

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La confluencia de lo teatral, musical y lírico en la improvisación
dentro de las batallas de *freestyle*

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que
presenta:

Luis Gonzalo Michilot Yalan

Asesor:

Andres Michael Leon Geyer

Lima, 2022

RESUMEN

Este trabajo estudia las batallas de rap o *freestyle* desde las perspectivas disciplinarias de lo teatral, musical y lírico. Cada una de estas perspectivas cuentan con particularidades y similitudes entre sí, por lo que consideramos importante identificar y detallar cada una de ellas, y así tener una noción más explícita de los elementos que componen cada perspectiva disciplinaria, y cómo se relacionan dentro del marco de una de las batallas de *freestyle*.

Por y para ello, se recogieron elementos y conceptos de estas tres perspectivas, para poder así elaborar un instrumental de análisis, el cual reúne una serie de criterios pertinentes de cada perspectiva disciplinaria, que sirvieron para estudiar batallas de *freestyle* concretas.

Acto seguido, se analizaron tres casos de batallas de rap contemporáneas, abordándolas desde los criterios recogidos en el instrumental de análisis. Dentro de esa línea, se realizaron transcripciones musicales y líricas, como también se analizó la corporalidad de cada *freestyler* dentro del escenario; todo ello, en función al instrumental de análisis ya mencionado.

De esta forma, logramos distinguir cómo confluye lo teatral, musical y lírico en las improvisaciones de una batalla de rap, y así poder entender este fenómeno escénico desde una manera más íntegra y dimensionada.

INDICE

RESUMEN	ii
INDICE	iii
INDICE DE FIGURAS	iv
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: CULTURA HIP HOP	5
1.1. Agresividad en el Hip-Hop: el insulto ritualizado	6
CAPÍTULO 2: PERSPECTIVA DESDE EL TEATRO	11
2.1. El espacio y otras categorías de signos	11
2.2. Performatividad	17
CAPÍTULO 3: PERSPECTIVA DESDE LO MUSICAL.....	21
3.1. Ritmo.....	27
3.1.1. Organización silábica	28
3.1.2. Fraseo.....	30
3.2. Técnicas Vocales Extendidas	31
CAPÍTULO 4: PERSPECTIVA DESDE LO LÍRICO.....	34
4.1. El rap como literatura.....	37
4.1.1 Eufonía y métrica	40
CAPÍTULO 5: ANÁLISIS DE CASOS	45
5.1. Caso 1: Jaze vs. Strike.....	47
5.1.1. Perspectiva teatral: Jaze vs Strike	47
5.1.2. Perspectiva musical: Jaze vs Strike	49
5.1.3. Perspectiva lírica: Jaze vs Strike	52
5.2. Caso 2: Cacha vs. Replik.....	55
5.2.1. Perspectiva teatral: Cacha vs Replik	55
5.2.2. Perspectiva musical: Cacha vs Replik	57
5.2.3. Perspectiva lírica: Cacha vs Replik	63
5.3. Caso 3: Bnet vs. Zticma	66
5.3.2. Perspectiva musical: Bnet vs Zticma	68
5.3.3 Perspectiva lírica: Bnet vs Zticma	71
5.4. Hallazgos de convergencia.....	73
CONCLUSIONES	77
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	80
ANEXOS.....	83

INDICE DE FIGURAS

Figura 1: Logo Parental Advisory: Explicit Content	6
Figura 2: Plaza de Acho – FMS Internacional Perú 2020	46
Figura 3: Jaze vs Strike	48
Figura 4: Compás 10 al 14 – Transcripción Jaze vs. Strike.....	49
Figura 5: Compás 18 al 21 – Transcripción Jaze vs. Strike.....	50
Figura 6: Compás 42 al 49 – Transcripción Jaze vs. Strike.....	51
Figura 7: Transcripción lírica Jaze vs. Strike 1	52
Figura 8: Transcripción lírica Jaze vs. Strike 2	53
Figura 9: Transcripción lírica Jaze vs. Strike 3	54
Figura 10: Cacha vs. Replik.....	56
Figura 11: Compás 28 al 31 – Transcripción Cacha vs. Replik.....	58
Figura 12: Compás 40 al 43 – Transcripción Cacha vs. Replik.....	59
Figura 13: Compás 48 al 51 – Transcripción Cacha vs. Replik.....	60
Figura 14: Compás 56 al 59 – Transcripción Cacha vs. Replik.....	61
Figura 15: Compás 36 al 39 – Transcripción Cacha vs. Replik.....	62
Figura 16: Transcripción lírica Cacha vs. Replik 1	63
Figura 17: Transcripción lírica Cacha vs. Replik 2	65
Figura 18: Bnet vs. Zticma	67
Figura 19: Compás 1 al 5 – Transcripción Bnet vs. Zticma	69
Figura 20: Compás 9 al 12 – Transcripción Bnet vs. Zticma.....	70
Figura 21: Transcripción lírica Bnet vs. Zticma 1.....	71
Figura 22: Transcripción lírica Bnet vs. Zticma 2.....	72
Figura 23: Transcripción lírica Bnet vs. Zticma 3.....	73

