

KHARJAS ANDALUSÍES Y RAP ARGELINO

*Estudio comparativo del uso de cambio de código en la lírica medieval
y la música contemporánea*



Tesina de máster
Spanish Linguistics
Radboud University Nijmegen

V.T.J.F. Kleinstra
Número de estudiante: s4161351

Tutor de tesina: Prof. Dr. P.C. Muysken
Segundo lector: Dr. G. Mulder

Fecha: 28-08-2016

Índice

1. Introducción	3
2. El estudio de las kharjas: un panorama del campo académico	8
2.1 Introducción	8
2.2 La situación lingüística y el bilingüismo en al-Ándalus	8
2.3 Estudios pioneros	11
2.4 Debates tradicionales en el campo académico	15
2.5 Cambio de código en las kharjas: estudios anteriores	15
2.6 Estudios recientes	17
3. Análisis del cambio de código en las kharjas andalusíes	23
3.1 Introducción	23
3.2 Aspectos estructurales	23
3.3 Aspectos funcionales	31
4. Análisis del cambio de código en los <i>raps</i> argelinos	36
4.1 Introducción	36
4.2 Los datos: discusión y motivaciones	36
4.3 Aspectos estructurales	38
4.4 Aspectos funcionales	44
5. Comparación del uso de cambio de código en los dos géneros	53
5.1 Introducción	53
5.2 Comparación de aspectos estructurales	53
5.3 Comparación de aspectos funcionales	55
5.4 Observaciones finales	55
6. Conclusión	57
7. Lista de referencias	58
8. Apéndice 1: Letras y traducción de MC Hood - Égoïste	60
9. Apéndice 2: Letras y traducción de MC Majhoul - Ktabi	65

1. Introducción

No es fuera de lo común encontrar cambio de código en canciones populares de hoy en día, pero de ninguna manera se trata de un fenómeno nuevo. Según Davies y Bentahila (2008), versiones escritas de letras de canciones bilingües datan de por lo menos hace unos mil años. Dos ejemplos son las *kharjas* en romance y árabe andalusí que están conectadas a las *muwaššahs* que se cantaban en al-Ándalus en el siglo X y XI, y cantos populares como los *huaynos* de Perú (Davies & Bentahila, 2008). En la música contemporánea no es extraño encontrar canciones que son (parcialmente) bilingües, particularmente en ciertos géneros, como la música *rap*. Esta tesina se centra en la comparación del uso de cambio de código en una forma de lírica medieval, las *kharjas* andalusíes, y un género de música contemporánea, a saber el *rap* argelino.

Los ejemplos siguientes de una *kharja* (Davies & Bentahila, 2014, p. 48) y una canción *rap* respectivamente dan una primera impresión de los cambios que aparecen en los dos géneros¹:

- (1) *Gar, si yes devina*
e devinas **bi-l-ḥaqq**,
gar me: cand me vernad
meu ḥabībī Ishāq?
“Tell, if you are a fortuneteller / and you tell fortunes **truly** / tell me: when will he come to me, / **my beloved Ishāq?**”
- (2) **ktabta ktābī mbaśé ‘alā mes histoires**
[I.wrote book-my based on my stories]
waḥdānī nšūf kī ḥraġt min al-lycée w raḥt li-l-trottoir
[solitarily I-see how I.leave-PST from the-high school and return-1SG.ed to-the-pavement]
“I wrote my book based on my stories / Solitarily I see how I left high school and I returned to the pavement” (MC Majhoul – Ktabi)

El presente trabajo guarda relación con otras investigaciones sobre el contacto de lenguas, un campo de investigación actual, popular e interesante. En el mundo hispánico, por ejemplo, se ha publicado mucho relacionado con el *espanglish* y el contacto entre el

¹ La mayoría de los ejemplos citados en esta tesina y sus traducciones se reproducen de la misma manera como surgen en la fuente original. Sólo cuando no se ha podido consultar el original se reproduce el ejemplo como en la fuente en que se lo ha encontrado. Los ejemplos provenientes de nuestros datos de la música *rap* se presentan como en ejemplo (2). En el primer renglón se reproducen las letras originales, después entre corchetes se proveen las glosas lingüísticas literales y por último se muestra la traducción. También se menciona el *rap* de que proviene el ejemplo. En todos los ejemplos citados, los elementos en cursiva son de origen romance, elementos en negrita son de origen árabe y elementos subrayados surgen en otra lengua, en la mayoría de los casos el inglés, o son elementos universales.

castellano y el inglés en los Estados Unidos. En este trabajo de fin de máster se investiga el contacto de lenguas entre dos variedades de la lengua árabe y dos lenguas romances. Según Davies y Bentahila (2014), se ha prestado relativamente poca atención al cambio de código en la comunicación escrita, en textos literarios y en textos de períodos anteriores. Las kharjas cumplen con todas estas condiciones, es decir que son textos literarios escritos provenientes de la Edad Media. No obstante, hay que añadir que fueron escritas para ser pronunciadas de forma oral. Además, en las investigaciones realizadas acerca de las kharjas, la existencia de cambio de código en ellas generalmente ha sido tratado sólo brevemente y de manera casual (Davies & Bentahila, 2014).

Más específicamente se puede situar esta tesina en el campo de estudio de las kharjas. Davies y Bentahila (2014) observan que en varias revistas se han publicado discusiones acaloradas y con una fuerte carga emocional sobre estos poemas. Además de las cuestiones sobre el lenguaje en ellos, uno de los motivos por el que la interpretación y el origen de los poemas son tan importantes es porque se siente que la identidad nacional española y la herencia literaria dependen de ellos (Davies & Bentahila, 2014). Estos motivos explican por qué varios investigadores han participado en debates agitados y controvertidos. La gravedad de la situación se hace evidente puesto que algunos lo llevan adelante hasta aducir argumentos *ad hominem* e incluso lo consideran necesario escribir con pseudónimo (Ramírez Calvente, es decir García Gómez). Finalmente estas palabras de Alonso (1950) subrayan la importancia del asunto para la población española:

La noticia ya no podrá ser desconocida por ningún español culto: desde hace pocos meses, le ha brotado un siglo a la literatura española. (...) Hasta hace poco, la literatura española comenzaba por una obra épica, el *Poema del Cid*, que el maestro Menéndez Pidal fecha alrededor del año 1140. (...) ahora penetramos con nuestro conocimiento unos cien años más atrás: la literatura española se ha hecho, de repente, un siglo más vieja. Y ya no empieza épica: ahora comienza encantadoramente lírica, con unas sencillísimas canciones de mujer enamorada. (p. 3)

Las investigaciones recientes en el campo de las kharjas son escasas. Muchos de los investigadores que trabajaban en él se han jubilado o han fallecido (Fees, 2013). No obstante, el hecho de que no se hayan publicado muchos estudios recientes no quiere decir que se haya llegado a acuerdos en cuanto a las distintas discusiones dentro del campo. Al contrario, todavía existen desacuerdos entre varios grupos de investigadores y algunas cuestiones fundamentales siguen sin contestar. Existen varias razones que

complican que se llegará a interpretaciones irrefutables de las *kharjas*, y por lo tanto no es muy probable que ciertos desacuerdos se resolverán. Zwartjes (1994b), por ejemplo, enumera estas razones de manera clara.

Uno de los desacuerdos en el que muchas de las investigaciones se han centrado es establecer si los orígenes y las influencias de estos poemas son en el fondo árabes o romances. Relacionado a esta cuestión, hay estudiosos que defienden la tesis que se puede situar las *kharjas* romances en una tradición pan-hispánica, pan-romance, pan-europea o incluso pan-mediterránea. Se basa esta tesis en las semejanzas entre las *kharjas* y entre otros casos los *villancicos* castellanos, los *cantigas de amigo* en portugués antiguo, los *refrains* en francés antiguo y la lírica griega temprana. Además, abundan las incertidumbres en cuanto a la situación bilingüe en al-Ándalus. Según Zwartjes (1994a) los fragmentos de canciones en romance que se han encontrado en la poesía estrófica hispanoárabe y hispanohebreo pueden ser una indicación de que los andalusíes eran bilingües.

El estudio de las *kharjas* lleva consigo varias dificultades que complican el presente trabajo y que tenemos que tener en cuenta. En primer lugar hace falta subrayar que ya no podremos recurrir a hablantes nativos del árabe andalusí y del romance. Esto implica que no es posible verificar el grado de aceptabilidad de ciertas expresiones bilingües (Zwartjes, 1994b). Davies y Bentahila (2014) añaden que aunque existen varios estudios detallados de estas dos variedades, incluso los especialistas a menudo no pueden decir a ciencia cierta si una forma pertenece a una u otra variedad. Además, no existe consenso en cuanto a la transcripción de los textos. No obstante, el valor intrínseco del material, que se ha mostrado en los párrafos anteriores, justifica el riesgo de tratar con estos textos disputables (Davies & Bentahila, 2014). Como declaran Davies y Bentahila (2014), el alternativo de esperar hasta que todos los científicos logren llegar a un acuerdo en relación a las transcripciones es poco atractivo.

Aunque no se haya publicado mucho sobre las *kharjas* en los últimos años, algunos investigadores han intentado abrir el debate de nuevo sobre el tema, utilizando nuevas perspectivas, tanto literarias como lingüísticas. Entre ellos se encuentran Fees (2013), Thomas y Sayahi (2012) y Davies y Bentahila (2008, 2014). A lo largo de los capítulos siguientes se enfocará en detalle en los estudios de estos últimos investigadores.

El objetivo principal de esta tesina es contribuir a los conocimientos sobre el bilingüismo en al-Ándalus y la comunidad de habla que lo empleaba mediante la comparación del empleo del cambio de código en las *kharjas* y el *rap* argelino. Se espera facilitar más información sobre el tipo de bilingüismo que estaba en uso en al-Ándalus. En la comparación del uso de cambio de código se enfoca tanto en los aspectos estructurales, por ejemplo sintácticos y morfológicos, como en los funcionales. En el análisis de los *raps* y su comparación se sigue el ejemplo de Davies y Bentahila (2008, 2014) y se intenta atribuir a los resultados de estas investigaciones. Para la discusión de las *kharjas* nos basaremos en los estudios de Zwartjes (1994b, 1995, 1997).

En su último estudio, Davies y Bentahila (2014) han comparado las pautas de cambio de código en las *kharjas* andalusíes con los cambios en canciones contemporáneas magrebíes del género *rai*. Proponemos realizar una comparación parecida, pero con otro tipo de canciones contemporáneas, a saber el *rap* de Argelia. Se compararán entonces las pautas de cambio de código entre el romance medieval y el árabe andalusí con las pautas en los cambios entre el francés y el árabe argelino. Estudios comparativos de este tipo ayudan a localizar particularidades que surgen en una situación lingüística específica. Hace falta aclarar que el énfasis de esta investigación estará en el análisis de los *raps*, puesto que es casi imposible contribuir al análisis de las *kharjas* sin datos nuevos. Las *kharjas* sirven entonces como medio de comparación.

Se espera encontrar semejanzas y diferencias entre el uso del cambio de código en los dos tipos de canciones. Es posible encontrar diferencias porque se trata de dos géneros diferentes que pertenecen a dos períodos distintos, pero también se puede encontrar semejanzas porque en ambos casos se trata de cambio de código en canciones. También esperamos que los cambios en los *raps* muestren pautas similares a las que se han encontrado en el *rai*, porque se trata de dos géneros contemporáneos en que se utilizan parejas de lenguas similares. Según los resultados de la comparación será posible reforzar o rebatir las conclusiones de Davies y Bentahila (2008, 2014). Además, es posible que se pueda encontrar nuevas regularidades en los datos que no observaron Davies y Bentahila.

Para poder llevar a cabo la investigación actual es necesario investigar tanto las *kharjas* como los *raps*. Se necesita analizar datos de cada tipo de canción. En cuanto al análisis de las *kharjas* se ha decidido utilizar los trabajos de Zwartjes (1994b, 1995, 1997) y los ejemplos que cita en ellos como fuentes para nuestra discusión de estos

poemas. Zwartjes discute tanto kharjas provenientes de la serie de *muwaššaḥs* en árabe como las que provienen de poemas hebreas. Las kharjas provenientes de ambas series de poemas siempre son en árabe andalusí y romance. Aunque haya fuentes más recientes que se podría consultar, elegimos estas por su fácil disponibilidad. Además, como es difícil contribuir algo nuevo al análisis de las kharjas sin materiales nuevos, se ha decidido centrar el análisis en los *raps*.

En cuanto a los *raps* argelinos, se ha decidido analizar dos canciones de artistas diferentes. La primera canción es *Égoïste* de MC Hood y la segunda *Ktabi* de MC Majhoul. Ambos raperos vienen de la ciudad Blida que está situada en el Norte de Argelia, unos 45 kilómetros al suroeste de Alger. También forman parte del grupo de *rap* 'Blidian Thugz' que existe de siete raperos provenientes de Blida (<https://twitter.com/blidianthugz>). Se ha decidido analizar solo dos *raps*. Se ha optado por una limitación del número de *raps* analizados porque consisten de más palabras que las kharjas y presentan varias dificultades en su análisis y transcripción. Además, se ha elegido analizar *raps* de Argelia y no de Marruecos por ejemplo, que históricamente sería una selección más lógica, por razones de disponibilidad de letras.

Esta tesina se divide en seis capítulos. El segundo capítulo se enfoca en las teorías sobre el bilingüismo en al-Ándalus y la situación lingüística en la región geográfica. También se discuten las investigaciones en el campo académico de las kharjas desde el principio hasta hoy en día. Se tratarán los estudios pioneros, los debates tradicionales dentro del campo, los estudios precedentes que tratan del cambio de código en las kharjas y los estudios recientes. En el tercer y cuarto capítulo se realizan los análisis de las kharjas (3) y las canciones *rap* (4). En ambos capítulos se discuten aspectos tanto estructurales como funcionales. En los últimos capítulos se compara los resultados de los análisis (5) y se presentarán las conclusiones de la investigación (6).

2. El estudio de las kharjas: un panorama del campo académico

2.1 Introducción

El objetivo de este capítulo es dar un panorama conciso pero completo de los trabajos anteriores que han sido realizado dentro del campo académico de los estudios de las kharjas. Se discuten los estudios pioneros, los debates tradicionales en el campo, los estudios que se han enfocado específicamente en el cambio de código en las kharjas y los estudios recientes que son relevantes para el foco de esta tesina. Antes de sumergir en los estudios que específicamente tratan de las kharjas se provee el lector de algunos conocimientos sobre la situación lingüística, y más específicamente el bilingüismo, en Al-Ándalus. En el primer párrafo se discuten entre otros las cinco teorías sobre el grado de bilingüismo en Al-Ándalus que ha descrito Zwartjes (1994a).

2.2 La situación lingüística y el bilingüismo en Al-Ándalus

Según Zwartjes (1994a, p. 139) no existe consenso acerca de las teorías sobre la situación lingüística en Al-Ándalus. En lo que sigue se exponen las cinco tendencias en las teorías sobre la coexistencia del árabe y el romance que describe Zwartjes y se dan algunos de los argumentos aducidos. En primer lugar hay investigadores que suponen que la lengua árabe ha reemplazado al romance por completo. Zwartjes cita a Álvaro de Córdoba, una fuente medieval, que describe una situación lingüística en que los cristianos prácticamente habían olvidado su propia lengua, a saber el latín. También cita a Juan de Mariana, Bernardo de Aldrete y al-Maqqarī, un autor árabe del siglo XVII, que todos eran del parecer de que los cristianos en Al-Ándalus hablaban árabe. Además Zwartjes hace referencia a los trabajos de Gottfried Baist, que dice que en el siglo X no se puede encontrar ningún resto de dialectos romances, lo que implicaría que ya no fueron utilizados. Otro argumento de Baist que menciona es que ciertos investigadores han interpretado préstamos romances en la lengua árabe como evidencia para el bilingüismo. Friedrich Hanssen y Américo Castro también tienen teorías comparables a las a que Zwartjes ya había referido. Más recientemente, David Wasserstein (1991) comparte esta posición, diciendo que predominaba el uso del árabe hablado y escrito, y concluye que al-Ándalus fue una sociedad monolingüe durante el siglo XI.

La segunda teoría que describe Zwartjes (1994a, p. 141) es una visión opuesta a la anterior. Se trata de una situación en la que se empleaba el romance a gran escala mientras que el uso del árabe estaba restringido. Según Zwartjes, esta teoría no ha

tenido mucho apoyo en la literatura. Cita a Eguílaz y Yanguas, Cejador y Frauca y Sánchez Albornoz, que todos se adhieren a esta postura. Sánchez Albornoz (citado por Zwartjes, 1994a) por ejemplo argumenta que los andalusíes entre sí eran desunidos, es decir que constaban de árabes provenientes de distintos orígenes y beréberes que hablaban distintas lenguas y dialectos. Debido a eso hubiera sido muy difícil para una minoría heterogénea arabizar a un grupo de romances más grande.

La teoría siguiente es la de una situación de coexistencia de árabe y romance en la que apenas hay bilingüismo. Zwartjes refiere a los puntos de vista de Friedrich von Schack y Menéndez Pidal (citados por Zwartjes, 1994a). Este último subraya los contactos frecuentes entre los dos grupos de población y la necesidad de intérpretes, los llamados *dragomanes*. Según Zwartjes, esta necesidad es una evidencia para la suposición que muchos eran monolingües. El bilingüismo de los mismos intérpretes no tiene nada que ver con el posible bilingüismo de la sociedad entera.

La cuarta teoría que discute Zwartjes comprende una situación de bilingüismo árabe-romance. Partidarios de este punto de vista son Javier Simonet, Arnald Steiger, Lévi-Provençal, Salvador de Madariaga, William Entwistle y Zamora Vicente (citados por Zwartjes, 1994a). Lévi-Provençal expone la oposición entre ciudad y campo, razonando que el romance se utilizaba sobre todo en el campo y el árabe en un contexto urbano. Salvador de Madariaga (citado por Zwartjes, 1994a) observaba la importancia de las diferencias entre las clases sociales; según él, el árabe fue la lengua de las clases altas mientras que el romance pertenecía a las clases bajas de la sociedad.

La última teoría discutida brevemente por Zwartjes (1994a) es la de Federico Corriente, que consiste de una síntesis de varias teorías. Por una parte hace una distinción entre campo y ciudad, y por otra parte señala las diferencias entre las clases sociales. Además es de la opinión de que la situación bilingüe se pasa rápidamente a una situación monolingüe y que la fuerza del romance ha sido exagerada muchas veces. Dos puntos importantes planteados por Zwartjes (1994a) en el contexto de las teorías tratadas que queremos subrayar son, uno, que la existencia de préstamos en cierta lengua no implica que una sociedad era bilingüe y, dos, que varios autores no especifican el registro lingüístico de árabe utilizado.

