mujer hermosa, nunca lo he olvidado. (versos 3-4)
<i>əl-ǧūlsa m^ʿa a ǧzāli, a ʿzīza wa drīfa.</i> 473. Beni Arós	la estancia con mi amado, es preciosa y hermosa. (versos 3-4)
<i>əl-ǧūlsa m^ʿa lə-ḥbāb, a ḥalwa wa drīfa.</i> 596. Beni Issef	la estancia con los seres amados, es dulce y hermosa. (versos 3-4)
<i>əl-ǧūlsa m^ʿāk ya ḥbībi, əl-ǧūlsa m^ʿāk a frīda;</i> 599. Yebel Hebib	Estar contigo, amado mío, estar contigo a solas; (versos 1-2)

En el primer caso se elogia a la ciudad de Tánger, pero se le recrimina su falta de seriedad y recato. La ciudad que recrimina es Tetuán, en donde están documentadas algunas coplas con este tema. Se trata de la segunda ciudad en importancia, tanto en número de habitantes como administrativa, de la región de Yebala. El segundo recuerda que el sustento material no lo es todo, sino que lo primero es el amor hacia los seres queridos y el amado.

En el siguiente caso, la repetición de los dos primeros versos, con variantes, da pie a tres coplas que son versiones de una misma y que mantienen una sola idea.

²⁹ Forma singular: “hartura, hastío, cólera” (DAF 9/455).

<p><i>zūž d əl-xwātəm f yəddi,</i> <i>w ət-tālta dənsāni;</i> 98. Sumata</p>	<p>En mi mano dos sortijas, y la tercera que me olvide; (versos 1-2)</p>
<p><i>zūž xwātəm f yəddi,</i> <i>w ət-tālta ma rmāt ši;</i> 245. Beni Arós</p>	<p>En mi mano dos sortijas, y la tercera no encajó; (versos 1-2)</p>
<p><i>zūž d a l-xwātəm fi yəddi,</i> <i>w ət-tlāta bəhhāža;</i> 386. Beni Issef y Chauen</p>	<p>En mi mano dos sortijas, y la tercera esplendorosa; (versos 1-2)</p>
<p><i>zūž xwītmāt f yəddi,</i> <i>w ət-tālta d ən-nōqra;</i> 90. Beni Issef</p>	<p>En mi mano dos sortijitas, y la tercera de plata; (versos 1-2)</p>
<p><i>zūž d a l-xwātəm fi yəddi,</i> <i>f əş-şbəyyə^s əl-yəmni;</i> <u><i>āži a w kān a l-āyla,</i></u> <i>ʔa^s lāš a lā-d^səddəbni?</i> 383. Beni Issef y Chauen</p>	<p>En mi mano dos sortijas, en el meñique derecho; ¡vente ya, mocita!, ¿por qué me haces penar?</p>
<p><i>ya l-xwītma d ən-nōqra,</i> <i>f əş-şbəyyə^s əl-yəmni;</i> <u><i>qūl li əyyāh āw lāwāh,</i></u> <i>ma kāyn lāš t^səddəbni.</i> 31. Chauen, Beni Issef y Beni Seccar</p>	<p>¡Sortijita de plata!, en el meñique derecho; dime que sí o que no, y no me des tormento.</p>
<p><i>əl-xwītma d a n-nōqra,</i> <i>fī a ş-şbəyyə^s a s-stītu;</i> <u><i>a klāmək a l-āyla,</i></u> <i>la ḥsāb lək a nsītu.</i> 292. Beni Gorfet</p>	<p>Sortija de plata, lucida en el meñique; tus promesas, muchacha, no creas que las olvido.</p>

La sortija en la mano del amado representa la unión con la amada. Aquél espera una respuesta por parte de ésta, lo cual le produce angustia. En otros casos se alude a dos, e incluso tres sortijas, que representan la elección que el amado tiene que hacer entre dos mujeres o entre su amada y el resto de seres amados,

por ejemplo, los padres, cuya casa tendrá que abandonar para ir al encuentro de la amada.