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como propósito lograr no solo apreciar, sino entender cómo confluyen elementos provenientes de distintas disciplinas artísticas dentro de las batallas de rap. Las batallas de rap o *freestyle* se originaron dentro de la comunidad de Hip Hop, en donde muchos raperos o *freestylers* se expresaban libremente de manera improvisada. Dichas batallas, a su vez, sirvieron de cuna para el género rap que hoy conocemos.

Desde las plazas hasta los escenarios, el movimiento del *freestyle* ha ido consolidándose como industria, y así convocando seguidores progresivamente en los últimos años. Gracias al crecimiento de dicha industria, hoy existen organizaciones que brindan plataformas en donde muchos artistas pueden dar a conocer su arte, mediante la dinámica de las batallas de rap. Tal es el caso, por ejemplo, de la FMS (Freestyle Master Series) o Red Bull Batalla de Gallos, competencias internacionalmente reconocidas donde distintos performers o *freestylers* miden su talento en un mismo escenario y bajo las mismas condiciones.

La motivación detrás de esta investigación tiene como base la observación y estudio de la creatividad inherente a la improvisación dentro del *freestyle*. Una batalla de rap puede entenderse como un ejercicio de comunicación entre dos propuestas escénicas y argumentativas, en donde cada *freestyler* contrasta su capacidad improvisatoria desde perspectivas escénicas como la lírica, performativa y musical. Dentro del fenómeno escénico que significan las batallas de rap, dichos elementos son hebras de una misma soga, ocurriendo simultáneamente, condicionando y complementándose entre sí. Creemos que en esta conjunción interdisciplinaria radica la riqueza artística de las batallas de rap.

Consideramos que un aporte posible de este estudio es que pueda ser de utilidad para las futuras investigaciones, las cuales busquen entender fenómenos contemporáneos como las batallas de rap o *freestyle*, desde la mirada musicológica/académica. Además de ello, una variante que consideramos es plantear un acercamiento interdisciplinario en el cual se integren criterios musicológicos con las disciplinas teatrales y líricas.

Nuestro objetivo general será el de analizar las batallas de rap desde la disciplina teatral, musical y literaria. De ello se deducen los siguientes objetivos específicos: el primero busca entender cómo convergen cada una de dichas disciplinas en el arte de la improvisación de cada *freestyler*; el segundo, apunta a desarrollar un instrumental de análisis que identifique elementos de cada disciplina artística, para poder aplicarlos en casos concretos; el tercero, busca entender qué elementos se pueden aplicar o serían pertinentes en el análisis de casos.

Por consiguiente, la pregunta general que planteamos es ¿cómo convergen la disciplina teatral, musical y literaria entre sí, dentro la improvisación de cada *freestyler*? Y de esta pregunta, se desprenden las siguientes preguntas secundarias: En primer lugar, proponemos ¿sirve estudiar las batallas de rap o *freestyle* desde las perspectiva teatral, musical y literaria?; en segundo lugar, ¿qué elementos de cada disciplina artística podemos identificar como instrumental de análisis?; en tercer lugar, ¿qué elementos del instrumental de análisis son pertinentes en el análisis de casos?

Es por ello que como hipótesis planteamos que existen convergencias de las disciplinas teatral, musical y literaria en las batallas de rap. En ese sentido, analizaremos las batallas de rap o *freestyle* desde dichas perspectivas disciplinarias, y así poder observar cómo se da dicha confluencia.