Otro autor que ha estudiado la situación lingüística de al-Ándalus y el multilingüismo en esta sociedad, cuyo nombre ya se ha mencionado brevemente, es Wasserstein (1991). Describe los cambios en el dominio de las varias lenguas para cada

grupo etno-religioso de manera aislada y cronológica. Los grupos a los que toca son los muladíes, los cristianos, los beréberes, los musulmanes árabes y los judíos. No obstante, subraya que es prácticamente imposible describir la situación lingüística de la sociedad andalusí en su conjunto puesto que la variedad dentro de ella es demasiado grande. Algunos factores que observa son la localización geográfica dentro del país, diferencias entre campo y ciudad, diferencias entre distintos períodos históricos, el papel de las clases sociales, la educación y las diferencias entre los sexos.

Lo que queda muy claro de las observaciones de Wasserstein (1991) es que para cada grupo que discute el cambio en el dominio de las lenguas, y por consecuencia también en el bilingüismo, se ha desarrollado de manera diferente. Resume sus conclusiones en un esquema muy comprensible que aquí reproducimos (Wasserstein 1991, p. 15):

Bilingualism and Diglossia in al-Andalus

Group	Bilingualism	Diglossia
<i>Muwallads</i>	Strict monolingualism – ‘Latin’ Bilingualism: Dominant Romance/Arabic Late 11th century: Romance/Dominant Arabic Strict monolingualism – Arabic	Romance/Latin Arabic/Arabic Arabic/Arabic Arabic/Arabic
<i>Christians</i>	Strict monolingualism – ‘Latin’ Bilingualism: Dominant Romance/Arabic Bilingualism: Romance/Dominant Arabic (?) Monolingualism: Arabic (Toledo 1085)	Romance/Latin Romance/Latin Arabic/Arabic Arabic/Arabic
<i>Berbers</i>	Mostly monolingual: Berber Trilingualism: Berber/Romance/Arabic (?) Bilingualism: Romance/Arabic Monolingualism: Arabic	(?) Berber/Arabic (?) /Arabic Rom/Ar//Arabic Arabic/Arabic
<i>Arab Muslims</i>	Monolingualism: Arabic Bilingualism: Romance/Dominant Arabic Monolingualism: Arabic	Arabic/Arabic Arabic/Arabic Arabic/Arabic
<i>Jews</i>	Monolingualism: Latin Bilingualism: Dominant Romance/Arabic (?) Monolingualism: Arabic	Romance/Latin (?) Romance/Arabic +Jewish sub-set ² Arabic/Arabic +Jewish sub-set

² Aquí se refiere al hecho de que los judíos utilizaban el hebreo de una manera comparable a la manera en que los árabes utilizaban el árabe clásico, por lo cuál los contactos entre estos dos grupos fueron más cómodos.

Jones (1988, p. 13) hace una observación interesante en cuanto al estudio de las *muwaššahs*, y es que muchos investigadores subrayan la incorporación de materiales en romance en los poemas, pero que no prestan atención al significado de este hecho para la lengua y literatura árabe. Explica que esta incorporación es un gran paso para ambas disciplinas y este uso de romance en la lengua árabe nunca se ha repetido. También explica que hasta aquel momento el árabe ha sido muy resistente a influencias de otras lenguas. A pesar de todos los problemas que conlleva el estudio de las *kharjas* concluye, en sus propias palabras, que “the very existence of such fused material in poetry, the most intensely Arabic of all Arabic literary forms, is a unique manifes[ta]tion of cultural symbiosis. This is not a matter of doubt, and it should be appreciated by all those who study the *kharjas*.” (Jones, 1988: p. 13).

Una última observación que aquí discutiremos proviene de Davies y Bentahila (2014). Notan que las discusiones sobre las *kharjas* solían centrarse en el contraste entre elementos romances y árabes presentes en ellas, mientras que lo que probablemente más llamaba la atención a los andalusíes fue la diferencia entre la alta variedad en la *muwaššah* frente a las variedades bajas en la *kharja*. Para el público a quien iban dirigidos los poemas, el cambio a la *kharja* representaba un cambio enorme de estilo y tono. Este cambio es mucho menos evidente para un lector moderno.

2.3 Estudios pioneros

Fees (2013) explica por qué carecemos de información sobre las *muwaššahs* y *kharjas* proveniente de fuentes medievales. No se solían incluir a estos poemas en colecciones de poesía porque las *kharjas* se escribían en lenguaje coloquial, sea el árabe andalusí o el romance, y porque sus rasgos poéticos diferían de los corrientes en géneros tradicionales. Por eso los poemas recibieron muy poca atención después de su creación. Fees (2013) menciona las únicas tres fuentes medievales que proveen alguna información sobre ellos: una descripción muy breve por Ibn Bassam en el siglo XII, el *Dar al-Tirāz* de Ibn Sanā' al-Mulk del siglo siguiente y un pasaje de Ibn Khaldūn del fin del siglo XIV. Aunque Sanā' al-Mulk era un aficionado del género, sus conocimientos nos dejan en la incertidumbre porque no solo fue alejado de la sociedad andalusí en el tiempo, sino que además era de origen egipcio y nunca había escuchado a las *muwaššahs* en al-Ándalus. Muchos siglos pasarían antes de que el interés por estos poemas volviera a surgir (Fees, 2013).

Armistead (1987) distingue tres períodos en la historia de los estudios de las kharjas: su descubrimiento (1948-1959), su síntesis (1960-1977) y su revaluación (1979-el presente). Los estudios de las kharjas actuales empezaron con su supuesto ‘descubrimiento’ por Stern en 1948 (citado por Armistead, 1987). No obstante, no se trata de un verdadero descubrimiento, como explica Armistead (1987), porque las primeras kharjas ya habían sido publicadas en trabajos de Brody, Menéndez Pelayo y Fernández y González (todos citados por Armistead, 1987) que no recibieron mucha atención. La publicación de este trabajo pionero de Stern causó un período de descubrimientos dramáticos relacionados a las conexiones entre las kharjas y la lírica panhispánica. Volveremos sobre este tema a lo largo de este capítulo. Otro motivo para la importancia del ‘descubrimiento’ de las kharjas es que se ha tropezado con un género enteramente nuevo (Armistead, 1987). Ya referimos a una cita relevante de Alonso en la introducción.

Otra obra importante publicada algunos años tras la publicación de Stern es la de García Gómez en 1952. Gómez discute veinticuatro kharjas en muwaššaḥs árabes, a diferencia de Stern, que trata de muwaššaḥs hebreas. Armistead también cita los trabajos influyentes de Alonso en 1949 y Menéndez Pidal en 1951 (ambos citados por Armistead, 1987) que, según él, establecían las enlaces entre las subramas de la temprana lírica hispánica. Fees (2013) también refiere al trabajo de Menéndez Pidal, que introdujo la teoría del *tradicionalismo*. Según esta teoría hubo una tradición floreciente de poesía oral antes de la poesía escrita, la cual conocemos de los manuscritos. También propone que esta tradición oral podría haber influenciado a la poesía estrófica árabe de al-Ándalus.

Según Fees (2013), Alonso fue el primero en interpretar la importancia general de las kharjas romances. También fue el primero en proponer que su existencia era prueba de la existencia de una poesía oral romance y del origen romance de las kharjas y las muwaššaḥs. Además arguye que Alonso empezó una tendencia en que las kharjas se estudiaban aparte de las muwaššaḥs, algo que facilitaba demostrar las semejanzas entre las kharjas y otros tipos de lírica medieval.

Armistead (1987) cita a varios otros autores que han contribuido a mejorar las interpretaciones de Stern y García Gómez. Los últimos estudios mencionados que fueron publicados en este período son diversas teorías que soportan las diversas ideas de sus autores. Un ejemplo es el trabajo de Castro, que interpretó las kharjas como una prueba

de la simbiosis de las tres religiones en la España medieval. Según Fees (2013), la mayoría de la crítica en los años cincuenta fue de índole interpretativo y lingüístico; se discutían los problemas lingüísticos y se proponían traducciones de los poemas.

El segundo período de síntesis (1960-1977) comienza con la publicación de Heger (1960, citado por Armistead, 1987), que sintetiza todas las interpretaciones de las *kharjas* aparecidas hasta aquel momento. También aparece otra publicación de García Gómez (1965, citado por Armistead, 1987), un corpus de las *kharjas* conocidas en aquel momento, que ha llegado a ser un trabajo canónico en el campo académico. No obstante, Armistead prefiere el corpus compuesto por Solà-Solé (1973), que contiene interpretaciones que a veces difieren de las de García Gómez. Además, Armistead subraya la importancia de la contribución de Frenk (1975) y de la bibliografía crítica de Hitchcock (1977). También enumera a un puñado de investigadores que en su opinión no han recibido el reconocimiento que merecen.

Fees (2013) discute un conflicto que surgió en los años setenta entre García Gómez y el arabista ‘Abd al-Azīz al-Ahwānī y que trataba entre otros de la interpretación de las *kharjas*. Además nota que hasta los años setenta muchos hispanistas ya habían contribuido a las discusiones en el campo, pero los arabistas por lo general solo han empezado a publicar sus hipótesis sobre los poemas en esta década. Los arabistas, en líneas generales, solían disentir en muchos temas, tanto interpretativos como poéticos, de los hispanistas (Fees, 2013).

El período de revaluación (1979-el presente³) está introducido por una serie de trabajos de Monroe (citados por Armistead, 1987) de la cual el primero fue, en realidad, publicado en el año 1974. Los artículos tratan de una variedad de problemas y según Armistead aportan nuevas perspectivas incentivadoras. Un ejemplo es un artículo que trata de las conexiones entre las *kharjas* y la lírica moderna norteafricana en el árabe coloquial. También alude a un artículo de Hitchcock (1972) en que el autor incita a ser más exacto y cauteloso en ediciones futuras de los poemas. Armistead se preocupa por el enfoque de otros estudios realizados en esta época porque opina que las discusiones se han desviado y se han centrado en polémicas a veces poco productivas. Refiere, entre otros textos, a una serie de publicaciones de Ramírez Calvente (pseudónimo de García Gómez). Otro debate citado se desarrolló entre Whinnom, Monroe, Hitchcock y el mismo Armistead y trata de la base del metro de las *muwaššahs*. Otro comentario de Armistead

³ O sea 1987, el año en que se publicó este artículo.

que subrayamos es que a finales de los años setenta y ochenta sobre todo se han enfocado en una serie de pseudo-problemas que solo dificultan y distraen de progreso.

Fees (2013) también menciona que los años ochenta fue un período en que se dieron muchos polémicos y ataques personales entre investigadores que defendían las hipótesis hispanistas y arabistas respectivamente. Fees identifica un artículo controvertido de Jones (1982, citado por Fees, 2013) como fuente de todo esto, porque en este artículo sostiene que mucho del trabajo realizado en el campo fue de poco valor. No obstante, según Fees el punto de vista objetivo de Jones y su petición de trabajos más fundamentales no fueron infundados. En 1988 apareció otro trabajo de Jones, una edición crítica de 42 *kharjas* romances provenientes de las *muwaššahs* árabes, en que ofrece las transliteraciones y una vocalización posible. Según Fees (2013) esta edición de las *kharjas* es mucho más conservadora que las de García Gómez y Solà-Solé.

La primera conferencia sobre las *kharjas*, el *First International Colloquium on the Kharjas*, fue organizada por Hitchcock en enero de 1988 en la universidad de Exeter (Zwartjes, 2006). Otra conferencia que se celebraba en cuanto al tema se llevó a cabo en Madrid en diciembre de 1989, titulado el *Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos Romances*. Investigadores de las tres disciplinas se juntaron lo que representaba un paso adelante en el campo académico (Fees, 2013). Dos años después se publicaron las actas de la conferencia a las que contribuyeron unos treinta investigadores. En los años noventa continuaron los debates centrados en los mismos temas.

Además se publicaron dos manuscritos de *muwaššahs* importantes, el *ʿUddat al-jalīs* en 1992 y el *Jaysh al-tawshīh* en 1997, ambos publicados por Jones. Otra traducción importante es la de Corriente (1998), que ofrece las traducciones de todas las *kharjas* árabes y romances tanto en las *muwaššahs* como en los *zéjeles* (Fees, 2013). Otra publicación importante a la que alude es la de Zwartjes (1997) y la clasifica como el libro más exhaustivo hasta la fecha en el campo de los arabistas. Además, Fees nota que a finales de los años noventa las publicaciones que defienden las hipótesis romanistas y arabistas han disminuido sin llegar a un consenso. Una última publicación a que referimos aquí es la de Zwartjes y Heijkoop (2004) que es una bibliografía de la poesía estrófica hispanoárabe con unas 2800 anotaciones (Fees, 2013). Otra conferencia fue organizada en Londres en 2004 por Emery, titulada *The Muwashshah: History, Origins and Present Practices*.

2.4 Debates tradicionales en el campo académico

En el apartado anterior ya hicimos referencia a los debates tradicionales y recurrentes en los estudios de las kharjas. Estas polémicas han mantenido ocupado a los investigadores desde el principio. Dichos debates tratan los orígenes de las kharjas y sus influencias en otros géneros. Además se centran en la comparación de las muwaššaḥs hispanoárabes con otros poemas romances con rasgos similares. Algunos géneros con los que han sido comparadas son el *strambotto*, el *estribote*, la *lauda*, la *ballata*, los *villancicos*, y las *cantigas* (Zwartjes, 1998/1999). En otros trabajos suyos (Zwartjes 1995, 1997) da una descripción de los géneros romances que son comparables a las muwaššaḥs. No obstante, puesto que esta tesina tiene un enfoque lingüístico, no abordamos este tema en más detalle. Asimismo, Armistead (2003) por ejemplo defiende la tesis de que las kharjas están relacionadas a los *villancicos* castellanos y las *cantigas de amigo* en portugués antiguo.

Incluso se ha argumentado que podrían existir enlaces entre las situaciones lingüísticas en el Imperio Romano y al-Ándalus. El estudio comparativo de Hernández (1989, p. 199), en que compara las kharjas con inscripciones en latín, sugiere que existe “(...) a linguistic and aesthetic continuity (...)” entre el mundo romano clásico y la edad media romance. Razona que si las kharjas contienen palabras y expresiones de un dialecto romance arcaico parecido al latín (como cree la mayoría de los investigadores) y si las inscripciones latinas contienen expresiones coloquiales parecidas al romance (como es conocido), cabe esperar que los dos géneros compartan rasgos lingüísticos y estéticos.

2.5 Cambio de código en las kharjas: estudios anteriores

También hay algunos estudios que específicamente han abordado el uso del cambio de código en las kharjas. No obstante, Davies y Bentahila (2014) notan que la existencia de este fenómeno en las kharjas por lo general solo ha sido discutido brevemente o de paso. Puesto que esta tesina se centra en el cambio de código nos parece justificado aludir a los trabajos realizados anteriormente.

Davies y Bentahila (2014) observan que es difícil diferenciar entre préstamos y cambio de código, incluso en casos de contactos lingüísticos contemporáneos. El juicio de hablantes nativos suele desempeñar un papel importante en estas distinciones, algo a que desgraciadamente ya no tenemos acceso en el caso de las kharjas. Por estas razones

Davies y Bentahila plantean que no podemos pronunciarnos sobre esta distinción en el caso de las kharjas y, siguiendo la opinión de otros investigadores, dicen que no se trata de una distinción esencial sino que el fenómeno forma un continuo.

Otra opinión bastante común con la que no están de acuerdo Davies y Bentahila (2014), es que el cambio de código es un signo de pérdida de lengua o de dominio insuficiente de una de ellas. Discuten el trabajo de Whinnom (1982, citado por Davies y Bentahila, 2014), quien aduce este argumento para invalidar el estudio de los textos de las kharjas. Propone una traducción en castellano e inglés de una kharja para demostrar los cambios que considera que no son naturales. No obstante, Davies y Bentahila argumentan que los investigadores del cambio de código contemporáneo no aceptarían esta traducción como argumento válido de la inaceptabilidad del original, puesto que lo que es aceptable es diferente para cada pareja de lenguas. Además, la aceptabilidad no solo se basa en aspectos gramaticales sino que también influyen los factores sociolingüísticos y psicolingüísticos. Davies y Bentahila critican el trabajo de Whinnom porque compara los cambios en las kharjas con los que han sido descritos en los primeros estudios lingüísticos que trataban de cambio de código castellano-inglés. Las restricciones sintácticas que proponían, no obstante, han sido desaprobadas como restricciones universales.

Otro investigador que ha contribuido a la discusión sobre el cambio de código en las kharjas es Zwartjes. En su trabajo (1994b) también refiere al estudio de Whinnom (1982). Observa que después de este estudio se ha publicado mucho sobre el cambio de código. También refiere a algunos estudios que han mostrado que las restricciones que han sido consideradas como universales no siempre son aplicables a todas las parejas de lenguas. Por eso se pone en tela de juicio su presupuesta universalidad. En la mayor parte de su trabajo, Zwartjes (1994b) presta atención a la descripción del cambio de código que ocurre en las kharjas en varios niveles. Describe las alternancias inter-oracionales, varios tipos de alternancias intra-oracionales y las enlaces extra-oracionales (o *tag switches*). También discute los activadores (*triggers*), los diamorfos homofónicos y algunas de las restricciones. Por último discute los efectos estilísticos.

De cara a los trabajos de Zwartjes (1994b, 1995, 1997), Davies y Bentahila (2014) cuestionan algunas de sus clasificaciones y opinan que no va más allá de enumerar las configuraciones sintácticas. Además, le reprochan que utiliza estudios tempranos que tratan del cambio de código entre el castellano y el inglés para explicar los ejemplos

discutidos, mientras que había sido mostrado que las generalizaciones en estos estudios no son universales. También mencionan que no toma en cuenta resultados de trabajos entonces ya disponibles que consideran otras parejas de lenguas. Por último, están de opinión que sus conclusiones finales son algo decepcionantes porque explica los cambios considerados poco comunes como casos de efectos cómicos o de lenguaje de extranjeros. Davies y Bentahila notan que se supone otra vez que el cambio de código en las *kharjas* es problemático y que la razón por eso sería una deficiencia lingüística de sus creadores.

2.6 Estudios recientes

En este apartado discutimos algunos estudios recientes que son relevantes para nuestro trabajo, puesto que tratan también del tema del cambio de código. Por eso los tratamos con más detalle que los estudios anteriores. Enfocaremos en los trabajos de Davies y Bentahila (2008, 2014) y en un artículo de Thomas y Sayahi (2012). Davies y Bentahila (2008) comparan el cambio de código en las *kharjas* con los cambios encontrados en música del género *rai*. El objetivo de su investigación es demostrar que el cambio de código puede tener una función poética y que puede atribuir a los efectos estéticos y retóricos de un discurso construido de manera consciente. La investigación se basa en un corpus de 250 canciones provenientes de CDs y casetes en venta en Marruecos. En estudios previos Bentahila y Davies investigaron las características estructurales de los cambios en canciones *rai* bilingües y las compararon con las que se habían encontrado en el lenguaje espontáneo de hablantes bilingües en árabe y francés en el Magreb. Resultaba que el patrón sintáctico de los cambios en las canciones no difiere mucho del patrón encontrado en el habla natural, por lo que el lenguaje mezclado en las canciones suena natural.