Y por último, señalamos una serie de pareados en los que los versos se repiten en una construcción de rección nominal, y en el que los versos siguientes de las dos primeras coplas mantienen la rima.

*a zwāq*³⁰ *əṣ-ṣəndūq,*
a zwāq əṣ-ṣəndūq;
əllāh yzīd f əyyāmək,
ya qāyd Bən Mərzūq.

113. Beni Lait

Filigranas del arcón,
filigranas del arcón;
Dios aumente tus días,
caíd Ben Marzoq.
(versos 1-2-(4))

a ya zwāq əṣ-ṣəndūq,
a ya zwāq əṣ-ṣəndūq;
həqqi fik, a l-ʿāyla,
b əd-dāhīr*³¹ *w məsrūq.

442. Guesaua

Filigranas del arcón,
filigranas del arcón;
mi derecho en ti, muchacha,
por ley o robo (lo conseguiré).
(versos 1-2-(4))

yā zwāq əl-xātəm,
ya zwāq əl xātəm;
476. Ajmās

Filigranas de la sortija,
filigranas de la sortija;
(versos 1-2)

ya zwāq əs-sīnəyya,
ya zwāq əs-sīnəyya;
500. Beni Issef

Arabescos de la bandeja,
arabescos de la bandeja;
(versos 1-2)

ya zwāq əl-fūṭa,
ya zwāq əl-fūṭa;
530. Beni Arós

Filigranas de la toalla,
filigranas de la toalla;
(versos 1-2)

El arcón representa la prosperidad, por las riquezas que guarda. La sortija, como hemos visto anteriormente, es símbolo de unión. La bandeja es, junto a la tetera y los vasos, un símbolo erótico. Y también lo es la toalla, que la mujer emplea a modo de

³⁰ Esta voz es singular y su plural es *zwāqāt* (DAF 5/417).

³¹ <*dāhīr* (دَاهِر). "Edicto, decreto, ley (del sultán)" (DAF 8/218).

falda o chal. Ésta suele ser de algodón blanco y decorado con listas negras y rojas y, a veces, con bordados.

4. Conclusiones

El número elevado de fórmulas demuestra que este recurso es bastante empleado en las composiciones de los géneros *ṣayyūs* y *ṣayṭa ṣablāyya*. El estudio que hemos presentado supone una aportación a la exploración de la poesía oral tradicional cantada de la región de Yebala, la cual se une a las realizadas últimamente, sobre todo a los trabajos de Najmi (2007), Pereda (2014) y Gintsburg (2014). De esta forma, se contribuye a valorar un género sobre el que se han llevado a cabo pocos análisis hasta estos últimos años.

Bibliografía citada

- ABENÓJAR, Oscar, coord., 2010. *Los chacales al bosque y nosotros al camino: literatura oral y folclore de Argelia*, en *El jardín de la voz, Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular 10, Serie "Culturas del Mundo"*. Nasrine BENABBES, Nadia BOUMBAR, Khaled KALACHE, Nacim OUKACI, y Safia GUENOUNA, trad. Alcalá de Henares: Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá de Henares.
- ANTAS, Delmiro, 2012. *Auxiliar para el comentario de textos literarios*. Barcelona: Octaedro.
- BELTRÁN, Vicente, 2004. "Poesía tradicional / poesía popular". En *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del III congreso internacional Lyra Minima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*, ed. P. M. Piñero Ramírez. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 65-74.