En la actualidad, el desarrollo de la industria de las batallas de rap o *freestyle* ha despertado el interés de cibernautas y amantes del rap, así como de muchas vertientes artísticas, siendo esta investigación muestra de ello. Creemos que las batallas de rap son

vehículos para desarrollar la creatividad desde dimensiones artísticas muy distintas, pero a la vez congeniales. Por y para ello, nos resulta interesante plantear distintas perspectivas de análisis y así tratar de entender lo que sucede dentro de dichas batallas con mayor detalle.

En consecuencia, a lo expresado hasta el momento, hemos articulado nuestra investigación de acuerdo a la siguiente estructura. En el capítulo 1 realizaremos una contextualización sobre la cultura Hip-Hop, en la que daremos especial atención a la cultura de insulto ritual en la que, creemos, se encuentra inmerso el mencionado género. Además, se versará sobre los orígenes de las batallas de rap o *freestyle* y cómo ha ido evolucionando hasta el día de hoy.

En los capítulos 2, 3 y 4 se va a extraer de cada rubro disciplinar una serie de características o criterios adjudicables, y se van a ubicar indicadores de que estas características existen. De esta manera, elaboraremos un instrumental de análisis que reúna dichos conceptos y criterios, para luego darle uso dentro del capítulo de análisis de casos concretos, y pueda así permitirnos entender las batallas de *freestyle* desde cada perspectiva disciplinar de forma más dimensionada. Se abordarán los siguientes criterios y conceptos por capítulo:

En el capítulo 2, se versará sobre el teatro y los conceptos que corresponden a esta perspectiva disciplinaria, como por ejemplo: mímicas y gestos, el tono de la palabra, delimitación y desenvolvimiento del espacio. En ese sentido, se identificará dichos aspectos dentro de la improvisación del *freestyler* a analizar, y cómo se relaciona con el texto.

En el capítulo 3, se versará sobre la música, y los distintos conceptos que forman parte de esta perspectiva disciplinaria, como por ejemplo: patrones rítmicos, *half-time* y *double-time*, melodía y fraseo, capacidad improvisatoria, *Sprechstimme*. En ese sentido, se transcribirá cada intervención en partitura y se identificará dichos aspectos en la

improvisación de cada *freestyler*, como también se podrá hacer un cotejo de estilos musicales entre cada caso a analizar.

En el capítulo 4 se versará sobre lo lírico, y los conceptos correspondientes a dicha perspectiva como por ejemplo: métrica y rima, recursos literarios, fluidez, *punch line*, y eufonía. En ese sentido, se transcribirá la lírica de la intervención de cada *freestyler* y se utilizará colores para poder identificar los distintos tipos de rima y métrica de cada intervención, principalmente, para luego analizar los otros aspectos de la disciplina lírica.

En estos tres capítulos se desarrollarán las herramientas que utilizaremos como instrumental de análisis en el capítulo 5, en el cual desarrollaremos el análisis de diversas competencias de *freestyle* en base a los conceptos previamente desarrollados. Las transcripciones musicales y líricas de los casos a analizar en el capítulo 5, se utilizarán como medio para identificar y señalar los conceptos del instrumental más precisamente dentro de cada batalla. Finalmente, en el último capítulo se llegaron a las conclusiones que responden a los objetivos trazados desde el inicio de esta introducción.

CAPÍTULO 1: CULTURA HIP HOP

El Hip Hop es un movimiento artístico y urbano que surge en el barrio del Bronx (USA), dentro de un contexto de violencia y desigualdad social dentro de la comunidad americana, y se desarrolló como un fenómeno cultural que dio lugar a distintas manifestaciones artísticas de toda una generación. Desde su aparición en el sur del Bronx a principios de la década de 1970, el Hip Hop ha abarcado no sólo un género musical, sino también un estilo de vestimenta, dialecto y lenguaje, una forma de ver el mundo y una estética que refleja la sensibilidad de una gran población de jóvenes.

Como muchas manifestaciones culturales, el Hip hop también es reflejo de realidades sociales, económicas y políticas. Su mensaje logró construir puentes de identidad hacia otras culturas y contextos, en donde también se hallan posturas críticas en contra de las clases hegemónicas. Por lo tanto, es preciso señalar que el Hip Hop es un fenómeno cultural que no sólo invita a ser investigado, sino también a ser comprendido, y merece ser contemplado desde la pluralidad.