Notan que, mientras que compositores de letras de canciones monolingües utilizan los recursos lingüísticos de la lengua en la que escriben para conseguir efectos estéticos, compositores que utilizan dos lenguas pueden recurrir a tanto los recursos de cada lengua individual como una serie de efectos que surge a través de la interacción entre ambas lenguas. Davies y Bentahila (2008) subdividen los efectos poéticos encontrados en los datos en dos grupos: los efectos que surgen por interacciones entre los cambios y la estructura de las letras y los que ocurren por los cambios y el significado de las letras.

En la primera categoría, mostraron que se suele realizar cambios para concordar o alternar con elementos estructurales como la rima, las divisiones de reglas, estancias y estribillos. Además se ha visto que los cambios pueden atribuir al significado de las letras. Pueden ser utilizados para poder incorporar cierto lenguaje que se asocia con el género; en el caso del *rai* se trata por ejemplo de sustantivos que expresan emociones de amor y el lado negativo del amor, sustantivos que expresan relaciones temporales y adverbios intensificadores (Davies & Bentahila, 2008). Asimismo, pueden funcionar para separar componentes distintos, para vincular elementos o para subrayar ciertos aspectos del significado mediante paralelismos, oposiciones y reiteraciones. Entonces, los cambios refuerzan efectos ya existentes en las letras o añaden efectos nuevos. Concluyen que las características estructurales de los cambios en el *rai* no son diferentes de los que se hallan en el lenguaje natural, sino que las diferencias se encuentran en su distribución regular o simétrica, la frecuencia de reiteraciones y la interacción entre los cambios y otros recursos estilísticos (Davies & Bentahila, 2008).

En otro estudio, Davies y Bentahila (2014) notan que el hecho de que el cambio de código surge sobre todo en la comunicación oral explica la escasez de sus manifestaciones en fuentes históricas. Además, dicen que todavía no se ha estudiado mucho el cambio de código en la comunicación escrita. Davies y Bentahila acentúan que quieren aproximar las *kharjas* como lingüistas interesados en el cambio de código y no como arabistas o hispanistas. En su investigación comparan las pautas de cambio de código observadas en las *kharjas* con las que se han encontrado en letras de canciones contemporáneas. El objetivo de la investigación por lo tanto es entender la manera en que los textos ancianos funcionaron y entender de qué tipo de comunidad de habla han originado.

Según Davies y Bentahila, el árabe andalusí descrito por Corriente (citado por Davies & Bentahila, 2014), comparte muchas características con las variedades coloquiales que hoy en día se hablan en Marruecos y Argelia. Incluso mencionan que investigadores que tienen dificultades con la interpretación de elementos en las *kharjas* y en los *zéjeles* a veces han recurrido al léxico del árabe marroquí contemporáneo. En años más recientes las lenguas románicas, el español pero sobre todo el francés, tuvieron su influencia en ambos países norteafricanos. Argelia fue una colonia de Francia entre 1830 y 1962 por lo que muchos argelinos llegaron a ser bilingües en árabe y francés. Davies y Bentahila notan que se puede considerar este período como una

inversión de la realidad en al-Ándalus; las tropas musulmanes que entraron en Iberia trajeron consigo el árabe, que desplazó al romance, mientras que los franceses trajeron la lengua francesa, que reemplazó al árabe como lengua de administración y educación. Aunque las semejanzas no sobran, parece ser justificado comparar las situaciones lingüísticas de las dos comunidades (Davies & Bentahila, 2014).

La lengua francesa sigue siendo empleada en el Magreb, particularmente en casos de cambio de código con el árabe coloquial (Davies & Bentahila, 2014). Davies y Bentahila notan que el cambio de código también se emplea en el arte, por ejemplo en la música *rai*, un género popular en Marruecos y Argelia que se originó en el oeste del último país. También aluden a los grupos de hip-hop norteafricanos, que utilizan el género del *rap* para expresarse. Aunque los cambios en los textos de estos tipos de canciones probablemente son incorporados de manera deliberada, muchas veces representan bastante bien a los cambios que se utilizan en el habla natural. Davies y Bentahila explican que el uso de cambios en los textos funciona como un marcador *in-group*, es decir que demuestra que los artistas forman parte de la comunidad que emplea el cambio de código en su habla natural.

La música *rap* es un buen ejemplo de un género musical en que canciones contemporáneas están construidas en diferentes lenguas (Davies & Bentahila, 2014). Normalmente estas canciones se forman a través de un proceso que se llama *sampling* en que se toma un fragmento de una canción existente y se lo ponen al lado de partes rapeadas por los artistas mismos (Davies & Bentahila, 2014). En Marruecos y Argelia, como mencionan Davies y Bentahila, los grupos de *rap* producen canciones con textos propios en árabe o en una mezcla de árabe y francés, que alternan con letras prestadas en francés o inglés. Además notan que algunas canciones de este género utilizan el contraste entre variedades altas y bajas de la lengua, como también fue el caso en las *muwaššahs*. La manera en que funciona es que utilizan cada lengua para representar a la voz de un grupo social diferente. Puesto que Davies y Bentahila (2014) aluden varias veces a la música *rap* en su estudio pero no la toman en consideración en el análisis o en los ejemplos que citan, nos parece interesante hacer una comparación entre las *kharjas* y este género musical.

Frecuentemente se utilizan conocimientos sobre fenómenos en el pasado para entender los que acontecen en el presente, pero no es de uso común hacerlo al revés. No obstante, esto es exactamente lo que hacen Davies y Bentahila (2014). En su estudio

comparan los cambios encontrados en las *kharjas* con los que se han encontrado en canciones contemporáneas populares del género *rai* proveniente del Norte de África. Los ejemplos de las *kharjas* citadas en su trabajo sobre todo provienen de Galmés de Fuentes (1994), Corriente (1998) o Zwartjes (1995). Toman en consideración a un total de 45 *kharjas* bilingües, omitiendo algunas cuyas interpretaciones han causado polémicas. Los ejemplos de las canciones *rai* que citan provienen de un corpus de letras que han investigado en varios estudios anteriores (2002, 2006, 2008, citados por Davies & Bentahila, 2014).

Davies y Bentahila (2014) observan que los cambios en las *kharjas* son similares a los encontrados en las letras de las canciones *rai*. Localizan semejanzas en varios niveles. En primer lugar notan que la diferencia entre las lenguas utilizadas en la *muwaššah* y la *kharja* denota contrastes de estilo, tono y contenido. Además, argumentan que, puesto que las relaciones entre estas dos partes de los poemas frecuentemente son flojas, muchos investigadores creen que existen de dos elementos diferentes que posiblemente tienen orígenes distintos. Comparan esta posible división dentro de los poemas con una técnica aplicada en la actualidad para crear nuevas canciones a base de canciones existentes y con el uso de cambio de código como marcador de un estribillo, una cita u otra división en la canción.

En cuanto a los cambios dentro de las *kharjas*, observan algunas paralelas muy obvias con las letras de la música *rai*. Los cambios que se han encontrado en las *kharjas* al nivel estructural también ocurren en las canciones *rai*. La mayor diferencia que notan es que la dirección de los cambios es opuesta en los dos géneros. Es decir que en el caso de las *kharjas* se trata de un *matrix* en romance con inserciones en árabe, mientras que en las letras de *rai* se trata de una situación inversa; el árabe forma la base y se insertan palabras francesas.

Respecto a los efectos estilísticos, observan que en ambos géneros se utiliza el cambio de código para contrastar significados mediante un contraste de lenguas y para repetir significados sin repeticiones de forma. Los cambios también funcionan para distinguir observaciones paralelas. A través del cambio de código también es posible incluir cierto lenguaje específico, como invocaciones y exclamaciones o el ‘vocabulario de amor’, que consiste de expresiones de cariño y emoción, que se pueden considerar unidades léxicas típicamente pertenecientes al lenguaje de las *kharjas*.

Observando las paralelas encontradas en los dos géneros, Davies y Bentahila arguyen que no se deberían considerar los cambios de código en las *kharjas* como anormales, porque parecen mucho a los que se encuentran en el lenguaje contemporáneo. Además, hacen algunas observaciones especulativas a base de sus resultados. Basándose en sus investigaciones anteriores, plantean que el uso del estilo de alternación descrito, en que oraciones completas en una lengua ocurren al lado de oraciones completas en la otra, es utilizado mucho por bilingües equilibrados, con dominio igual de cada lengua. El estilo de inserción, en que se insertan unidades léxicas de una lengua en una estructura de otra, es más común en bilingües que tienen un mejor dominio de una de las dos lenguas. En las *kharjas* el estilo de inserción es mucho más frecuente que el de alternación. Por la dirección opuesta de los cambios del estilo de inserción hipotetizan que los bilingües contemporáneos, como los compositores de las canciones *rai*, suelen ser dominantes en árabe, mientras que los compositores de las *kharjas* probablemente eran dominantes en romance.

Por último, Davies y Bentahila (2014) vuelven a las cuestiones que han mantenido ocupado a los investigadores por mucho tiempo, o sea de dónde vienen y quiénes compusieron las *kharjas*. Una teoría discutida es que un solo poeta árabe podría haber compuesto tanto la *muwaššah* como la *kharja* de un poema. Otros investigadores han argumentado que el cambio de código en las *kharjas* refleja la falta de competencia en romance de estos poetas. Davies y Bentahila, no obstante, no comparten esta opinión, sino que plantean que el cambio de código en las *kharjas* parece al que se utiliza hoy en día de manera exitosa. Por eso no están de acuerdo con Zwartjes, quien sugiere que los poetas podían haber tenido una competencia insuficiente del romance o que intentaban imitar a otros con una competencia insuficiente.

Otra teoría es que las *kharjas* no fueron escritas por los mismos poetas que escribieron las *muwaššahs*, sino que han sido tomadas de otra fuente. Razonan que estas fuentes podrían ser canciones provenientes del mismo período de las *muwaššahs*, pero también podrían haber existido antes. En este caso también es posible que las *kharjas* se hayan formado a través de la traducción o inserción de letras romances preexistentes. Concluyen que no es posible llegar a conclusiones definitivas sobre los orígenes de los poemas, pero sí opinan que es poco probable que las *kharjas* fueran creadas por hablantes del árabe con poca competencia en romance. Es más plausible que sus creadores fueran bilingües competentes con un gran conocimiento de romance.

Otro estudio importante para el tema de esta tesina es el de Thomas y Sayahi (2012), que también investigan el cambio de código entre el árabe andalusí y el romance en las kharjas. El objetivo de su estudio es investigar hasta qué punto el aspecto estructural del cambio de código en estos poemas corresponde a las descripciones en la literatura actual sobre el cambio de código en comunidades bilingües. De esta información quieren deducir el nivel y el tipo de bilingüismo en al-Ándalus. Concretamente, estudian la frecuencia, los tipos y la dirección de los cambios, las categorías léxicas de las partes alternadas, y la estructura de los ejemplos de cambio de código que ocurren en las kharjas.

Analizan las 43 kharjas recopiladas en Corriente (2008, citado en Thomas y Sayahi, 2012). Contaron los cambios y se los clasificaron de acuerdo con la dirección del cambio (del árabe al romance o al revés), el tipo del cambio (inter-oracional, intra-oracional o dentro de una palabra), las categorías léxicas del elemento alternado y las categorías léxicas de los elementos tanto precedentes como subsiguientes. Distinguen catorce categorías léxicas a las que atribuyeron los cambios. El análisis de los datos realizaron mediante el programa estadístico SPSS en que se utilizaba la prueba *Pearson chi-square*. El hecho de que aborden el estudio de las kharjas desde un punto de vista cuantitativo añade un elemento innovador a su investigación.

De su investigación se desprende que las fronteras (*junctions*) del cambio de código en las kharjas están relacionadas a la categoría léxica de la parte alternada. Thomas y Sayahi (2012) explican que esto demuestra que la estructura sintáctica en las kharjas no se construye de manera arbitraria. Además, razonan que los poetas eran bilingües avanzados dominantes en árabe. Los argumentos que aducen para fundamentar esta conclusión son el predominio de cambios intra-oracionales, la existencia de cambios dentro de las palabras y el uso del romance, una lengua con poco prestigio, dentro de un poema formal en árabe clásico. De esto deducen la existencia del bilingüismo extendido puesto que el público de las kharjas tenía que entenderlas y posiblemente una parte de la sociedad andalusí las entendía también. Otro tema tratado es la incorporación del artículo árabe *-al* en préstamos árabes en romance y cómo sus resultados ayudan a explicar este proceso, pero no es muy relevante para nuestro trabajo.

3. Análisis del cambio de código en las kharjas andalusíes

3.1 Introducción

Después de haber examinado la situación lingüística y el fenómeno del bilingüismo en al-Ándalus y los estudios anteriores sobre las kharjas, en este capítulo nos enfocaremos en el análisis del cambio de código en las kharjas andalusíes. Para el análisis nos servimos de estudios anteriores que trataban de este tema. Los trabajos que tratan específicamente del cambio de código en las kharjas son escasos. Por lo tanto, las fuentes principales de este capítulo existen de los trabajos de Zwartjes (1994b, 1995 & 1997). Puesto que el valor de esta tesina se halla sobre todo en las aportaciones por medio del análisis de la música *rap*, es importante tener en cuenta que, antes que nada, este capítulo funciona como base para la comparación.

3.2 Aspectos estructurales

En su descripción del cambio de código en las kharjas, Zwartjes (1994b) distingue tres tipos de alternancia: las alternancias inter-oracionales, que surgen entre oraciones, las intra-oracionales, que se hallan dentro de una oración, y los enlaces extra-oracionales o las alternancias emblemáticas, que surgen independientemente de la sintaxis. Zwartjes (1994b) declara que utiliza los textos paleográficos de Jones (1988) para las kharjas citadas provenientes de la serie de poemas árabes. Refiere a ejemplos provenientes de los trabajos de Stern, Solà-Solé y García Gómez para las kharjas encontradas en poemas hebreos⁴, puesto que Jones solo discute la serie árabe. Los ejemplos citados en las otras dos publicaciones de Zwartjes (1995, 1997) provienen de un artículo de Corriente (1993) para la serie árabe y de uno de Corriente y Sáenz-Badillos (1994) para la serie hebrea.

En cuanto a las alternancias inter-oracionales, Zwartjes (1994b, 1995, 1997) observa que en el caso de que la kharja está en romance o árabe dialectal, la alternancia entre la *muwaššah* y la kharja siempre es una alternación entre dos oraciones. También nota que puede ocurrir más de una alternancia dentro de la misma kharja. Enumera las posibles combinaciones de lenguas utilizadas en la *muwaššah* y la kharja. Además, Zwartjes observa que ocurren referencias explícitas a la lengua que se utiliza dentro de

⁴ Notan que, aunque las *muwaššahs* están en hebreo, las kharjas todavía están compuestas en árabe coloquial y romance.

la kharja, un fenómeno que es más frecuente en los poemas hispanohebreos que en los hispanoárabes.

Zwartjes (1994b) describe las alternancias intra-oracionales de manera más extensa. Explica que dentro de las kharjas ocurren tanto cambios del árabe coloquial al romance, a veces con vueltas al árabe coloquial, como cambios del romance al árabe coloquial con una vuelta posible al árabe coloquial. En primer lugar muestra una alternancia dentro de una secuencia de un sujeto y un verbo. Cita la transliteración siguiente de Jones (1988, p. 52): “?b+s+t+nd? li-l-raqībi”. Zwartjes (1994b) observa que según las interpretaciones de García Gómez y Solà-Solé se trata de un gerundio en romance seguido por un sujeto en árabe. Sus interpretaciones son respectivamente “non estand’ar-raqībe” y “visitando al-raqībe”. No obstante, según la interpretación del mismo Jones “li-l-raqībi” es un acusativo, y en este caso no se trataría de un sujeto. Entonces, las opiniones en cuanto a la interpretación de este ejemplo son divergentes. Zwartjes (1995, 1997) cita dos otros ejemplos, reproducidos en (3) y (4).

- (3) *tan mál me dóled l+ **alḥabib***⁵
*“tan mal me hace sufrir **el amado**”* (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 286)
- (4) ***miskína** yed* (sigue en romance)
*“**pobre** es”* (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 287)

Otro fenómeno que señala Zwartjes (1994b) es la alternancia entre verbos y objetos directos. Cita entre otros dos ejemplos de Solà-Solé, (5) y (6), y otro de Stern, (7) (ambos citados por Zwartjes, 1994b). En el último ejemplo de Stern ocurren dos casos de esta alternancia, a saber en el primer y el último verso (*tener al-‘iqd* y *querid al-ḥuli* respectivamente). Observamos que en todos los ejemplos los objetos directos están en árabe mientras que los verbos ocurren siempre en romance.

- (5) *trahirá **samāḡa***
“traerá algo malo”
- (6) *ni me kereḡ gaīre **kilmā***
“ni me quiere decir palabra”
- (7) *Que no (?) quero tener **al-‘iqd** ya **mamma***
*... **ḥulla lī***
*col albo querid fora meu **sīdī***
*non querid **al-ḥuli***

⁵ Para evitar confusión, se ha adaptado la tipografía de los ejemplos en este capítulo de modo que coincidan con el significado que se ha otorgado a palabras en negrita y cursiva a lo largo de la tesina.

*“Je ne veux pas (?) avoir **le collier, ma mère** / ... **la robe pour moi** / **Mon seigneur** veut que mon cou apparaisse dans toute sa blancheur au dehors / il ne veut pas **de bijoux**”*

En la categoría de cambios entre verbos y sintagmas preposicionales Zwartjes (1994b) solo cita un ejemplo dado por Solà-Solé, que sigue en (8). En este caso el verbo también aparece en romance. En el ejemplo ocurren dos sintagmas preposicionales: *ad Išbilya* y *fī zayī tāgīr*. El último está completamente en árabe, pero el primero tiene una preposición romance y un sustantivo árabe. Como veremos más adelante en el ejemplo (35), los topónimos árabes se utilizaban también en romance, así que se podría argumentar que el primer sintagma preposicional está en romance.

- (8) *baido-me ad Išbilya fī zayī tāgīr*
*“Me voy a **Sevilla en traje de mercader**”*

Zwartjes (1997) ha observado varios cambios entre dos sintagmas nominales, véanse los ejemplos (9) hasta (11). Como se desprende de los ejemplos, se trata de dos sintagmas nominales que están en la misma lengua o en lenguas distintas, pero el elemento que los vincula contiene un cambio. El cambio está en “*e(d)*” en (9), en “*illá*” en (10) y en “*wa*” en (11). Zwartjes explica que es difícil establecer dónde ocurre el cambio en el último ejemplo y observa que la palabra **almudabbáj** probablemente era un préstamo en los dialectos romances. El cambio, por lo tanto, coincide con la cópula **wa**.