- BLANCO, José Luis, RODRÍGUEZ, José Luis y ROBLES, Francisco, 2004. *Las letras del cante flamenco*. Sevilla: Signatura.
- BOUANANI, Ahmed, 1966. "Introduction à la poésie populaire marocaine". *Souffles* 3: 3-9.
- DAF: Véase Prémare, Alfreed Louis de...
- DCADM: Véase *Le dictionnaire Colin d'Arabe Dialectal Marocain...*
- DERMENGHEM, Émile, 1954. *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*. Francia: Gallimard.
- FERNÁNDEZ, Juan Alberto, 2004. "Copla flamenca y copla tradicional". En *De la canción de amor medieval a las soelaes. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del III congreso internacional Lyra Minima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*, ed. P. M. Piñero Ramírez. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 613-623.
- FOLEY, John Miles, 1988. *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- GINTSBURG, Sarali, 2014. *Formulaicity in Jbala Poetry*. Tilburg: Tilburg University https://pure.uvt.nl/portal/files/2031534/Gintsburg_formulaicity_11_02_2014.pdf (consulta el 30 de octubre de 2014).
- HADJ, Souad y Ali MOUHOU, 2011. *El ritual de la boqala. Poesía oral femenina argelina*. Madrid: CantArabia.
- HANOTEAU, Adolphe, 1867. *Poésies populaires de la Kabylie du Jurdura*. Paris: Imprimerie Impériale.
- HARRELL, Richard Slade, 1962. *A short reference grammar of Moroccan Arabic*. Washington: Georgetown University.
- Le Dictionnaire Colin d'Arabe Dialectal Marocain*, 1993-1997. Sous la direction de Zakia Iraqui-Sinaceur, 8 vol. Rabat: Al-Manahil - Ministère des Affaires Culturelles.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1968. *Mitológicas 1. Lo crudo y lo cocido*, trad. de Juan Almela. México: FCE.
- LORD, Albert Bates, 2000 [1960]. *The Singer of Tales*. eds. Stepehn Mitchell y Gregory Nagy. En *Harvard Studies in Comparative*

- Literature* 24. Cambridge: Massachusetts-London: Harvard University Press.
- MOSCOSO, Francisco, 2003. *El dialecto árabe de Chauen (norte de Marruecos)*. *Estudio lingüístico y textos*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Área de Estudios Árabes e Islámicos.
- , 2014. “Apostillas a las *Coplas de la región de Yebala* de Carlos Pereda Roig”, en *al-Andalus-Magreb* 21: 195-204.
- , 2016. “Structure, figures littéraires et thématique des couplets recueillis par Carlos Pereda Roig dans la région de Yebala”, en *Série monographique en sciences humaines. Hommage à Madame le Professeur Leïla Messaoudi*. Kénitra (Université Laurentienne de Canadá, aceptado para su publicación).
- Najmi, Hasan, 2007. *Ġināʾ al-sayṭa. aš-Šiʿr aš-šafawi w l-mūsīqa at-taqlīdiyya fi l-Maġrib* (Canto de la *sayṭa*, la poesía oral y la música tradicional), I-II. ad-Dar al-Bayḍāh (Casablanca). Dar Tubqāl:
- PARRY, Milman, 1932. “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry”. *Harvard Studies in Classical Philology* 43: 1-50. En *The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry*, ed. Adam Perry. Oxford: Clarendon Press, 1971, 325-364.
- , 1930. “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style”. *Harvard Studies in Classical Philology* 41: 73-147. En *The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry*, ed. Adam Perry. Oxford: Clarendon Press, 1971, 266-324.
- PEDROSA, José Manuel, 2002. “Seguidillas sefardíes de Marruecos”. *Revista de Literaturas Populares* II-1: 153-175.
- PEREDA ROIG, Carlos, 2014. *Coplas de la región de Yebala (norte de Marruecos)*. Presentación, estudio, notas, glosario y bibliografía de Francisco Moscoso García. Barcelona: AlboránBellaterra.
- PRÉMARE, Alfred Louis de, 1993-1999. *Dictionnaire arabe-français*. (Établi sur la base de fichiers, ouvrages, enquêtes, manuscrits, études et documents divers par A. L. de Prémare et collaborateurs), vols. I-XII. Paris: L’Harmattan.

SEFRIQUI, Kenza, 2012. *La revue souffles (1966-1973). Espoirs de révolution culturelle au Maroc*. Casablanca: Sirocco.

. غناء العبيطة . الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، II-I. الدار البيضاء: دار توبقال.
نجمي، حسن، 2007