Laura Camargo nos brinda la definición de los que muchos consideran los cuatro elementos fundamentales del Hip Hop. En primer lugar, señala al Rap como vertiente musical de la cultura Hip Hop, definida como el arte de rimar; en segundo lugar, define al *Scratching* como la aportación electrónico-instrumental, de la mano de los *disjockeys*; en tercer define al *Breakdance* como danza urbana de la cultura hip hop; y en cuarto lugar, define al *Graffiti* como elemento plástico sobre pared (Camargo, 2007).

En esta amplia caracterización, se puede apreciar cómo el Hip Hop demuestra su naturaleza dinámica. Precisamente, en el presente trabajo abordaremos al rap como elemento principal de la vertiente musical de la cultura Hip Hop.

1.1. Agresividad en el Hip-Hop: el insulto ritualizado

“Parental Advisory: Explicit Content”. Esta es la frase que aparece en millones de empaques de discos compactos de rap desde hace varias décadas en los Estados Unidos. Puede resultar paradójico que se utilice un eufemismo como este para advertir sobre el contenido de un estilo musical, que parece no necesitar (ni aceptar) eufemismo alguno. Y es que, hoy en día, no es extrañeza caer en cuenta que, en el rap, el lenguaje soez, y más aún, hostil, no solo es frecuente, sino que parece ser la norma.

Figura 1

Logo Parental Advisory: Explicit Content



Nota. Google Images

Esta relación entre rap y violencia se ve claramente reflejada en los hallazgos de Denise Herd. La autora afirma que el contenido lírico del rap estuvo teñido de violencia desde sus primeros años, a saber, entre 1979 y finales de la década de 1980; sin embargo, la violencia se fue volviendo más prevalente, y se empezó a representar bajo una luz más favorable, a partir de la década de 1990 (Herd, 2009). Erraríamos, sin embargo, en analizar el contexto actual dejando de lado la perspectiva histórica, es decir, obviando los antecedentes a esta relación que pudieran ser pertinentes.

En ese sentido, es importante mencionar las investigaciones de Sabina Deditius. Deditius sostiene que existe una cultura de insulto ritual (conocido como *snapping* en los EE.UU.; *vacilada* en Ecuador, etc.) que, al menos en el caso de los Estados Unidos, puede rastrearse hasta la década de 1970. Esta cultura se habría desarrollado predominantemente entre las poblaciones afrodescendientes, y se explica, probablemente, por un origen común en el lenguaje ritualizado africano (Deditius, 2015).

Según esta lectura, existiría en todo el continente americano una serie de prácticas comunes sobre el uso del lenguaje hostil, cuyas intenciones no buscan injuriar necesariamente, sino representar parte del estilo o estética en la comunicación dentro de la comunidad Hip Hop.

Siendo que el rap empezó en zonas predominantemente afroamericanas del Bronx, es justo asumir que dicha expresión cultural estuviese teñida de tradiciones culturales previas que fueran comunes a dicha población, incluida la del insulto ritualizado. Dentro de este mismo contexto, es donde se originan las “batallas de rap”. Deditius nos indica, además, que el mismo nacimiento de la dinámica de las “batallas” en el contexto del Hip-Hop parece haber estado ligado a una intención “canalizadora” de la energía y el descontento juvenil. En sus palabras:

La segunda figura importante de la escena rap fue Afrika Bambaataa (Kevin Donovan), llamado “Padre del Sonido Electro Funk”, que empezó a organizar *block parties*, fiestas en las cuales se llevaban a cabo originales “duelos” musicales entre los DJ y se inventó un nuevo ritmo, mezcla de electrónica y *funk*, con letras cargadas de mensajes políticos o sociales y pacifistas recitadas a modo de verso con rimas rápidas, creando de esta manera una nueva sinfonía urbana. En vez de promover la lucha física, a la gente joven se la animaba a afilar su potencial verbal (Deditius, 2015, p. 73).

En vez de promover la lucha física, o cualquier otra manifestación antisocial de descontento, la población afroamericana de Estados Unidos parece haber encontrado una suerte de válvula de escape social en el rap. Creemos que la existencia previa de la cultura de insulto ritualizado favoreció la adopción de dicha estrategia. Incluso podría considerarse a las batallas de rap como una extensión de la cultura del insulto ritualizado. Y, a la luz de la diseminación de dicha cultura, no exenta quizás de regionalismos, pero sin duda presente en gran parte del continente americano, creemos que rap pudo haber significado un canal de manifestación que arraigó fácilmente en muchos otros países.