- (9) ... *d+ alwahša e(d) máys enfermád*
*“... de **nostalgia** y más enfermád”* (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 286)
- (10) *non kéro ya un xaléllo / illá assamrélllo*
*“No quiero ya un **queridillo** / sino el **morenillo**”* (Corriente, 1993: p. 33)
- (11) *bestiréy mew almudabbáj / wanišuqq+ arrúmħa šaqqa*
*“me pondré mi **traje de brocado** / y bien **quebraré la lanza**”* (Corriente, 1993: p. 35)

Además, Zwartjes (1997) señala la presencia de cambios entre oraciones principales y oraciones subordinadas. Cita el ejemplo en (12) y explica que la oración principal está en romance, salvo el sintagma preposicional en árabe, y que la alternancia surge después de la palabra romance *qe*, que introduce la oración subordinada.

- (12) *báydas+ ad+ išbílya / fī záyyi tájir / qe bará’a+ m gánnes/ d+ aban muhájir*

“Idos a Sevilla / en traje de mercader, / a lograme albarán (o carta) de Ibn Muhājir” (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 287)

Otra categoría de cambios que distingue Zwartjes (1997) consiste en los que ocurren entre sintagmas nominales y objetos directos. No obstante, estamos de la opinión que no se trata de sintagmas nominales sino de sintagmas verbales. Zwartjes cita siete ejemplos, que reproducimos en (13) hasta (19), en los cuales los objetos directos siempre están en árabe y ocurren dentro de una estructura romance. Ninguna de las partes en romance que preceden o siguen los objetos directos contienen un sustantivo, pero todos incluyen un verbo. Zwartjes considera que en los ejemplos (16-19) surgen sintagmas nominales, pero no queda claro dónde los encuentra.

- (13) **wúč** *ya tenrád*
“¡**Cara** *ya tendrá!*” (Corriente, 1993: p. 28)
- (14) *no(m)+ me kéred garríre/* **kilma**
“(no) *me quiere decir* **palabra**” (Corriente, 1993: p. 33)
- (15) *bestiréy mew* **almudabbáj**
“*me pondré mi* **traje de brocado**” (Corriente, 1993: p. 35)
- (16) **alwáhša** *me+ n farás*
“**nostalgia** *con ello me causarás!*” (Corriente, 1993: p. 36)
- (17) *tu míra* **samája**
“*mira* **qué feo haces**” (Corriente, 1993: p. 38-39)
- (18) *non kéred* **alhulí**
“*no quiere* **joyas**” (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 286)
- (19) *ki poťrád lebáre* **algáyba**
“¿*quién podrá soportar* **la ausencia** (...)?” (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 288)

A continuación, Zwartjes (1997) discute los cambios entre sintagmas nominales y sintagmas preposicionales. Cita los ejemplos en (20) y (21). Los sintagmas preposicionales son respectivamente *en éso* y *liwéska*. Otra vez, no nos parece claro por qué considera que ocurren sintagmas nominales en los ejemplos citados. De los ejemplos citados tampoco se puede distinguir una regularidad en las direcciones de los cambios, puesto que ocurren sintagmas preposicionales tanto mezclados como completamente en romance.

- (20) **kanniqarrád** *en+ éso*
“que me encojo *en eso* (en ese momento)” (Corriente, 1993: p. 36)
- (21) **liwéska** *te+ n+ irás*
“a *Huesca* *te irás*” (Corriente, 1993: p. 36)

La categoría más grande de cambios que discute Zwartjes (1997) es la de cambios dentro de un sintagma nominal. Dentro de esta categoría distingue cambios entre dos sustantivos, entre un artículo y un sustantivo, entre adjetivos y sustantivos, entre pronombres posesivos y sustantivos y entre pronombres demostrativos y sustantivos. Dos ejemplos que cita para los cambios entre dos sustantivos son los siguientes:

- (22) *wélyos de al'ášīqa*
"ojos de la enamorada" (Corriente, 1993: p. 28)
- (23) *bokéllat+ al'íqde*
"boquita de collar" (Corriente, 1993: p. 39)

Es sorprendente que en muchos de los ejemplos que cita Zwartjes (1997), se trate de una combinación de un sustantivo y una preposición en romance seguida por otro sustantivo en árabe. Además, es interesante observar que en (23) se ha adoptado la *-t* afijada de la *tā marbūta* del árabe, una letra final que marca las palabras femeninas y que no siempre se pronuncia. También se nota que en (23) no ocurre una preposición romance sino que la relación de posesión parece expresarse mediante una construcción de genitivo corriente en el árabe moderno estándar, como en **kitāb al-ṭālib** (libro del estudiante).

En cuanto a los cambios entre artículos y sustantivos, Zwartjes (1997) observa que en muchos casos el artículo árabe, que siempre es *al*, coincide con el artículo romance para palabras masculinas singulares *el*. Por lo tanto, en estos casos es imposible determinar la lengua del artículo. En otros casos, no obstante, sí es visible la diferencia entre las dos lenguas, como en **allánčas** (Corriente, 1993: p. 37), que es un sustantivo romance en plural femenino.

En la categoría de cambios entre sustantivos y adjetivos la secuencia puede existir de un adjetivo seguido por un sustantivo o de un sustantivo seguido por un adjetivo. Tanto los sustantivos como los adjetivos en estas combinaciones ocurren en ambas lenguas. Davies y Bentahila (2014), no obstante, solo muestran ejemplos de sustantivos romances con adjetivos árabes. Zwartjes (1997) cita los ejemplos siguientes:

- (24) *mátre arrahíma*
"madre compasiva" (Corriente, 1993: p. 34)
- (25) (...) **allázmas** / *aqúṭas* (...)
"(...) mordiscos / agudos (...) " (Corriente, 1993: p. 37)
- (26) *bóna+ lbišára*
"buena albricia" (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 284)

En (24) y (25) se trata de sustantivos seguidos por adjetivos y en (26) el orden está al revés. Por otro lado, en (24) el sustantivo está en romance y el adjetivo en árabe, mientras que en (25) y (26) los sustantivos están en árabe y los adjetivos en romance.

Zwartjes (1997) también observa casos de cambios entre pronombres posesivos y sustantivos. Cita varios ejemplos, de los cuales reproducimos algunos en (27) hasta (29). Es interesante notar que los pronombres posesivos siempre están en romance y los sustantivos a los que refieren siempre aparecen en árabe. Davies y Bentahila (2014) también observan cambios de este tipo. Hace falta aclarar que en (27), además del pronombre *mew*, el afijo árabe *-i* expresa posesión de la primera persona.

- (27) *mew sídi*
“*mi señor*” (Corriente, 1993: p. 27 & 40; Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 286)
- (28) *mew alḥabíbe*
“*mi amado*” (Corriente, 1993: p. 35)
- (29) *sew arraqíbe*
“*su vigilante*” (Corriente, 1993: p. 37)

Por último, Zwartjes (1997) nota que en las *kharjas* ocurren cambios entre pronombres demostrativos y sustantivos. Igual que en la categoría anterior, en los ejemplos que cita, se nota que el sustantivo y el artículo siempre están en árabe, mientras que el pronombre aparece en romance. Davies y Bentahila (2014) hacen una observación similar. Véanse los ejemplos siguientes citados por Zwartjes (1997):

- (30) *est+ alḡulám*
“*este mozo*” (Corriente, 1993: p. 40)
- (31) *est+ alxalláq*
“*este palomo ladrón*” (Corriente & Saénz-Badillos, 1994: p. 285)
- (32) *est+ alḥabíb*
“*este amado*” (Corriente & Saénz-Badillos, 1994: p. 287)

Zwartjes (1994b) observa que este tipo de combinaciones parece mostrar paralelos con la construcción del árabe clásico *demostrativo + artículo definido + sustantivo* como en **hadha al-mu'allim** (este profesor). Si se omite el artículo **al** el sintagma se convierte en frase nominal y el significado cambia a ‘Este es un profesor’.

Otra categoría que distingue Zwartjes (1997) es la de cambios dentro de un sintagma preposicional. En los ejemplos que cita, véanse (33) hasta (35); otra vez se observa que los sustantivos y sus artículos correspondientes están en árabe y las

preposiciones ocurren en romance. Zwartjes (1997) explica que el topónimo **wád alḥajára** no se puede considerar puramente árabe, porque también lo encontramos en el romance. Davies y Bentahila (2014) también notan que ocurren cambios que incluyen un sintagma preposicional completo. Hemos visto un ejemplo de esto en (8) y (12) donde el sintagma **fī zayī tāgīr** está completamente en árabe y surge en un contexto romance. Además, Davies y Bentahila (2014) observan que en las *kharjas* surgen cambios para una preposición con un pronombre aglutinado. Un ejemplo es *ven ‘indī, ḥabībī* (“ven a mí, mi amado”, p. 51) donde la preposición **‘ind** lleva el pronombre aglutinado **-ī** que expresa primera persona del singular.

- (33) *kon+ aššarṭi*
“con **la condición**” (Corriente, 1993: p. 31)
- (34) *d+ aḍḍámmas; kon+ aššámmas; kom+ allázmas*
“de **abrazos**; con **lunares**; como **mordiscos**” (Corriente, 1993: p. 37)
- (35) *en wád alḥajára*
“en **Guadalajara**” (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 284)

Zwartjes (1997) también ha encontrado casos de cambios de adverbios. En los ejemplos que cita, el adverbio ocurre en árabe y representa un cambio en un contexto romance. Los adverbios que cita modifican verbos en romance. Davies y Bentahila (2014) también observan estos cambios. Consideren los ejemplos siguientes:

- (36) *béyja(d)me qáhra*
“**bésame a la fuerza**” (Corriente, 1993: p. 32)
- (37) *‘así sanaréy*
“**tal vez cure**” (Corriente, 1993: p. 38)
- (38) *bibátṣi a(d)órmas*
“**pronto duermas**” (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 285)

Respecto a cambios para la negación Zwartjes (1997) cita dos ejemplos, uno en que la negación figura en árabe dentro de un contexto romance, el ejemplo (39), y otro, (40), en que la negación romance aparece en un contexto árabe.

- (39) *la kerés muṭáre*
“**no quieres mudar**” (Corriente, 1993: p. 41)
- (40) *‘áql annisá qáqqa non ṭáhta+ ...*
“**el juicio de las mujeres es porquería no soy constante ...**” (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 288)
- (41) *non te matréry illá kon+ aššarṭi an tijammá’ xalxáli ma’ qúrṭi*
“**No te mataré sino con la condición de que juntes mi ajorca con mi zarcillo**” (Corriente, 1993: p. 31)

Zwartjes (1994b) también observa que en el ejemplo (10) que citábamos antes, la negación árabe **lā ... illā** (no ... sino) se convierte en la negación híbrida *non ... illā*. Otro ejemplo de esta negación híbrida se encuentra en (41), pero Zwartjes (1994b) comenta que existe mucha discusión acerca de la primera parte de esta kharja.

La última categoría que discute Zwartjes (1997) es la de las formas híbridas. En esta categoría surgen algunos casos interesantes. En primer lugar ocurren varios cambios para afijos diminutivos, tanto en sustantivos como en adjetivos, como se observa en (44). Davies y Bentahila (2014) también notan este tipo de cambios. En ejemplo (42) se trata del *maṣḍar* (verbo sustantivado) árabe **liqá** que ocurre con un pronombre proclítico en romance. En (43) se encuentra un verbo árabe conjugado en romance para la primera persona singular, también observado por Davies y Bentahila (2014). La forma híbrida en (45) es un adjetivo árabe que lleva el morfema romance de plural masculino. Todos los ejemplos surgen dentro de un contexto romance.

- | | | |
|------|--|--|
| (42) | liqárte | “ encontrarte ” (Corriente, 1993: p. 28) |
| (43) | xasréya | “ perdí (o lastima de)” (Corriente, 1993: p. 32) ⁶ |
| (44) | jummélla šaqrélla; bokélla ḥamrélla | “ melenilla rubita; boquíta rojita ” (Corriente, 1993: p. 33) |
| (45) | jídos | “ sanos ” (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 288) |

De los ejemplos citados por Zwartjes (1997) se desprende que las formas híbridas se suelen formar a partir de una base árabe que se modifica mediante el uso de sufijos y desinencias romances. Davies y Bentahila (2014) discuten un solo caso de un verbo romance con sufijo árabe, la forma *adunu-ni*, que a continuación citaremos en (52). La interpretación de Corriente (1993) es diferente y considera que se trata de una adaptación de un *maṣḍar* con artículo (**addunú**, “acercamiento”). En este caso no se trataría de una forma híbrida.

Los enlaces extra-oracionales o las alternancias emblemáticas se caracterizan por la carencia de una relación preposicional o subordinada con el resto de la oración (Zwartjes 1994b). Respecto a este tipo de alternancias, Zwartjes (1994b) observa que las muletillas, preguntas coletillas, anáforas, catáforas, reiteraciones y elipsis son elementos que se alternan frecuentemente. Respecto a las kharjas, ha encontrado

⁶ Zwartjes (1997) nota que ha encontrado este ejemplo en Corriente y Sáenz-Badillos (1994, p. 285, no. 5) pero allá no hemos encontrado esta forma. No obstante, hemos encontrado la misma forma en Corriente (1993, p. 32).

exclamaciones como **ya mamma** (ocurre en varias ocasiones), **ya qáwmu** (“señores”; Corriente, 1993: p. 40) y **ḥáqqa** (“en verdad”; Corriente, 1993: p. 35) que ocurren con frecuencia (Zwartjes 1994b, 1997). Algunos otros ejemplos que cita Zwartjes dentro del contexto de este tipo de alternancias son los siguientes:

- (46) *tú qerés / **balláhi** mattáre*
*“tú quieres, **pardiez**, matar”* (Corriente, 1993: p. 30)
- (47) *ké faréyo **yámmi***
*“¿Qué he de hacer, **madre?**”* (Corriente, 1993: p. 30-31)
- (48) *e(d) dibíñas **balḥáq** / gárme...*
*“y adivinas **de verdad** / dime...”* (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 284)
- (49) *kon ta(n) bél fogóre / **láyteni** non l+ amáse*
*“con tan hermoso ardor: ¡**ojalá** no lo amase!”* (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 289)

3.3. Aspectos funcionales

Después de haber examinado los aspectos estructurales del cambio de código en las kharjas, en este apartado se enfocará en los aspectos funcionales. Zwartjes (1997) describe varios efectos estilísticos de los cambios. Subraya las semejanzas entre los lenguajes natural y poético pero al mismo tiempo nota que algunos cambios se explican por la necesidad de concordar con la rima en versos precedentes. Así se puede aclarar por qué varias kharjas tienen versos romances que terminan en palabras árabes (Zwartjes 1994b). Zwartjes (1994b) añade que palabras árabes riman más fácilmente con otras palabras de la misma lengua porque pertenecen al mismo sistema morfofonológico. Zwartjes (1997) intenta demostrar cambios que son muy parecidos a los que se encuentran en el lenguaje natural.

En primer lugar, Zwartjes (1994b) observa que se ha argumentado que se utiliza el lenguaje de las kharjas para alcanzar efectos cómicos. Whinnom (1982, citado por Zwartjes) por ejemplo ha dicho que se trata de un lenguaje macarrónico. En la misma tendencia, Ibn Sanā’ al-Mulk (citado por Zwartjes 1994b) había dicho, respecto al estilo de las kharjas, que debe ser ligero y picante. Zwartjes se pregunta por qué existe alternancia de lenguas en el lenguaje natural, de manera que puede comparar sus funciones con las que están presentes en la poesía. Nota que en el habla natural normalmente no se encuentran comentarios metalingüísticos, algo que sí está presente en los poemas andalusíes; piensen por ejemplo en las referencias explícitas que se hacen a la lengua que se emplea en la kharja. El último punto que Zwartjes (1994b) aborda, es

que las personas que utilizan los cambios lo hacen por motivos emocionales. Zwartjes (1997), citando a Timm, añade que se usan cambios para hacer paréntesis agudos, para imitar a otra persona, o para representar aspectos de la vida en que se comentan de manera humorística o satírica.

En este contexto también es importante notar, como hacen Davies y Bentahila (2014), que para lectores modernos el elemento humorístico de las kharjas es menos obvio. Señalan que es difícil o incluso imposible entender el humor de otra cultura y que posiblemente no podemos confiar en nuestras interpretaciones contemporáneas. Además explican, citando a El Outmani y a Hanlon, que no tanto el contenido de la kharja sino el cambio de lengua en sí era el origen del elemento humorístico. Notan que este cambio de lengua muchas veces no es visible en las traducciones que están disponibles para los que estudian las kharjas hoy en día, resultando en textos demasiado formales y serios.

A continuación, Zwartjes (1994b, 1997) discute la presencia en las kharjas del fenómeno de la reiteración en otra lengua para poner énfasis en ciertos puntos. Zwartjes (1997), citando a García Gómez, observa que ciertos significados presentes en las kharjas son una reiteración o una paráfrasis de algo que ya se ha expresado en el poema precedente. Esto también ocurre en otro tipo de poesía andalusí, a saber en los zéjeles de Ibn Quzmān (Gorton, citado por Zwartjes, 1997). Además, provee algunos ejemplos de los cuales reproducimos algunos (todos provenientes de Stern⁷, citado por Zwartjes, 1994b & 1997).

(50) “... le jour où lui a dit: ton amant est malade, elle s’exclama d’une voix amère”:

*báy(d)se mew qoračón de míb / **ya ráb** si se me tornarád / tan mál me dóled
l+ **alḥabíb** / enférmo yéd kand sanarád.*

*“Se me va el corazón, / **Dios mío**, ¿si me volverá? / ¡Tan mal me hace sufrir
el amado! Está enfermo: ¿cuándo sanará?”* (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 286)

En (50) se repiten las palabras *ton amant est malade* (tu amado está enfermo) de la muwaššah en el último verso de la kharja, donde se lee *enférmo yéd* (está enfermo). Según Zwartjes (1997), citando a Stern, la misma kharja también figura después de otra

⁷ No obstante, las kharjas se han reproducido como surgen en Corriente y Sáenz-Badillos (1994) y en Corriente (1993).

muwaššah en que se exclama “*Mon coeur est malade (...)*” (mi corazón está enfermo). En esta muwaššah se expresa el mismo significado de enfermedad. En el ejemplo (51) se observa otro caso de repetición: la palabra *colliers* en la muwaššah se repite en **al’iqde** en la kharja.

- (51) “Tu as toute la beauté; quel besoin as-tu donc de colliers? Ils empêchent seulement d’embrasser ton cou et de le couvrir de baisers...”
peñór tenéd al’iqde yá+ mma (...)
“Como prenda tenedme el collar, madre, (...)” (Corriente & Sáenz-Badillos, 1994: p. 286)

Además, Zwartjes (1997) cita un ejemplo de una reiteración intra-oracional en dos lenguas dentro de una kharja. En el primer verso se lee *vente ‘ind+ admíbi* y en el último se repite **amší adunúni**. Se reproduce la kharja completa en (52) y se reproduce otra kharja en que surge una reiteración intra-oracional en (53), citada por Zwartjes (1994b). En (53) se repite el significado de *bén* (ven) en **ji ‘indi** (ven a mí). Davies y Bentahila (2014) discuten el mismo fenómeno y también citan estos dos ejemplos, aunque con interpretaciones algo distintas.