Dentro de la comunidad Hip hop se gestaban, además, espacios de desarrollo espiritual y creativo a través de formas de expresión musical básicas: los *beats* (bucles de pistas rítmicas) utilizados por los DJs. La escena del Hip Hop carecía de profesionales encargados de captar talentos; los mecenas o cazatalentos no prestaban atención en dicha escena, sino en otras. Los DJs, ante la escasez de medios, tuvieron que buscar nuevos instrumentos más asequibles y fáciles de manejar. De esta manera entraron en el mundo de la composición musical del rap, los vinilos, las platinas, los mezcladores y los amplificadores. Los *beats* de los discjockeys pronto empiezan a servir de base instrumental para la improvisación o la interpretación de poemas, en los que los jóvenes de estos barrios dan salida tanto a la rabia y la protesta por la situación de la población pobre de color, como al fanfarroneo personal y el orgullo de pandilla, aderezado todo ello con piruetas verbales y métricas en las que la rima, la aliteración y la agudeza verbal domina (Camargo, 2007).

Si bien la autora Sabina Deditius ubica el origen del rap a fines de los 70's en las "batallas" organizadas por los DJ's, no deja de mencionar que para algunos autores existe un precedente importante en las "batallas" musicales organizadas por los líderes de famosas orquestas de swing de los 30's, como Chick Webb y Count Basie (Deditius, 2015). Dichas batallas lograron especial atracción, ya que esbozaban en sí mismas un escenario; a su vez,

concentraban la atención del público espectador, mientras que dos personas se median a duelo teniendo la palabra y el ritmo como elementos principales. Podríamos entender este fenómeno como un ejercicio comunicacional, donde se presentan argumentos para sustentar una posición, o en este caso, una performance.

En la actualidad, las batallas de *freestyle* o rap, gracias a la industrialización y al patrocinio de importantes marcas, se han convertido en uno de los fenómenos escénicos con mayor convocatoria en los últimos 10 años en los países de habla hispana. Básicamente, consisten en exponer su talento lírico y musical en el escenario, en un formato preestablecido de competencia par, y a través del rap. La competencia que significan hoy las batallas de rap cuenta con un sistema de puntuación, el cual pretende medir o juzgar de la manera más justa: puesta en escena (valoración de su puesta en escena), *flow* (valoración del *flow*, la musicalidad, como fluye o se adapta a la instrumental), y *skills* (valoración general de la técnica que contempla estructura, rima, entre otros recursos). No obstante, estos no son por lejos los límites de esta performance. Siendo una competencia, las batallas de *freestyle* no son ajenas a muchos elementos que podemos encontrar en distintas manifestaciones artísticas. Encontramos amplias dimensiones de la música como el ritmo, fraseo, entonación, subdivisión de métricas, etc. A su vez, encontramos también elementos que podemos estudiar desde el punto de vista de significación teatral, o en esa dirección. Ahora bien, la improvisación argumental y la exclamación poética corresponden al aspecto lírico. Además de todo ello, la puesta en escena, que es uno de los elementos que se delimita entre la corporalidad y el espacio.

Esta complejidad de criterios escénicos que significan las batallas de rap, de la mano con la evolución de las batallas hoy en día, han servido para que cada participante o *freestyler* desarrolle o afiance su estilo; dicha evolución puede entenderse según la cantidad de

eventos/competencias que existen al día de hoy, como también según el nivel de audiencia que alcanzan dichos eventos escénicos.

Al tratarse a todas luces de una competencia sobre un escenario, el objetivo principal es ganar; sin embargo, la valoración de cada performance no solo podría medirse por los números que ofrece el sistema de calificación. Por y para ello, el presente trabajo pretende dar alcances desde distintas perspectivas de artes escénicas, para poder entender más profundamente cómo se desarrollan hoy las batallas de rap. Para el caso de esta investigación, nos hemos propuesto analizar las batallas de rap desde las perspectivas del teatro, la música y la literatura.

Encontramos que, aun cuando nuestros análisis estén organizados en capítulos, y estos a su vez se correspondan cada con una expresión artística en particular, en las batallas de rap todos los elementos ocurren en simultáneo, por lo que será necesario tomar esto en consideración durante toda nuestra investigación. Más aún, si existen muchos paralelos entre distintas ramas artísticas, llegando incluso a compartir ciertos elementos, como espacios, lógicas, etc., que también haremos bien en tomar en cuenta en nuestro análisis.