- (52) *vén(t)e ‘ind+ a(d)míbi / no(n)+ séyas meštóre / tu mira samája / amší adunúni*
“Vente conmigo, / no seas revoltoso: / mira qué feo haces, / venga, acércateme” (Corriente, 1993: p. 38-39)
- (53) *bokéllat+ al’iqde / dólče kom+ aššúhudi / bén béyja-me / ḥabíbi ji ‘indi / adúnam+ amánde / ke móyrome*
“Boquita de collar, / dulce como la miel, / ven, bésame, / mi amado, ven a mí, / acércateme amando, / que muérome.” (Corriente, 1993: p. 39-40)

Otro uso de los cambios en las kharjas que discute Zwartjes (1994b) es el de la oposición. Cita un solo ejemplo, que está reproducido en (54). Davies y Bentahila (2014) también observan esta función y citan el mismo ejemplo. La oposición se encuentra entre la frase árabe **‘ārifu kulli šay** (todo lo sabe) y la romance *e non sé yo naḡa* (y yo no sé nada). Zwartjes menciona que el proclítico árabe **ka-** le parece forzoso en este contexto. Además, observa que Solà-Solé prefiere otra interpretación y que ambas son bastante discutibles pero no imposibles. Notábamos que Corriente (1993, p. 37) también da otra interpretación en que no se expresa esta oposición.

- (54) *Mew yelós ka-ray / mí-a morte la trey / ‘ārifu kulli šay / e non sé yo naḡa: / bi-llāh, ¿Ké farey?*

“Mi gilós, como un rey, / me trae la muerte. / Todo lo sabe / y yo no sé nada. / Por Dios, ¿qué haré yo?” (García Gómez, citado por Zwartjes, 1994b: p. 33)

Zwartjes (1997) añade que las oposiciones son frecuentes entre dos nociones monolingües en árabe o romance. Un ejemplo del árabe que discute es “ (...) **attawáni ‘áda / baljadíd walbáli** (el remoloneo es costumbre / en lo nuevo y lo antiguo)” (Corriente, 1993: p. 41) donde la oposición se encuentra entre lo nuevo y lo antiguo. Se puede observar dos ejemplos de oposiciones en romance en ejemplo (50). En los primeros dos versos de la kharja se encuentra una oposición entre *báy(d)se* y *tornarád* y en el último verso se expresa otra entre *enférmo* y *sanarád*.

Otra función de los cambios en las kharjas que expone Zwartjes (1994b, 1997) es que sirve para subrayar lo inesperado. Zwartjes nota que esta función de las kharjas ya fue descrita por Ibn Sanā’ al-Mulk (citado por Zwartjes, 1997). Zwartjes (1994b) explica que cambios de lengua o registro fueron recursos estilísticos importantes en este género de poesía andalusí. Dentro del contexto de las muwaššaḥs, cada kharja desempeña esta función, así que no hace falta citar ejemplos (Zwartjes 1997).

Zwartjes (1994b, 1997) concluye con algunas observaciones relacionadas a varios temas. Vuelve brevemente sobre los paréntesis como **bi-llāhi** y **ḥaqqā**, que ocurren con frecuencia en frases romances. Subraya que el cambio de código surge frecuentemente en los límites de pausas sintácticas. Además señala las citas y pseudo-citas en las kharjas, que tienen que ser introducidas por *verba dicendi* como decir y cantar. Nota que el uso de otra lengua en estas citas añade una nueva dimensión a los poemas. Zwartjes (1994b) también arguye que las kharjas pueden tener un sentido genérico y que pueden representar refranes o proverbios. Explica que no se sabe a ciencia cierta si las kharjas romances y bilingües son refranes, dichos populares, imitaciones o calcos de éstas. Por último señala que se pueden utilizar cambios para la burla (“teasing”).

Por último, Davies y Bentahila (2014) exponen otra función posible de cambios en las kharjas que Zwartjes no ha señalado, a saber su función de separar observaciones paralelas. Un ejemplo que citan, que ya reproducimos en (11), contiene dos acciones que describen la Sanjuanada. Por medio de un cambio se hace evidente que se trata de dos características de esta fiesta.

Davies y Bentahila (2014) también observan que ciertos tipos de contenido léxico

ocurren con frecuencia en los cambios en las kharjas. Notan que en muchos contextos romances se incorpora la palabra árabe **ḥabīb** (amado). También son frecuentes las invocaciones y exclamaciones en árabe, que muchas veces contienen una referencia religiosa. Citamos un ejemplo en (55). Otros ejemplos que mencionan son **yā rabb** (oh Señor) y **yā allah** (oh Dios). Según Davies y Bentahila (2014) estas invocaciones sirven para expresar emociones fuertes.

- (55) **billah**, *que farey?*
"By God, what shall I do?" (p. 43)

Además observan que en las kharjas se encuentran términos árabes que describen el amante, como **malīḥ** (hermoso), **raqī'** (desvergonzado), **asmar** (moreno) y **qurrat al-‘aynayn** (pupila de los ojos). En los ejemplos que discuten, los términos funcionan como vocativos. Además, notan que aparte de los vocativos, en el ejemplo siguiente (56) también se inserta la palabra **al-ḡayba** (ausencia), una palabra asociada con el tema de la tristeza del amor.

- (56) **yā asmar, yā qurrat al-‘aynayn**
qui potrad levar al-ḡayba
ḥabībī
"O dark-skinned one, o pupil of the eyes / who can stand absence, / my beloved?" (p. 45)

También discuten la presencia de palabras árabes que evocan imágenes de la belleza del amante, comparando por ejemplo dientes con perlas y labios con cerezas. Los ejemplos discutidos en el último párrafo pertenecen a la categoría del vocabulario de amor.

Por último, Davies y Bentahila (2014) refieren al uso de adverbios enfáticos, que tienen la función de añadir un tono de insistencia. Reproducimos el ejemplo (57) con el adverbio **ḥaqqa**. Otro ejemplo ya se ha visto en ejemplo (1) en la introducción, donde surge el adverbio **bi-l-ḥaqq**.

- (57) *Alba dia, este dia*
dia de l-nṣāra ḥaqqa
"A white day, this day / the day of the Christians, truly" (p. 48)

4. Análisis del cambio de código en los *raps* argelinos

4.1 Introducción

En este capítulo examinaremos en detalle las canciones de *rap* argelino y analizaremos los cambios que surgen dentro de ellas. Primero se discuten el proceso de encontrar las canciones y las motivaciones de algunas decisiones tomadas. También se explica el proceso de llegar a las traducciones y los recursos que se han utilizado durante el proceso de traducción. Además se ponen de relieve las deficiencias de nuestra investigación respecto a los datos. Después continúa al análisis de los casos de cambio de código encontrados en las letras. La discusión se divide en una parte que trata los aspectos estructurales y otra en que se examinan los aspectos funcionales.

4.2 Los datos: discusión y motivaciones

En la introducción ya referimos brevemente a las canciones que se tomarán en consideración, *Égoïste* de MC Hood y *Ktabi* de MC Majhoul. Ambas canciones bilingües son en árabe argelino y en francés. Repetimos que se ha decidido analizar canciones de dos artistas distintos que son de la misma ciudad y forman parte del mismo grupo de *rap* llamado 'Blidian Thugz', que refiere a la ciudad Blida de la que provienen todos los miembros.

Se ha tenido que restringir el número de canciones analizadas por límites de tiempo y de conocimientos del dialecto argelino. Los conocimientos limitados del dialecto hacen que lleva mucho tiempo traducir las canciones de manera correcta. Somos conscientes de que el número reducido de canciones que se analizan disminuye la credibilidad de los resultados de nuestra comparación. No obstante, todavía pueden ser útiles como una primera aproximación a la comparación de los dos géneros.

En cuanto al proceso de la traducción hace falta mencionar los recursos que se han utilizado para llegar a las versiones finales de las traducciones. En primer lugar se han consultado varios diccionarios. No se ha podido consultar un diccionario del dialecto argelino porque no se ha tenido acceso a tal diccionario. No obstante, sí se consultaron los diccionarios del árabe marroquí de Harrell y Sobelman (1966) y de Otten y Hoogland (1983). Además de estos dos diccionarios de una variedad coloquial parecida al dialecto argelino, a veces también ha sido útil consultar el diccionario de árabe moderno escrito de Wehr (1994). Para las partes en francés se ha recurrido al diccionario de Van Dale (2015) en línea.

Además de los diccionarios también se ha consultado la gramática del árabe marroquí de Harrell (1962). No se ha consultado una gramática de árabe argelino por las mismas razones por las que no se ha consultado un diccionario de esta variedad. No solo se han utilizado recursos escritos para traducir las letras sino que también se ha consultado a algunos hablantes nativos o bien de árabe marroquí, o bien de árabe argelino. Hemos recibido ayuda de tres hablantes nativos de los cuales uno ha revisado ambos textos, de manera que cada texto ha sido revisado por dos personas diferentes. Puesto que la mayoría de los recursos que se utilizaron estaban en inglés y la mayoría de los hablantes nativos no hablaban español, se ha decidido traducir los *raps* al inglés.

Desafortunadamente la comunidad argelina en los Países Bajos es bastante pequeña: 8173 habitantes del país son de origen argelino de los cuales 3899 personas pertenecen a la primera generación de inmigrantes (Centraal Bureau voor de Statistiek [CBS], 2016). Teniendo en cuenta que no todos los habitantes que pertenecen a la segunda generación necesariamente tienen conocimientos amplios del árabe argelino, se entiende por qué resulta difícil encontrar hablantes nativos de esta variedad del árabe en este país.

No solo era difícil encontrar hablantes nativos, sino que además nos ha resultado imposible encontrar un traductor profesional que nos ha podido ayudar. Varios de los traductores que aproximábamos en un estadio más avanzado del proceso de traducción comentaron sobre la dificultad de los textos. Algunos de los traductores señalaron que las versiones intermedias de las traducciones que han examinado no estaban tan malas. Además cabe señalar que los hablantes nativos que se han aproximado incluso comentaban que no entendían todas las partes de las canciones. De ninguna manera queremos pretender que nuestras traducciones son de la mejor calidad posible, pero esperamos que las observaciones anteriores puedan indicar la dificultad de los textos y que convenzan de que nuestras traducciones son de suficiente calidad para poder utilizarlas en el análisis siguiente.

En primer lugar queríamos analizar unas veinte canciones, pero se ha tenido que restringir este número por razones ya aclaradas. De todas las canciones encontradas se ha elegido estas dos porque contienen el mayor número de palabras en francés. Las traducciones se han hecho a base de letras disponibles en la red que estaban de una calidad bastante alta según nuestro juicio. Donde era necesario se han corregido errores

en las letras. Además se ha hecho una transcripción de las letras de *Ktabi* porque la mayor parte del original fue en alfabeto árabe.

Por último queremos motivar la elección por *raps* argelinos y no por ejemplo marroquíes. No se ha podido encontrar canciones bilingües de *rap* de artistas provenientes de Marruecos de las cuales también estaban disponibles las letras. Como ya dijimos, se podría argumentar que históricamente sería más lógico analizar canciones de Marruecos. Davies y Bentahila (2014, p. 65) explican, hablando de las semejanzas entre las *kharjas* y el *rai* marroquí, que: “(...) both [genres] arose in bilingual communities – communities separated by a millennium of history but lying only a few kilometers apart on opposite shores of the Mediterranean.”

No obstante, Argelia como país vecino en que se habla una variedad del árabe que es relativamente similar a la que se habla en Marruecos, en comparación con otras variantes como el árabe egipcio o el árabe iraquí, es una buena sustitución. Además, ambos países forman parte del Magreb. Tampoco podemos comprobar con seguridad el origen exacto de los intrusos árabes en al-Ándalus, teniendo en cuenta que las fronteras geográficas actuales corresponden con los de aquel entonces.

4.3 Aspectos estructurales

En este apartado nos enfocamos en el análisis del cambio de código encontrado en las canciones de MC Hood y MC Majhoul. Se relacionan los cambios encontrados con los de Davies y Bentahila (2014) en las canciones de *rai*. Discutimos los aspectos estructurales y funcionales de los cambios en apartados diferentes, empezando en este apartado por los aspectos estructurales.

En primer lugar observamos la frecuencia de los tipos de cambios que se discutirán en este apartado. Como se desprende de la tabla 1, la mayoría de los cambios que se examinaron en la música *rap* comprenden sustantivos, combinaciones de determinantes y sustantivos y formas híbridas que se forman mediante cambios en sufijos. Aunque en las canciones individuales se nota una diferencia entre la frecuencia de cambios de sustantivos con y sin determinantes, en el número total no es visible esta diferencia. Es interesante notar que todos los cambios tienen frecuencias similares en las dos canciones. Además, llama la atención que los otros tipos de cambios son mucho menos frecuentes.

Estructura	Égoïste	Ktabi	Total
<i>S</i>	34	15	49
<i>Det + S</i>	23	28	51
<i>SP</i>	1	2	3
Prep + pronombre aglutinado	1	0	1
<i>Adverbio</i>	2	4	6
S + Adjetivo atributivo	2	0	2
Det + Det + S	1	0	1
Det + Det + S	2	0	2
sufijos	11	15	26
<i>palabras funcionales</i>	1	1	2

Tabla 1. Frecuencia de los distintos tipos de cambios en el *rap*

Davies y Bentahila (2014), que primero abordan los datos desde un punto de vista sintáctico, empiezan con la discusión de los cambios en estilo de inserción. Notan que en el *rai* muchos cambios al francés coinciden con un sintagma nominal (SN), como en los ejemplos siguientes (2014, p. 50):

- (58) **dart fiyya rapport**
galt rud li ħatmī
"She made [a] report about me / she said: give me back my ring"
- (59) **kbīra la différence binak w binhā**
"Big [is] the difference between you and her"

Encontraron casos de sustantivos sueltos, como en (58), y casos de sustantivos que iban acompañados de un determinante, como en ejemplo (59). Muysken (2000) nota que los sustantivos son constituyentes bien definidos y que son buenos candidatos para la inserción porque son sintácticamente indolentes. En los datos del *rap* también se ha observado que muchos de los cambios incluyen sintagmas nominales en francés. Igual que en el *rai* se puede señalar que en el *rap* argelino aparecen sustantivos que llevan un determinante, como en (60), y los que no lo llevan, como en (61). También se han observado algunos casos de artículos partitivos, por ejemplo en (62), pero ningún caso de un artículo indefinido.

Bentahila y Davies (1983) notan que un SN francés puede contener solo un determinante, sea un artículo definido, un artículo indefinido o un demostrativo. En árabe, el artículo definido y el indefinido /šī/ (algún) se comportan de la misma manera, mientras que el indefinido /wāhed/ (un) y los demostrativos deben ser seguidos por un artículo definido, resultando en una secuencia de dos determinantes y un sustantivo, como en /wāhed l bint/ (una la chica). Notan que ocurren combinaciones tanto entre

determinantes árabes y sustantivos franceses como entre determinantes franceses y sustantivos árabes. Los cambios surgen entre los dos determinantes y también entre el último determinante y el sustantivo.

Bentahila y Davies (1983) hacen una observación interesante en cuanto a la falta de equivalencia entre las reglas sintácticas de los dos sistemas. Sintagmas nominales en árabe permiten dos determinantes mientras que en francés permiten solo uno. No obstante ocurren secuencias como /**wahed l bint**/ en que se violan las reglas del francés. Bentahila y Davies (1983) explican este hecho mediante árboles sintácticos y las reglas de subcategorización de las dos lenguas. En el segmento agramatical **cette l xubza* (este pan), el determinante francés *cette* requiere un complemento de S' en que no puede surgir otro determinante, así que la forma gramatical sería *cette xubza*. Por otro lado, en el caso de un sustantivo francés, el segmento ***had pain** (este pan) es agramatical porque el determinante **had** requiere un complemento S' con otro determinante.

- (60) **Haka rak dir fe la reponse lik**
[**This you.are do in the answer to.you**]
"Like this, you are answering yourself" (MC Hood – Égoïste)
- (61) *Stylo we feuille, njemel ga' li khereb fe had rap ta' dzair*
[*Pen and sheet, I.write all who destroy in this rap from Algeria*]
"Pen and sheet, I write to all those who destroy in this the rap from Algeria" (MC Hood – Égoïste)
- (62) **ktābī: des pages khal mqta'in w qdim**
[**book-my: ART.INDF pages turned.dark torn and old**]
"My book: pages turned dark, torn and old" (MC Majhoul – Ktabi)

También ocurren cambios que coinciden con sintagmas preposicionales (SP) en las letras de *rai*, como en el ejemplo (63) que sigue (Davies & Bentahila 2014, p. 51):

- (63) **santi galbī en deux**
[**You broke my heart in two**]
- (64) *En fin de compte, mes rêves wellāw des cauchemars*
[*In end of account, my dreams became ART.INDF nightmares*]
"In the end, my dreams became nightmares" (MC Majhoul – Ktabi)

En las letras de los *raps* no se han encontrado muchos ejemplos de cambios que concuerdan con sintagmas proposicionales, salvo algún ejemplo como (64), en que ocurre la frase hecha *en fin de compte*. Otro fenómeno que no está frecuente en los datos del *rap* pero que sí está presente en la música *rai* son cambios al árabe que coinciden

con una preposición con un pronombre aglutinado. Solo se ha encontrado un ejemplo en los *raps* en **andek**, que se observa en (106). Davies y Bentahila (2014, p. 52) citan el ejemplo siguiente para el *rai*:

- (65) *C'est trop tard 'alik*
"It's too late for you"

Otro tipo de cambio que Davies y Bentahila (2014) observaron en sus datos es un cambio al francés para un adverbio que modifica un verbo, como es el caso en el siguiente ejemplo (p. 52):

- (66) **bġit tellement rabbī ysahal 'alik**
"I want so much God to help you"
- (67) *Jamais tayah nifou*
[Never put.low nose-his]
"Never put his dignity low" (MC Hood – Égoïste)
- (68) (...) **fī mes principes ismī jamais la nhabaṭlū l'alām**
[(...) in my principles name.my never NEG lower-it the-flag]
"(...) onto my principles, my name, never lower it's flag" (MC Majhoul – Ktabi)
- (69) **wellā nkūn direct nirbaḥ al-'aīb kīmā yaḥab iblīs**
[or I.am direct I.earn the-vice as likes Devil]
"or I will directly 'earn the vice' as the Devil likes" (MC Majhoul – Ktabi)

Los ejemplos (67), (68) y (69) muestran que el mismo fenómeno también ocurre en las canciones *rap*. También se nota que el cambio ocurre en la misma dirección que en el *rai*. Además, Davies y Bentahila (2014) notan que en el *rai* aparecen cambios entre un sustantivo y un adjetivo atributivo. El ejemplo siguiente (p. 53) ilustra esta observación:

- (70) **ġay bhālī šira sentimentale**
"He comes across like a sentimental girl"

Otra vez se ha encontrado solo un ejemplo en los datos del *rap* argelino, que citamos en (71). Hace falta observar que el número de adjetivos que aparece en los *raps* es relativamente bajo. Esto podría explicar la ausencia de este tipo de cambios.