CAPÍTULO 2: PERSPECTIVA DESDE EL TEATRO

En el presente capítulo analizaremos las batallas de rap desde la perspectiva del teatro. Esto supone una revisión de ciertos conceptos propios de la teoría del teatro. Una vez definidos estos conceptos, se analizará la utilidad de sus aplicaciones en las batallas de rap como expresiones artísticas que confluyen y conviven con distintas ramas del arte. Paralelamente, se desarrollará un instrumental de análisis sobre elementos correspondientes al teatro, el cual se utilizará en el capítulo de análisis de casos. Por tanto, los capítulos siguientes seguirán una estructura y una lógica similares a las de este capítulo.

En primer lugar, hablaremos sobre los signos teatrales y sus categorías desde la semiótica, según la clasificación desarrollada por Fischer-Lichte y Rojas (1988). Los autores cuestionan las categorías previamente descritas por Kowzan, y añaden al espacio como generador de sentido teatral. Mencionaremos brevemente un concepto que nos será útil más adelante: el binomio *performer-espectador*. Luego, hablaremos sobre el concepto de performatividad entendido según Cutler (2007) y Fischer-Lichte (1999; 2011).

2.1. El espacio y otras categorías de signos

En el presente subcapítulo abordaremos el teatro desde la semiótica con el fin de identificar, describir y clasificar los signos teatrales. Ello con el propósito de aplicarlos más adelante en los análisis que realicemos en el capítulo de análisis de casos.

En su artículo titulado “Hacia una comprensión del teatro: algunas perspectivas de la semiótica del teatro”, Fischer-Lichte y Rojas (1988) realizan un análisis de los signos que componen al teatro como sistema. Mencionan el trabajo pionero de Kowzan, “Le signe au théâtre”, en el cual logra identificar trece clases o categorías de signos teatrales, a saber: “la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el

maquillaje, el peinado, el traje, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música y el sonido” (p. 4). Fischer-Lichte y Rojas cuestionan el hecho de que Kowzan excluye al espacio como categoría de signo. Los autores sugieren que existe una premisa implícitamente aceptada de que el binomio actor-espectador no pertenece al teatro *per se*, sino que se establece *a priori*, con lo cual se excluye al espacio como generador de significado; no obstante, para Fischer-Lichte y Rojas, una comparación entre diversas formas teatrales comprueba que el espacio es parte fundamental del significado total de la representación, por lo cual lo añaden dentro del grupo de categorías descrito por Kowzan. Nosotros compartimos esta noción con los autores, pero también hacemos bien en resaltar aquella “premisia implícitamente aceptada” de que el binomio actor-espectador, y su relación con el espacio, no son exclusivos del teatro.

Podríamos adecuar el mencionado binomio sustituyendo actor por *performer*, quedándonos entonces con el binomio *performer*-espectador, que es común a todas las artes escénicas en mayor o menor medida. El término *performer*, proveniente del inglés, hace referencia no solo a los actores, sino también a los cantantes, mimos, bailarines, o cualquier otro tipo de artista que realiza (*to perform*) algún tipo de proeza, sobre un escenario dedicado al espectáculo (Pavis, 1998).

Es evidente que el espacio es fundamental para resaltar la distinción de roles que ocurre en todo evento artístico, como el ya mencionado binomio *performer*-espectador. Más allá de justificaciones técnicas, como por ejemplo la necesidad de hacer visible la puesta en escena para la mayor cantidad de espectadores, creemos hoy que no se puede hacer caso omiso del efecto visual y psicológico de tener un escenario y unas butacas claramente delimitados y contrapuestos. Por un lado, en la actualidad podemos encontrar en los escenarios un grupo reducido de gente, usualmente elevado del resto, sobre una plataforma de acceso restringido; por otro lado, en las butacas podemos encontrar a una mucho mayor

cantidad de gente, en un nivel inferior, con mucho menos espacio individual. A esto, habría que sumarle la multiplicidad de ayudas visuales y efectos, como la iluminación y, últimamente en los conciertos musicales, la presencia de cámaras y pantallas gigantes que proyectan el escenario para hacerlo más visible. Por último, es importante mencionar la naturaleza asimétrica de este binomio: mientras que cualquier persona puede ser espectador en su vida, pocas son las que llegan a ser *performers* de cualquier tipo, más aún en un nivel profesional que amerite presentarse en un escenario importante. He aquí, pues, un primer punto en común no solo entre las batallas de rap y el teatro, sino entre ambas y otras disciplinas como la música, la danza, etc.