- (71) **Dork nmed rai personnel**
[Now I.provide rai personal]
"Now I provide personal rai" (MC Hood – Égoïste)

Davies y Bentahila (2014) notan que en los datos de la música *rai* que han examinado se suelen insertar partes en francés dentro de una estructura árabe. En los ejemplos discutidos vemos que, en la mayoría de los casos, esta observación también es válida por los ejemplos citados de las letras del género *rap*. No obstante, Davies y Bentahila (2014) han observado que los cambios en las *kharjas*, con que compararon los cambios en el *rai*, suelen suceder en la dirección opuesta. Es decir que en las *kharjas* se incorporan sintagmas árabes dentro de estructuras romances.

A continuación, Davies y Bentahila (2014) pasan a estudiar algunos cambios que consideran menos claros. En primer lugar mencionan la incorporación de segmentos que consisten de un determinante y un sustantivo dentro de sintagmas nominales más grandes que incluyen un pronombre demostrativo o un marcador indeterminado. De esta manera surge un orden de determinante + determinante + sustantivo, en la que el cambio surge entre los dos determinantes. En el *rai* se ha encontrado que el primer determinante está en árabe mientras que el segundo y el sustantivo están en francés, como en el ejemplo siguiente (Davies & Bentahila 2014, p. 54):

- (72) **šufti ki dirti had** *la fin*
“Did you see how you made this ending?”

Otra vez los datos del *rap* carecen de ejemplos similares. Sin embargo se han encontrado algunos ejemplos de la misma secuencia pero en la que el cambio surge entre el segundo determinante y el sustantivo, como en (73). En el fondo este tipo de cambio no es diferente de los cambios que coinciden con un sustantivo. La combinación de un pronombre demostrativo y un artículo es la manera corriente en árabe para referir a algo específico. También se han observado casos de la misma secuencia completamente en árabe, véanse ejemplo (74).

- (73) **Nta makach ga’ f had** *el terrain*
[You NEG-are-NEG all in this the field]
 “You’re not even in this field” (MC Hood – Égoïste)
- (74) **rate-t al-train, hād al-marra zadt rate-t al-kār**
[miss-1SG.ed the-train this the-time add-1SG.ed miss-1SG.ed the-bus]
 “I had already missed the train, this time I also missed the bus” (MC Majhoul – Ktabi)

Davies y Bentahila (2014) también hablan de cambios que coinciden con el uso de sufijos. Notan que, contrariamente a las *kharjas*, en el *rai* no ocurren cambios entre

sustantivos y sufijos. No obstante, sí han encontrado cambios entre verbos franceses y sufijos árabes que denotan persona, número y tiempo del verbo. Citamos el ejemplo siguiente de sus datos (2014, p. 57):

- (75) *Attend-awnī nskir, w ġaw m'amdīn*
"They expected me to get drunk, and they came on purpose"

En los datos del *rap* este tipo de cambio es muy frecuente. En el ejemplo (25) que acabamos de citar se encuentran dos casos de este tipo de cambio. Consideramos algunos ejemplos más:

- (76) *vide-t wāš kāna rāfd al-qalb, qalbī kāna taqīl*
 [empty-1SG.ed Q was carry the-heart, heart-my was heavy]
 "I emptied what the heart was carrying, my heart was heavy" (MC Majhoul – Ktabi)
- (77) *t-essaye adīr al-impossible bāš t-sauvi ton avenir*
 [you-try do the-impossible in.order you-save your future]
 "You try to do the impossible in order to save your future" (MC Majhoul – Ktabi)
- (78) *Ma n-rendi-ch même tkono gachi*
 [NEG I-give.up-NEG even you-are many]
 "I don't give up, even if you are many" (MC Hood – Égoïste)
- (79) *Classi-t-ek faux*
 [Classify-1SG.ed-you fake]
 "I classified you as fake" (MC Hood – Égoïste)

En (77) ocurren dos casos de este tipo de cambio en *t-essaye* (del verbo *essayer* - intentar) y en *t-sauvi* (del verbo *sauver* - salvar). La presencia de dos cambios de este tipo en una misma oración representa su uso frecuente en los *raps*. Otra observación es que ocurren tanto prefijos que expresan el tiempo de presente, (77) y (78), como afijos que expresan el pasado, como en (76) y (79). También se nota que los sufijos expresan distintas personas del verbo. En (79) se observa que el verbo en francés incluso tiene dos afijos: el *-t* expresa el tiempo y la persona del sujeto mientras que el afijo *-ek* refiere al objeto directo. En (78) el verbo también lleva dos sufijos: el prefijo *n-* que expresa el tiempo y la persona del sujeto y el afijo *-ch* que forma parte de la negación *ma* verbo-*ch*.

En los datos del *rap* se han observado 18 verbos diferentes que ocurren en esta construcción bilingüe, de los cuales varios se usan más de una vez. Se nota que los verbos se construyen de una manera similar. Es decir que se suprime la *r* en las conjugaciones verbales *-er*, *-ir* o *-re* y se añade el sufijo árabe. Además, hace falta

mencionar que aparte de que ocurren muchos verbos completamente en árabe también se han encontrado algunos que están completamente en francés.

Una última observación de Davies y Bentahila (2014) dentro del marco del estilo de la inserción que discuten brevemente es el uso de palabras funcionales cambiadas, de manera que están aisladas dentro de una estructura en otra lengua. En el caso del *rai* se inserta una palabra funcional francesa en una estructura árabe como en el ejemplo siguiente (2014, p. 59):

- (80) **hā ray hā ray** *malgré* **tzuwwaḡti**
min ḡihtī galbī kbīr
“Oh rai, oh rai, *though* you got married / for my part my heart is
generous”
- (81) **tatlāqā bi** *des obstacles, malgré* **rāk nāwī al-ḥīr**
[**you.encounter with ART.INDF obstacles despite you.are wish the-good**]
“You encounter obstacles, despite that you wished for goodness” (MC
Majhoul – Ktabi)

En los datos del *rap*, no obstante, no ocurren casos en que palabras funcionales en francés están aisladas dentro de un contexto árabe, y se ha encontrado solo un ejemplo de una palabra funcional en francés, (81).

De los ejemplos examinados hasta ahora se puede desprender que, aunque no todos los tipos de cambios que se han notado en la música *rai* también están presentes en las letras del *rap*, la dirección de los cambios en la mayoría de los casos es similar en los dos géneros.

4.4 Aspectos funcionales

Después de haber examinado los aspectos estructurales de los cambios en el apartado anterior, aquí nos centramos en los aspectos funcionales. En el apartado anterior se han discutido los cambios del estilo de inserción que exponen Davies y Bentahila (2014). También mencionan algunos casos de cambios en el estilo de alternación, en que oraciones completas en las dos lenguas se suceden. Muestran que los cambios de este tipo tienen funciones retóricas y artísticas. Citan el ejemplo (82) para ilustrar cómo un contraste de lenguas enfatiza un contraste de significado en las letras de *rai* (2014, p. 60):

- (82) *Je pense à toi*
illā anti nsitīnī

"I think of you / even if you have forgotten me"

En nuestros datos de la música *rap* no se encuentran contrastes de este tipo. Es llamativo que los cambios en estilo de inserción en general no están frecuentes en estos datos. Otra función que cumplen cambios en este estilo es que permiten la repetición de significados sin repetir la forma en la que se los comunican. Tampoco encontramos este uso de cambios en los datos del *rap*. Citamos un ejemplo del *rai* (Davies y Bentahila, 2014, p. 62) en (83):

- (83) *Ne me quitte pas*
ħallinī ma'k n'īš, yā 'umrī
mā tfaraqnīš
"Don't leave me / let me live with you, o my life / don't leave me"

La última función que discuten Davies y Bentahila (2014) es que un cambio puede funcionar como una separación de dos observaciones paralelas. Otra vez, no se ha notado esta función en los datos del *rap*, pero citamos un ejemplo del *rai* que mencionan Davies y Bentahila (2014, p. 63):

- (84) *Tu n'es plus comme avant*
māši anti lli 'ašiqtik
tu n'est plus la petite enfant
tbiddalti ga' min lli 'arftik
"You are no longer like before / you are not the one I fell in love with /
you are no longer the little child / you've changed completely from the
one I knew"

Como ya se ha visto en el segundo capítulo, Davies y Bentahila (2008) investigan los efectos retóricos y estéticos en la música *rai* que se alcanza mediante el cambio de código. Distinguen efectos alcanzados mediante la interacción entre los cambios y aspectos estructurales y los que se alcanzan mediante interacción entre los cambios y el significado de las letras. En este primer grupo observan que en la música *rai* suelen ocurrir cambios que coinciden con el esquema de rima de la canción. Esta coincidencia refuerza la demarcación de las líneas y además enfatiza el significado de las palabras cambiadas. Mencionan que muchas veces las líneas están predominantemente en una lengua con palabras finales en otra lengua. En el caso del *rai* la lengua predominante suele ser el árabe mientras que la palabra al final de la oración está en francés. Un ejemplo que citan es el siguiente (2008, p. 4):

- (85) **wa 'araftha Sudfa wa t'ašart m'aha** *forcé*
wanaja zahari tajhani fi mra *divorcé*
"and I met her by chance and I lived with her *by force* / **and my luck**
made me end up with a *divorced woman*"

En los datos del *rap* el uso de rima que coincide con cambios es bastante frecuente. Al final de la oración se encuentran por ejemplo cambios al francés que enfatizan las palabras en posición final, como en el ejemplo siguiente:

- (86) **kī natfakar ḥkāyātī mqābil kāš** *miroir*
[when I-remember stories-my facing some *mirror]*
nqūl ṭal'at li ktība, hrab 'aliyā al-train, trop tard
[I.say go.up-PST for me writing, run-PST from-me the-train, too late]
"when I remember my stories facing a mirror / I tell myself that the
closing credits went up for me, I've missed the train, too late" (MC Majhoul – Ktabi)

Como explican Davies y Bentahila (2008), los cambios en posición final realzan las palabras en francés. Además de su posición al final de la oración y su rima, el cambio es otro factor que distingue estas palabras de las oraciones, mientras que al mismo tiempo crea una relación entre estas palabras entre sí. Notan que estas tres factores, que entre sí intensifican los efectos que producen, llaman la atención a estas palabras.

En los datos del *rai* (Davies y Bentahila, 2008, p. 6) también surgen casos de rima entre palabras árabes y franceses. Este tipo de rima también es muy frecuente en los datos del *rap*. Citamos un ejemplo de cada género respectivamente:

- (87) **al Rurba wa lhemmm, kul jum** *histoire*
kberna, šibna, ma walla asRar
"loneliness and worry, every day a problem / we have grown up, we
have grown old, youth won't come back"
- (88) **tatlāqā bi** *des obstacles, malgré* **rāk nāwī al-ḥīr**
[you.encounter with ART.INDF obstacles despite you.are wish the-good]
t-essaye adīr al-impossible bāš t-sauvi ton avenir
[you-try do the-impossible in.order you-save your future]
"You encounter obstacles despite that you wished for goodness / You try
to do the impossible in order to save your future" (MC Majhoul – Ktabi)

Otro tema que abordan dentro del primer grupo es la interacción entre los cambios y la estructura de las líneas en las canciones. Davies y Bentahila (2008) encontraron varias pautas que ocurren en las canciones de *rai*, por ejemplo una serie de líneas que

empiezan en una lengua y continúan en otra según el patrón A/F A/F⁸. Otras pautas que se han encontrado son del tipo F A F A --- A F A F o del tipo F A A F A A F. Además de pautas que ocurren en las líneas, también existen canciones en que las estrofas por un lado y el estribillo por otro se distinguen por el uso más o menos exclusivo de una lengua en cada parte respectivamente. No se ha encontrado ninguna ocasión de pautas de este tipo en los datos del *rap* y por esto no prestamos más atención a este tipo de interacción.

En el segundo grupo de interacciones entre los cambios y el significado, Davies y Bentahila (2008) refieren al vocabulario típico que se utiliza en las canciones *rai*. Como se ha señalado antes, este lenguaje distintivo incluye sustantivos que denotan conceptos relacionados al amor romántico y los que expresan los aspectos negativos de relaciones amorosas. En este contexto también mencionan el trabajo de Muysken (1990), quien denota la presencia del vocabulario de amor prestado del castellano que se incorpora en los huaynos quechuas.

Además, Davies y Bentahila (2008) discuten términos que expresan relaciones temporales como *avenir* (futuro), *passé* (pasado) y *souvenir* (recuerdo) y los adverbios intensificadores como *vraiment* (de verdad), *seulement* (solo) y *tellement* (tanto). También recurren las palabras *jamais* (nunca) y *toujours* (siempre), que por su uso frecuente tienen un efecto dramático. Subrayan que el uso de un vocabulario típico funciona como marco distintivo del género. Volveremos sobre la presencia de este vocabulario específico en el *rai* y el *rap* a lo largo del capítulo.

Aunque en los datos del *rap* no se han encontrado muchas palabras pertenecientes al vocabulario de amor sí se ha notado otra tendencia semántica. En ambas canciones ocurren cambios al francés para palabras que están relacionadas con el tema principal de la canción. No obstante, esta tendencia es mayor en *Égoïste* que en *Ktabi*. En el caso de *Ktabi*, se nota la presencia de palabras que pertenecen al campo semántico de escribir y de libros, mientras que en *Égoïste* muchos cambios están relacionados a la imagen del rapero y la rivalidad entre raperos. Cambios provenientes de *Ktabi* son *histoires* (historias), *stylo* (bolígrafo), *pages* (páginas) y *textes* (textos). Cambios que ocurren en *Égoïste* incluyen *représenter* (representar), *délire* (locura), *copier-coller* (copiar y pegar), *mode de vie* (estilo de vida), *fans* (fans), *chansons*

⁸ A y F representan respectivamente el árabe y el francés

(canciones), *voix* (voces), *empreinte* (impresión), *rime* (rima), *niveau* (nivel), *défaut* (carencia) etcétera.

Por último, Davies y Bentahila (2008) consideran la manera en que los cambios funcionan para enfatizar relaciones semánticas en las letras. Distinguen dos técnicas básicas: el uso de cambios para separar elementos de las letras y su uso para vincularlos. Estas dos funciones pueden actuar para poner énfasis en ciertas partes, para subrayar una similitud o una relación y para enfocar en una oposición. Dentro del primer grupo mencionan que se utilizan cambios para separar elementos marginales del discurso, como las invocaciones, el discurso directo o las expresiones interjeccionales. Citamos un ejemplo de un cambio que marca el discurso directo en el *rai* (Davies & Bentahila, 2008, p. 12):

- (89) **gult ana** “*pas de problème*”
I said “*No problem*”

Se encuentran ejemplos de una expresión interjeccional y una invocación en la música *rai* en (99) y (103) respectivamente. En el *rap*, por otro lado, se ha notado que estos cambios son menos frecuentes. No obstante se han encontrado algunos casos de cambios para exclamaciones en (100), (101) y (102). Se volverá sobre este tema a lo largo del capítulo. Todavía no se ha prestado atención a los cambios para introducir discurso directo. Es sorprendente que en nuestros datos del *rap* tampoco ocurran cambios que introducen discurso directo. Sí se han encontrado algunos verbos que introducen discurso directo, pero en todos los casos estas secuencias están completamente en árabe, como en (90) y (91):

- (90) **Ga’ li bda fe rap galet, sejra**
[All who start in rap say-I.PST, tree]
“Everyone who starts in rap I said, is a tree” (MC Hood – Égoïste)
- (91) **qoul es-sah, qoul es-sah, madam-ek mazelt t’andni**
[Say the-truth, say the-truth, lady-your compete with.me]
“Say the truth, say the truth, your lady is competing with me” (MC Hood – Égoïste)

Otro tipo de expresiones marginales que se separa mediante el cambio de código y que está presente en los datos del *rap* son expresiones cortas o conjunciones. Algunos ejemplos son *je m’en fous* (no me importa), *en tout cas* (de cualquier modo), *en fin de*

compte (al final), *y en a marre* (ya basta) y *bref* (en suma). Se pueden observar ejemplos dentro de un contexto en (102) y (64).

Además, Davies y Bentahila (2008) notan que en el *rai* se utilizan cambios para vincular elementos con significados similares o que abordan un tema común. Citan el ejemplo en (92), observando que la semejanza entre las dos palabras finales es el ideal de una relación exitosa y de estar juntos (Davies & Bentahila, 2008, p. 12).

- (92) **balak mektub 'lik n'īšu** *ensemble*
diri jiddek fi jiddi nkunu *exemple*
 “watch out, it is your destiny for us to live together / put your hand in my hand and we will be an example”
- (93) **Mala ediha men 'and Hood** *exemple*
[Good take-it from with Hood example]
Makanch kifech nta w el beat tkounou *ensemble*
[NEG-be-NEG how you and the beat are together]
 “Good take it from Hood example / You can’t get together with the beat”
 (MC Hood – Égoïste)

Es interesante notar que en los raps se ha encontrado un caso en que se usan las mismas palabras con rima en una pareja de cambios, véanse el ejemplo (93). El elemento similar en (93) es menos claro que en el ejemplo de Davies y Bentahila, pero se podría argumentar que ambas palabras concuerdan en la idea de una buena calidad de canción. El rapero MC Hood da un buen ejemplo, pero la persona a quien se dirige no es capaz de seguir el ritmo, algo que es imprescindible para una canción de calidad. Otro ejemplo de semejanzas expresadas mediante cambios en el *rap* se encuentra en (94):

- (94) **kunt nimši** *réglo* **kunt** *normale, ma vision* **kānat** *claire*
[I.was I-go honest I.was normal my vision be-PST clear]
 “I used to be honest, I was normal, my vision was clear” (MC Majhoul – Ktabi)

En este ejemplo está más claro que todas las palabras en francés expresan las calidades que el rapero solía tener en el pasado. Además de los ejemplos citados se han encontrado algunos casos más, pero no abunde este uso de cambios en los datos del *rap*.

Los cambios también pueden funcionar para simbolizar una oposición semántica (Davies & Bentahila, 2008). Notan que se puede enfatizar un contraste en significado mediante el uso de oposiciones de lengua. Mencionan el ejemplo siguiente observado en el *rai* (Davies & Bentahila, 2008, p. 13):

- (95) **l'ešq xatra maši** *deux fois*
"love comes once not twice"

No se han encontrado muchos ejemplos comparables en los datos del *rap*, salvo el ejemplo (74), que ya citábamos, en que la oposición entre *train* (tren) y **kār** (autobús) se enfatiza mediante el contraste de lengua. La estructura paralela en que ocurre también ayuda a subrayar la oposición.

Otra posibilidad que observan es que se acentúa una oposición mediante el uso de palabras de la misma lengua dentro de una estructura en otra (Davies & Bentahila, 2008). Citan el ejemplo siguiente (p. 14):

- (96) **rana normal wella anormal**
"we are normal or abnormal"
- (97) **waḥḍānī nšūf kī ḥraḡt min al-lycée w raḡt li-l-trottoir**
[solitarily I-see how I leave-PST from the-high school and return-
1SG.ed to-the-pavement]
"Solitarily I see how I left high school and I returned to the pavement" (MC Majhoul – Ktabi)

Un ejemplo muy claro proveniente de los datos del *rap* ya citábamos en (64) y otro ejemplo se encuentra en (97). Otra vez, se han podido encontrar algunos ejemplos, pero este uso de cambios tampoco es muy frecuente en nuestros datos.

Por último, Davies y Bentahila (2008) llaman la atención al uso de cambio de código para la reiteración de significados. Subrayan la medida en que se combinan la reiteración y el cambio de código de manera efectiva en la música *rai*. La función de estas repeticiones en otra lengua es evitar la monotonía (Davies & Bentahila, 2008). Mencionan varios tipos de reiteración de los cuales el más simple incluye una frase en una lengua que se repite o se parafrasea, o bien inmediatamente o bien después de algunas frases, en otra lengua. En el ejemplo (83) se puede observar este fenómeno. Citamos otro ejemplo (Davies & Bentahila, 2008, p. 15):

- (98) *Comme ça vous m'avez trahi, comme ça*
hakda l'abti bijja, hakda
"like that you betrayed me, like that / like that you tricked me, like that"

En los datos del *rap* no se han observado casos de reiteraciones tan prominentes. Se suele reiterar ciertas partes de contenido, pero en la gran mayoría de los casos se utiliza el árabe otra vez. Además hace falta notar que las letras carecen de partes largas en

francés, es decir que más bien se incorporan algunas palabras sueltas. Por esta razón es más difícil repetir información en dos lenguas. Puesto que no se han encontrado casos de este fenómeno en las letras del *rap*, dejamos esta discusión.

Por último, Davies y Bentahila (2014) observan la recurrencia de ciertos tipos de contenido léxico. Notan por ejemplo que en la música *rai* aparecen cambios al árabe para formulas religiosas o invocaciones y exclamaciones. Davies y Bentahila citan el ejemplo siguiente (2014, p. 44):

- (99) *Mais llah ġālb c'est pas facile*
"But, as God is the victor, it is not easy"

Lo que llama la atención es que en este caso la dirección del cambio está invertida, o sea se trata de una inserción de un segmento árabe en un contexto francés. Como el árabe es la lengua de la religión, se entiende esta dirección inversa. En nuestros datos no se ha encontrado casos de cambios para expresiones religiosas. En el género *rap* este tipo de expresiones probablemente no son frecuentes. En las dos canciones se ha encontrado solo una referencia a Dios, en la expresión árabe **lī ħalaq** (El que crea), que va seguida por una oración en árabe salvo la última palabra en francés. No obstante, se han encontrado otras ocasiones de cambios para invocaciones no-religiosas en que se insertan palabras franceses en contextos árabes. Citamos los ejemplos siguientes:

- (100) **tatzūġ w tlaḥī mālmuh**, *cous*, **kilma al-visa**
 [you.marry and you.remove from.the.brain *cousin* word the-visa]
 "you get married and remove from the brain, cousin, the word visa" (MC Majhoul - Ktabi)
- (101) **šḥāl ṣa'ība kī tatlāqā**, *cous*, **bi-al-maktūb**
 [how.much difficult when you.meet *cousin* in-the-written]
 "It is so difficult when you meet, cousin, the destiny" (MC Majhoul- Ktabi)
- (102) *y en a marre*, **yā al-bonheur**, **rāk nāsīnī**
 [there it is enough, oh the-happiness you.are forget-me]
 "That's enough, oh the happiness, you are forgetting me" (MC Majhoul – Ktabi)

En los ejemplos (100) y (101) la palabra *cous* es una invocación o bien al público de la canción o bien a una tercera persona a que habla el rapero. En (102) se trata más bien de una exclamación en vez de una invocación. Este tipo de exclamaciones es bastante frecuente en la lengua árabe, y en los datos se observan algunos casos más, sobre todo de exclamaciones completamente en árabe.

Otra observación de Davies y Bentahila (2014) es que en el *rai* surgen muchos casos en que se expresan cariño en términos árabes dentro de estructuras franceses. Un ejemplo que citan (2014, p. 43) es el siguiente:

- (103) *Dis-moi, 'umrī, dis-moi comment*
“Tell me, **my life**, tell me how”

No obstante, en las canciones *rap* no se ha encontrado ningún caso de un término que expresa cariño. Se puede explicar esta ausencia por medio del género y de los temas de las canciones. Ambas no tratan de amor sino de temas muy diferentes. En *Ktabi*, MC Majhoul cuenta la historia de su vida y MC Hood compara sus canciones con las de otros raperos en *Égoïste*. No son temas que corresponden muy bien con el uso de terminología de amor.

Davies y Bentahila (2008) notan que en el *rai* también se repite una serie de palabras opuestas que denotan el lado negativo del amor como *souffrance* (sufrimiento), *histoire* (historia, con el significado de problema) y *problème* (problema). Un ejemplo que citan es el siguiente (2008, p. 10):

- (104) **Xallatni 'umri dima f la souffrance**
“**my love left me always in suffering**”

Sí se ha encontrado algún ejemplo de este tipo de vocabulario, a saber *la haine* (the hate) y *la solitude* (the loneliness), pero no se utilizan en un contexto de amor. Consideren el ejemplo siguiente:

- (105) (...) **w 'alāš ḥabīt la solitude?**
[(...) **and why I.like-PST the solitude**]
“(...) and why did I like the solitude?” (MC Majhoul – Ktabi)

Davies y Bentahila (2014) mencionan el uso de adverbios enfáticos como *la verité* (la verdad, utilizado como adverbio) y *vraiment* (de verdad) en las canciones *rai*. En nuestros datos solo se han encontrado el uso de *l'essentiel* (lo esencial) que se utiliza de manera comparable:

- (106) *L'essentiel andek reservoir mafich l'essence*
[*the-essential with-you tank NEG-in-NEG the-gas*]
“The essential, there is no gas in your tank” (MC Hood – Égoïste)

5. Comparación del uso de cambio de código en los dos géneros

5.1 Introducción

En los capítulos anteriores hemos profundizado en el uso del cambio de código en las *kharjas* andalusíes y los *raps* argelinos respectivamente. Tanto los aspectos estructurales como los funcionales salieron a relucir. También se han notado las semejanzas y diferencias entre los cambios en los datos del *rap* y los en la música *rai* observados por Davies y Bentahila (2014). En este capítulo se discutirán las semejanzas y diferencias entre los cambios presentes en las *kharjas* y en los *raps* y cómo difieren de los datos observados para el *rai* en Davies y Bentahila (2014). Se discuten los aspectos estructurales y funcionales por separado.

5.2 Comparación de aspectos estructurales

Como se ha observado en el apartado 3.2, Zwartjes (1994b, 1997) distingue entre alternancias inter-oracionales, intra-oracionales y enlaces extra-oracionales. Por otro lado, Davies y Bentahila (2014) hacen una distinción entre el estilo de inserción y el de alternación. No obstante, solo han discutido aspectos estructurales para los cambios que pertenecen al estilo de inserción. Igualmente, Zwartjes (1994b, 1997) presta más atención a las alternancias intra-oracionales que a los otros tipos de alternancia. Hemos encontrado varias semejanzas entre los cambios discutidos en la categoría de alternancias intra-oracionales y los que ocurren en el estilo de inserción, pero también se encontraron algunas diferencias.

En primer lugar queremos discutir algunas observaciones generales. En el caso de las *kharjas*, Davies y Bentahila (2014) señalaron que los cambios en ellas suelen ser inserciones de palabras árabes dentro de estructuras romances. En los ejemplos discutidos en esta tesina, también en los citados por Zwartjes (1994b, 1997), se nota que la mayoría concuerda con esta observación. No obstante, hace falta mencionar que a veces es difícil establecer la dirección de los cambios. Algunas veces no están disponibles muchos ejemplos de los cuales se puede deducir esta dirección. Además, la existencia de préstamos árabes que se utilizaban también en romance a veces dificulta fijar dónde ocurre el cambio. Hace falta señalar que en algunas categorías ocurren cambios en ambas direcciones, como es el caso de cambios para la negación y cambios entre sustantivos y adjetivos.

En el caso de los *raps*, se ha observado que la dirección de los cambios suele ser

opuesta a la que se ha notado en las *kharjas*, es decir, se insertan palabras franceses dentro de estructuras árabes. En el caso de las *kharjas*, la lengua románica (el romance) fue la lengua en que se insertaban los cambios mientras que para los *raps* la lengua románica (el francés) es la lengua que se inserta. Es interesante observar que Davies y Bentahila (2014) han mostrado que en la música *rai* también se suelen insertar elementos en francés dentro de estructuras en árabe. Entonces, se puede notar que los cambios en los dos géneros contemporáneos, el *rap* y el *rai*, se comportan de manera comparable. Esta observación coincide con lo que hipotetizábamos antes. No es sorprendente que géneros que pertenezcan al mismo período histórico y que compartan las mismas parejas de lenguas, el francés y una variedad de árabe magrebí, se comportan de manera similar.

No discutimos las semejanzas y diferencias entre cada uno de los cambios encontrados en los géneros de manera individual para cada categoría, sino que elegimos una que representa las tendencias generales. Una categoría que ejemplifica las diferencias de dirección señaladas es la de los adverbios. Reproducimos los ejemplos (36), (66) y (67) otra vez para mayor claridad. Se nota que en (36) el adverbio ocurre en árabe dentro de un contexto romance mientras que en (66) y (67) se trata de una situación opuesta.

- (36) *béyja(d)me qáhra*
 “*bésame a la fuerza*” (Corriente, 1993: p. 32)
- (66) *bġit tellement rabbī ysahal ‘alik*
 “*I want so much God to help you*” (Davies & Bentahila, 2014: p. 52)
- (67) *Jamais tayah nifou*
 [Never put.low nose-his]
 “Never put his dignity low” (MC Hood – Égoïste)

Queremos subrayar que con los datos disponibles en esta tesina no es posible hacer una comparación entre los tres géneros para cada tipo de cambio discutido. No se ha notado todos los cambios en los géneros analizados y también hay que tener en cuenta que de algunos cambios solo se han encontrado algunos casos o incluso solo uno. No obstante, esto no significa que no se pueden distinguir las pautas generales antes señaladas.

Respecto a los cambios inter-oracionales, Zwartjes (1994b, 1995, 1997) observa que las alternancias entre las *kharjas* en romance o árabe dialectal y las *muwaššahs* en árabe clásico siempre forman alternaciones entre dos oraciones. Como se ha visto, este

tipo de alternancia y los contrastes de tono y de estilo que conlleva, correspondía con una división clara dentro del poema (Davies & Bentahila, 2014). Davies y Bentahila no observan aspectos estructurales para cambios en el estilo de alternación y tampoco para enlaces extra-oracionales. Puesto que Zwartjes tampoco describe estos cambios de manera elaborada, no prestamos más atención a estos temas.

5.3 Comparación de aspectos funcionales

Además de los aspectos estructurales, también se han observado varios aspectos funcionales de los cambios en los tres géneros discutidos. Davies y Bentahila (2014) señalaron que varias funciones de los cambios ocurren tanto en las *kharjas* como en la música *rai*, como la repetición, la oposición y la separación de observaciones paralelas. No obstante, es sorprendente que en la música *rap* no estén presentes estas funciones. Por lo general se puede concluir que en el *rap* son mucho menos frecuente los aspectos funcionales que en los otros dos géneros.

Dos otras funciones importantes que se han encontrado solo en las *kharjas* son el uso de cambios para alcanzar efectos cómicos y su uso para subrayar lo inesperado. En la música contemporánea, o sea en el *rap* y el *rai*, se ha notado que los cambios pueden coincidir con el esquema de rima. Este fenómeno sí es bastante frecuente en la música *rap*. En el *rai* también se han observado cambios que interactúan con la estructura de las líneas, algo que no ocurre en los *raps*.

Tanto en los datos históricos como los contemporáneos se han notado algunas categorías léxicas recurrentes: las invocaciones y exclamaciones, el vocabulario típico para cada género y los adverbios enfáticos. Las invocaciones y exclamaciones sirven para expresar emociones fuertes y los adverbios enfáticos añaden un tono de insistencia a la oración (Davies & Bentahila, 2014). El vocabulario típico comprende palabras que denotan conceptos relacionados al amor en los casos de las *kharjas* y el *rai*. En la música *rap* se ha notado que ocurren palabras relacionadas al tema principal de la canción.

5.4 Observaciones finales

Davies y Bentahila (2014) notan que las semejanzas, tanto al nivel estructural como funcional, entre los cambios en las *kharjas* y el *rai*, les llevaron a concluir que las pautas de cambios en las *kharjas* no deberían ser consideradas como anormales o antinaturales, sino que concuerdan con los cambios observados en el lenguaje contemporáneo. Además, notan que en las *kharjas* el estilo de inserción es más frecuente

que el de alternación. Esta preferencia a la inserción señala que los autores de las *kharjas* fueron bilingües con mayor competencia en una de las dos lenguas (Davies & Bentahila, 2014). Respecto a la imagen invertida observada en la dirección de los cambios notan que mientras que bilingües contemporáneos, como los compositores de la música *rai*, suelen ser bilingües dominantes en árabe, los compositores de las *kharjas* parecen haber sido dominantes en romance. Los resultados del análisis de los *raps* corresponden con las observaciones de Davies y Bentahila (2014) y confirman sus conclusiones.

En cuanto a los aspectos funcionales de los cambios, hemos visto que mientras que varios tipos de efectos son frecuentes en las *kharjas* y en el *rai*, surgen con una frecuencia mucho menor en los *raps* o incluso están ausentes. Como excepción de esta observación se podría mencionar el uso de cambios que coinciden con la rima. La frecuencia de estos efectos funcionales en las *kharjas*, que son mucho más breves que los *raps*, subraya la ausencia de ellos en este último género. No obstante, hace falta tener en cuenta que solo se han investigado dos *raps* en esta tesina, por lo que se podría encontrar resultados diferentes en un corpus de canciones más grande.

6. Conclusión

En esta tesina se ha continuado el estudio del fenómeno de cambio de código en las *kharjas* andalusíes, siguiendo los trabajos de Davies y Bentahila (2014). Se ha intentado comparar el uso de los cambios entre el árabe andalusí y el romance en las *kharjas* andalusíes, por una parte, con los que surgen entre el árabe argelino y el francés en la música *rap* contemporánea, por otra. El elemento nuevo que esta tesina aporta a los estudios anteriores sobre las *kharjas* es la comparación con la música *rap*. Como hemos visto en el capítulo 2, estos poemas estróficos son muy estudiados y abundan las polémicas acerca de varios temas dentro del campo académico.

No obstante, el cambio de código en las *kharjas* no ha sido investigado por muchos estudiosos, con excepción de algunas aportaciones valiosas, como el trabajo de Zwartjes (1997). El presente trabajo no es el primero en que se compara el cambio de código en las *kharjas* con un género musical contemporáneo. Davies y Bentahila (2014), que comparan los cambios en las *kharjas* con los que están presentes en la música *rai*, inspiraron el tema para esta investigación.

En los capítulos anteriores se han comentado las discusiones acerca del uso de los cambios en los tres géneros, en cuanto a aspectos tanto estructurales como funcionales. Se han comparado estos usos en el capítulo 5. De esta comparación se desprende que estructuralmente los cambios se comportan de manera comparable en los tres géneros, pero que en las *kharjas* y en los géneros contemporáneos la dirección de los cambios es opuesta. En las *kharjas* se suelen insertar palabras árabes en estructuras romances mientras que en el *rai* y el *rap* se insertan palabras franceses en contextos árabes. A base de la comparación entre las *kharjas* y el *rai* Davies y Bentahila (2014) sugieren que los compositores de las *kharjas* fueron bilingües dominantes en romance. Los resultados de nuestra investigación tienden a confirmar esta hipótesis.

Respecto a los aspectos funcionales de los cambios, se ha notado que no son frecuentes en la música *rap*, salvo los cambios que coinciden con la rima. Por otra parte, en las *kharjas* y en la música *rai* varias funciones ocurren con frecuencia. La ausencia de estas funciones en el *rap* es sorprendente porque son tan frecuentes en las *kharjas*, que son más breves que los *raps*. Es difícil fijar si la ausencia de estas funciones es una característica del género o si es una consecuencia de las restricciones de esta tesina. Para sacar conclusiones definitivas hace falta estudiar el género de manera más extensa.

7. Lista de referencias

Alonso, D. (1950, 29 de abril). Un siglo más para la poesía española. *ABC*. Consultado en: <http://www.abc.es/>

Armistead, S. G. (1987). A Brief History of Kharja Studies. *Hispania*, 70(1), 8-15.

Armistead, S. G. (2003). Kharjas and Villancicos. *Journal of Arabic Literature*, 34(1-2), 3-19.

Bentahila, A. & Davies, E. E. (1983). The Syntax of Arabic-French Code-Switching. *Lingua*, 59(4), 301-330.

Centraal Bureau voor de Statistiek. (2016). *Bevolking; generatie, geslacht, leeftijd en herkomstgroepering, 1 januari*. Consultado en: <http://statline.cbs.nl/Statweb/publication/?DM=SLNL&PA=37325&D1=a&D2=a&D3=0&D4=a&D5=13&D6=17-20&VW=T>

Corriente, F. (1993). Nueva propuesta de lectura de las xarajāt de la serie árabe con texto romance. *Revista de Filología Española*, 73(1/2): 25-41.

Corriente, F. & Sáenz-Badillos, A. (1994). Nueva propuesta de lectura de las xarajāt con texto romance de la serie hebrea. *Revista de Filología Española*, 74(3/4): 283-289.

Davies, E.E. & Bentahila, A. (2008). Code switching as a poetic device: Examples from rai lyrics. *Language & Communication*, 28(1), 1-20.

Davies, E.E. & Bentahila, A. (2014). From the medieval ḥarġāt to Contemporary Songs: Patterns of Codeswitching Involving Arabic. *Arabica*, 61(1-2), 18-61.

Fees, J. C. (2013). *New Directions in Kharja Studies: Gender, Sexuality and Religion* (Tesis doctoral). Consultado en <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/21238>

Galmés de Fuentes, Á. (1994). *Las jarchas mozárabes: forma y significado*. Barcelona, España: Crítica.

Harrell, R. S. (1962). *A Short Reference Grammar of Moroccan Arabic*. Washington, DC: Georgetown University Press.

Harrell, R. S. & Sobelman, H. (Eds.) (1966). *A Dictionary of Moroccan Arabic*. Washington, DC: Georgetown University Press.

Hernández, G. E. (1989). Some Jarcha Antecedents in Latin Inscriptions. *Hispanic Review*, 57(2), 189-202.

Jones, A. (1988). *Romance Kharjas in Andalusian Arabic Muwašṣaḥ Poetry: A Palaeographical Analysis*. Londres, Reino Unido: Ithaca Press.

Muysken, P. (1990). Language Contact and Grammatical Coherence: Spanish and Quechua in the Wayno of Southern Peru. Consultado en: <http://repository.ubn.ru.nl/handle/2066/14637>

Muysken, P. (2000). *Bilingual Speech: A Typology of Code-Mixing*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Otten, R. & Hoogland, J. (1983). *Basiswoordenboek van het Marokkaans-Arabisch: Marokkaans/Nederlands, Nederlands/Marokkaans*. Muiderberg, Países Bajos: Coutinho.

Thomas, J. A. & Sayahi, L. (2012). A Quantitative Analysis of Code-switching in the Arabic-Romance *Kharjas*. *Journal of Language Contact*, 5(2), 262-278.

Van Dale Uitgevers. (2015). *Woordenboek Frans-Nederlands*. Consultado en: <http://run.vandale.nl.ru.idm.oclc.org>

Wasserstein, D. J. (1991). The Language Situation in al-Andalus. In A. Jones & R. Hitchcock (Eds.), *Studies on the Muwaššah and the Kharja. Proceedings of the Exeter International Colloquium* (pp. 1-15). Oxford, Reino Unido: Ithaca Press.

Wehr, H. (1994). *A dictionary of modern written Arabic: (Arabic-English)*. Wiesbaden, Alemania: Harrassowitz. Consultado en: <http://ejtaal.net/aa>

Zwartjes, O. (1994a). Tweetaligheid in Al-Andalus en de toepassing ervan in de strofische poëzie. *Sharqiyyāt*, 6(2), 139-156.

Zwartjes, O. (1994b). La alternancia de código como recurso estilístico en las xarja-s andalusíes. *La Corónica*, 22(2), 1-51.

Zwartjes, O. (1995). *The Andalusian Xarja-s: Poetry at the Crossroads of Two Systems?* (Tesis doctoral, Katholieke Universiteit Nijmegen, Países Bajos).

Zwartjes, O. (1997). *Love songs from al-Andalus: History, Structure and Meaning of the Kharja*. Leiden, Países Bajos: Brill.

8. Apéndice 1: Letras y traducción de MC Hood – Égoïste

Dork nmed rai *personnel*

Now I provide personal rai

F hed el rap *n-représenté*

In this rap I represent

Maitre de Cérémonie Hustler, Hood

Master of Ceremonies Hustler, Hood

Klemi goulhoum ana *n-perce*

My word tell them [that] I break trough

Fouq el beat *n-force*

I put power on the beat

Ya hasra li yakdab bech ywassalah, el *message*

It's a pity for the ones who are lying to deliver, the message

Oh! Andi rap *CV ancien*

Oh! I have an old rap CV

L'essentiel andek reservoir mafich l'essence

The essential, there is no gas in your tank

El circuit mat ta'k *l'essentiel ghir bedelah*

Your way/route died/is old school, the essential now is to change it

El *principe y-dépassé* el tekhmam ta'k

Your principles surpass your thoughts/way of thinking

Yak nta li *décidi* tdir el *délire*

Isn't it you who decides to do delusions/delirium?

Haka rak dir fe *la reponse* lik

Like this, you are answering yourself

Technique* full copier-coller *l'instru

Technique full copy-paste the instrument

***Instru composé* fe ras [XXX]⁹**

Background music composed in the head [XXX]

Khlas thalboulek neyelha fe *l'afrique*

Enough ... get it in Africa

T'ich lahnaya, tmout hnaya, ma tdir welou lhik

You'll live here, you die here, without doing anything there

Nta makach ga' f had el *terrain*

You're not even in this field

Za'ma tayeh m'a el wala

He/you pretended to belong to the first ones

Ga' li bda fe rap galet, sejra

Everyone who starts in rap I said, [is] a tree

Ki tnoud 'awja makach kifech tweli qbala

When it grows curved/crooked it's impossible to make it well shaped

⁹ [XXX] representa la falta de una parte de las letras

Klamek y-dépassé el mode de vie
Your words are faking/surpassing your lifestyle

Li rak 'ayech fih, galou ghir [XXX]
What you're living in, they said it's just a [XXX]

Dir el maximum ta' les fans nta décoller 'la el-weqt
Making maximum of fans, like you feel taking off (go over the system?)

ça dépend nta houwa li dirhoum l'envie
it depends, you are the one who gives them the desire

Be as-sif bech yesma' tes chansons
By force, so he could listen to your songs

La tentation ta' wednou bayna beli machi qabel
[from] the temptation of his ear, it appears clear that he doesn't agree

'lach 'lik dir hadou ga' les voix madame 'ambalek beli hiat el-trig machi sahla
Why you do all these voices madam you are aware that life [on] the street isn't easy

Rap c'est ma woman, chikour fi had el domaine
Rap it's my woman, praise this area

Ma da bik tejbed makane la tgawem
Please knock down a place, don't resist

Arkhi wednek yo mec, klami ykheli l'empreinte
Pay close attention yo man, my words leave an imprint

Fe had el game ana houwa toujours li ydir l'Ok
In this range/scale, I'm the one who always gives the ok/validates

Ok ok je suis cool
Ok ok I'm cool

Loukane makanch el Maitre fe [XXX]
If there wasn't the Master in [XXX]

Mriid ana, briiidi mala
I'm sick, cold if not

Kul ma nban nekechef l'archive
Every time I appear I discover/reveal the archives

Andi el rap Killer, Hood est la
I have the rap Killer, Hood is there

Ma n-rendi-ch, même tkono gachi
I don't give up, even if you are many

N-brisé be rime haggara
I break with [my] rhyme, [you] mockers/humiliators

Yeslek ghir li déclara
You could escape if you report

Classit-ek faux
I classified you [as] fake

Rak kareh rouhek? niveau ta'ek débarras
You hate yourself? Your level is low [like] a storage room

Ara! Wesh andek *matériels*, breee', we bon débarras

Give [me]/I see! Do you have materials?, ..., and we are well rid of him/good riddance (to bad rubbish)

Ma qeyemtouch we ychhof fik ya khsara

I didn't value him, and he dare see me and think bad/that's too bad

Ham *les hommes* ta'ref Swaleh

Materialistic people they are ...

Nta rak tale', 'la yedine el chwaker khater mech takél

You grow up, surrounded by good hands, not willing to rip off

Mala rayah 'aqal khir

When you got here/Good going to be remembered [of] goodness

Nkert el asl, mazalek hassél

You disregarded your origins, and still stuck there

Matkounch bassél, rak kbir

Don't be rude, you're big enough/an adult

In this game I don't care.. alone

In this game I don't care.. alone

Maitre of Ceremony, Hood get down

Master of Ceremonies, Hood get down

I know

I know

Yek la la ya el *jeune*

Isn't it? no no, oh youth

Zedt 'aliha mala ghir kheliha

He charged her good when he let her

***La culture* ta' el rap le maliha/lemwaliha**

The culture of rap is great/has it's specialists

Mala ediha men 'and Hood *exemple*

Good take it from Hood example

Makanch kifech nta w el *beat* tkounou *ensemble*

You can't get together with the beat

Mala nsaha saha

Just forget about it

Chkoune li fina dork li *y-rendé?*

So who is going to give up now?

qoul es-sah, qoul es-sah, *madam-ek mazelt t'andni*

Say the truth, say the truth, your lady is competing with me

Ma tihch 'alia *bandit*

Don't try to play/lose one's way the thief with me

Yakhi zgah, yakhi zgah

Just calm down, just calm down

El CV ta'ak raw 'andi

I have your CV [with me]

Ay ay, Hood 'alech tafdah?

Ay ay, Hood why are you revealing out loud?

Yéh yéh yéh, neqleb 'la el steh

Yéh yéh yéh, I'll look for the roof/turn the roof upside down

Non non, dsara dok tenqta'

No no, rudeness/impertinence I/you cut off

Andi mes frères BT embraye

I have my brothers [from] BT (Blidian Thugz) get to work

Ntouma ta' des photo be string

You are the people of "photos with/in strings"

Dédicace mes potos, les vrais

Dedication to my crew, the real ones

Djebha ta' ghetto machi bling bling

Gangs of the ghetto are not bling bling

Ki yti el lil loukane tsib kifah tghati rohek Umbrella

When the night falls if you find how you save your soul Umbrella

Na'tik klero?, chghoul Estrella

I give you ... business/affair/work Estrella

Basé a cappella, fel mizane tqila

Based on a capella, in the balance/scales you pull out

Hsabek ykoun bara bara

Your account (expense) becomes out out

Be rap ta'i, nkhelilek el tweswis fi moukhek ydour ydour

With my rap I allowed you the meticulousness in your brain turn turn

Be rap ta'k, même ykoun fel marché el sel'a ta'k tbour tbour

Your rap even in the market your products will go left over, left over

Hardcore, nebqa haka fe trig

Hardcore, I stay like this on the road

El trig triské balak couz'

The road is risky, watch out cousin/mate

Bref, makach li yjouz fort

In short, there is no (one?) who accepts strong/there is nothing allowed by force

Ghir les capacités dyawlek

Only your capacities/abilities

Balak ya wled

Watch out oh guys

Tel'ab ma'ay aš-šai hadak

You play with me that thing

Wesh men l'école li werewlek?

From the school that showed you?

Zedou signewlek beli nta falso chghoul plaqué-or

They confirmed you more and more that you are fake like plated gold

Lazem tetbahdem

You need to/It's necessary that you work hard

Lel youm mazal matla'ch el niveau

At that day you still don't raise the level

Chkoune li fih el défaut

Who is the one in the deficiency

Jamais tayah nifou

Never put the level/his nose/his dignity low (never back down)

Wela li ba' les principes ta' el rap 'ala jal bech ychoufouh

Or you think people will watch the one who sold out the principles of rap?

Ya fenan rak hab tbane

Oh artist! You like to show off

Nhar li tweli insane hadak el waqt nchoufou kifah

Wait [till] that day that you'll become a human being, that's the time we'll see what we can do for you

Style merde ahh, machi maricane

Style shit ahh, not America

Hood soldat, balak aw ja, bech ydir la haine

Hood soldier, watch out, oh he's coming in order to do the hate

C'est pas la peine li djazou rendew

It's unnecessary that they reward provide

Jat el 'awda, principe out law

The mare comes, principle [is] outlaw

Fuck fuck la [XXX]

Fuck fuck the [XXX]

Wesh tafqah, fe had lahkaya win nrayah, echfa

Do you teach/explain, in this story where I ... , look

Stylo we feuille, njemel ga' li khereb fe had rap ta' dzair

Pen and sheet, I write to all those who destroy in this the rap from Algeria

W zid mazal tetkhayel, ज्याह याह ntaya haka dayer

And add still you imagine/believe, strength yaah you [are] like that

9. Apéndice 2: Letras y traducción de MC Majhoul – Ktabi

ktabta ktābī m-basé ‘alā mes histoires

I wrote my book based on my stories

waḥdānī nšūf kī ḥraḡt min al-lycée w raḡt li-l-trottoir

Solitary(ly) I see how I left from [the] high school and I returned to the pavement

al-bidya bdīthā bi-mon histoire ḥakīt kī kunt ṣḡīr

The beginning started with my story told when I was small

Vide-t wāš kāna rāfd al-qalb, qalbī kāna ṭaqīl

I emptied what the heart was carrying, my heart was heavy

w ‘alāš mā qrītš? w ‘alāš mā kamiltš mes études?

And why didn't I study? And why didn't I finish my studies?

w ‘alāš ḥiyirti al-ḡahl w ‘alāš ḥabīt la solitude?

And why did you choose ignorance? and why did I like the solitude?

armītah fī “je m'en fous” qult bālāk al-dunyā adūr

I chose to neglect things, telling myself that maybe life would change

mā dārtš w ḥalātnī natrāmā min sūr lsūr

It didn't, and she (life) left me abandoned/“being thrown” from wall to wall

lū kāna qrīt, w qrīt dīnī, ḥūyā, mā nḡanīš

If I had studied and studied my religion, my brother, I wouldn't have been singing

‘alābālī bilī ḥrām, yarḥam bābāk, mā tzīdnīš

I'm aware that it (singing) is forbidden/a sin, please, don't make it harder on me than it is

la pression tzīd, ktrū fīh la routine w al-vide

The pressure increases, too much routine and emptiness

ḥarqt al-mustaqbal blā mā na‘rif šūhtū/šewwehū bi l'acide

I burned the future without knowing that I distorted it with acid

kunt nimšī réglo kunt normale, ma vision kānat claire

I used to be decent/honest, I was normal, my vision was clear

tbaḥḥart f-al-qīl w al-qāl, mes projets kāmil à refaire

I lost (myself) in gossiping, my projects have all to be started over again

ḍamīrī mā ṭlaqnīš, fī kul layla yadīrlī dars

My consciousness doesn't let me go, in every night it gives me a lesson

sā‘āt nqsrū swāy‘a blā mā tism‘a al-ḥas

Sometimes we talk for hours without you being able to hear any noise

kī natfakar ḥkāyātī mqābil kāš miroir

when I remember my stories facing a mirror

nqūl ṭal‘at li ktība, hrab ‘aliyā al-train, trop tard

I tell myself that the closing credits went up for me, I've missed the train, too late

taḥmāmī radlī muḥī détecteur tā‘ twaswīs

My thoughts have rendered my brain a detector of evil whispers

nḥamam f-al-nās li yaḥasbūlī w naṣāḥa b iblīs

I think about the people who count on me/hold me accountable and befriend the Devil

wellā nkūn direct nirbaḥ al-‘aīb kīmā yaḥab iblīs

or I will directly “earn the vice” as the Devil likes

en tout cas **taḥmam bezzāf tatwiswis min al-twaswīs**

Anyway, if you think too much, you become susceptible from susceptibility

la suite **mā zāl mā bānatš chaque jour n-découvre**

The future has not appeared yet, every day I discover

kul mā taṭla' al-šams n-rate al-nahār w nzīd n-souffre

Every time the sun rises, I miss a day and I suffer more

yammā bi-al-dim'a w anāyā naktib fī ḡlām al-layl

My mother is in tears and as for me, I write in the darkness of the night

annawḍ 'āl'ašara ġir bāš n-eviter al-qāl w al-qīl

I wake up at ten [o'clock] only in order to avoid the gossip

al-stylo bekānī plusieurs fois, le seul lī mā rḥamnīš

the pen made me cry many times, the only one who did not have mercy on me

kī nqāblū yfakkarnī fi des moments māzāl mā nsāwnīš

When I face it (the pen), it makes me think about moments, they have not forgotten me yet (that I haven't forgotten yet?)

ktābī: des pages kḥal mqṭa'in w qdim

My book: pages turned dark, torn and old

ktābī: les souvenirs, la merde w al-him

My book: the memories, the shit and the trouble

ktābī: lūnū kḥal taṣwīrtū taqsim al-qalb

My book: it's color is dark, it's image is breaking the heart/is heart breaking

fī ktābī ša'lat al-nār bi-al-ḥuzn lheb

In my book, fire ignited and it (the book) blazed with sadness

šḥāl ša'iba kī tatlāqā cous bi-al-maktūb

How difficult is it/It is so difficult when you meet, cousin, the destiny

kī tnuwya/tenoui(?) al-ḥalāl w tsiyi(?)/t-essaye tirbaḥ al-waqt mazrūb

when you intend what is permitted/licit and you try to win/save time in a hurry

tatlāqā bi des obstacles, malgré rāk nāwī al-ḥīr

You meet/encounter obstacles, despite [that] you wished for goodness

t-essaye adīr al-impossible bāš t-sauvi ton avenir

You try to do the impossible in order to save your future

imagine ton rêve mā bqāš uw yt-réalise-a

Imagine that your dream is about to be realized

tatzūḡ w tlaḥī mālmuh cous kilma al-visa

you get married and remove from the brain, cousin, the word visa

tes projets lī ma'ūl adīrhum rā fī blād al-nās

The projects that you intend to do are abroad

mā bqāš tīdā t-pratique ba'da lī qṭ'at al-yās

You are about to put (your dreams) in practice, after you've lost all hope

En fin de compte, mes rêves wellāw des cauchemars

In the end, my dreams became nightmares

muwḥāl n-engage na'ks al-wāldīn yā al-ḡāra

I doubt that I begin/Impossible to get engaged, I contradict my parents, oh neighbour

yā, la chance zāratnī w ḥāwizthā

oh, fortune visited me and I expelled it

kī bdāt ḥayātī taḥlā tam wīn anā qalibthā

when my life started to become nicer, that's the moment where I changed it

wallīt clochard natrāmā māl l-ḥūma li-l-dār

I became a homeless person abandoned between the neighborhood and home

rate-t al-train, ḥāḍ al-marra zadt rate-t al-kār

I had [already] missed the train, and this time I also missed the bus

māzalt ṣābr w nafrag qalbī fī mes textes

I still had patience and I empty my heart in my texts

lī ḥalaq mā yaḍī'a, ġīr al-zhar mā dārli ḥattā al-geste

the One who creates doesn't make you go astray, it's just that chance hasn't made me any gesture

mes repères kânū bāynīn, yā al-dunyā 'alāš?

My marks were clear, oh world/life why?

dart f bālī ḥayātī tbadlit, al-rāb mā bqāš

I settled in my mind that my life changed, there is no more rap

à savoir, le mal waqtāš yaḥṭīnī

Namely, when will the evil go away from me

kraht, yallī ṣḥartīnī ḥlāš b'adīnī

I'm fed up, oh the one that bewitched me, that's enough, get away from me

y en a marre, yā al-bonheur rāk nāsīnī

That's enough, oh the happiness you are forgetting me

raḥt w ḥalitnī ma'a al-ḥīla tqarīnī

You went and left me with the malice that is educating me

ḥabīt natbidil, ldurk wālū mā tbidil

I wanted to change, now nothing changes

kasart al-skāt, ldurk wālū mā tsiqm

I broke the silence, now nothing can be fixed

ta'limt billī lāzim n-dégage mes peines šād

I learned that I have to liberate/get rid of/heal my sorrow/griefs/pain, holding (continued below)

fī mes principes ismī jamais la nhabatlu l'alām

onto my principles, my name, never lower it's flag

ktābī lūnū kḥal les pages tā'uw byuḍ

my book: it's color is dark, the pages are white

ktābī tqīl w tqīl, bi aṣ-ṣaḥ māzāl yarfid

my book is heavy and heavy, but it still carries/can still carry

ktābī tqīl w tqīl, bi aṣ-ṣaḥ māzāl yarfid

my book is heavy and heavy, but it still carries/can still carry

qalbī tqīl w tqīl, bi aṣ-ṣaḥ māzāl yarfid

my heart is heavy and heavy, but it still carries/can still carry/bear