En el caso particular de las batallas de rap, el citado binomio y su manifestación en el espacio cobran sentido también en el escenario respectivo; no obstante, habría que agregar algunos niveles o roles adicionales. El primero de ellos es el de los jueces de la competencia, que a menudo tienen su propio espacio sobre el escenario, usualmente una suerte de escritorio en el cual tomar notas, alrededor y a veces por encima del público y de los propios *freestylers* participantes. Creemos que esta configuración espacial denota no solo el rol sino la jerarquía que tienen los jueces en la lógica de las batallas. Encontramos además sobre el escenario al *beatmaker* o *DJ* encargado de la música de las batallas, también en un espacio especial. Sería interesante explorar el rol que cumplen estos dos actores no solo dentro de las batallas sino en el contexto mayor del movimiento Hip-Hop de un determinado lugar; no obstante, tal esfuerzo excede los límites de nuestra investigación, que se centra principalmente en los *freestylers*.

Habiendo resuelto el tema del espacio como generador de signos teatrales, mencionaremos brevemente los otros signos identificados y señalados al inicio, y su relación con las batallas de rap. Haremos bien en clasificar aquellas categorías para fines de nuestra investigación. En un primer grupo de categorías podemos incluir aquellas que, si bien,

pertenecen al teatro, no son exclusivas del mismo, y se explican mejor muchas veces precisamente desde otras disciplinas. Tal es el caso de la música, el sonido, la palabra y el tono. Hablaremos de música y sonido cuando tratemos la perspectiva musical, pues en las batallas de rap la música es uno de los focos y, a nuestro parecer, tales categorías se explican mejor desde esta forma de arte que desde el teatro. Lo mismo haremos con la palabra, categoría de análisis sin duda mucho más ligada a la literatura como arte “puro”.

En un segundo grupo ubicamos la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el traje y el accesorio; signos que, si bien pueden encontrarse en múltiples formas de arte fuera del teatro, se entienden mejor desde la perspectiva de esta forma de arte, bien por haberse originado en ella, bien por tener predominancia en el teatro por sobre otras expresiones artísticas. Ciertamente, sería ingenuo pensar que estos elementos no forman parte de, por ejemplo, el quehacer musical; no obstante, es más fácil imaginar un concierto de música sin movimiento escénico que una obra teatral que carezca del mismo. Creemos que lo mismo puede aplicarse a las otras categorías de este grupo.

Por último, tenemos un tercer grupo constituido por categorías que, si bien se dan tanto en el teatro como en las batallas de rap, no son pertinentes a nuestra investigación por no ser consecuencia directa del accionar de los *freestylers*, sino más bien de los organizadores del evento. Tal es el caso del decorado y la iluminación. Ya que estos elementos escapan al foco de esta investigación, no serán tomados en cuenta en el análisis.

Como acabamos de ver, sólo el segundo grupo de categorías mencionado es pertinente a este acápite de nuestra investigación. No obstante, haremos bien en realizar algunas precisiones sobre estas categorías. En primer lugar, es necesario mencionar que, si bien podemos encontrar aquellos elementos en mayor o menor medida tanto en el teatro como en las batallas de rap, sería erróneo pensar que tienen un origen en común y que se entienden de

la misma manera en ambas expresiones artísticas. En párrafos anteriores brindamos una definición de *performer* que incluía tanto a los actores como a todo artista que realice una proeza sobre un escenario destinado al espectáculo (Pavis, 1998, pp. 333-334). El mismo autor brinda una segunda definición que vale la pena mencionar aquí para entender mejor la diferencia entre la aparición de los signos mencionados en el teatro y en las batallas de rap. Para Pavis, un sentido más específico del término *performer* define al artista que:

Habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El *performer* efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro (1998, pp. 333-334).

Esta última cita marca una diferencia importante entre el sentido que tiene la *performance* en el teatro y en las batallas de rap. En el teatro, hay una decidida intención de camuflar la propia identidad con la del papel representado; además se entiende que, acabado el espectáculo, el actor abandonará el papel interpretado y volverá a ser un individuo con nombre propio. No ocurre lo mismo necesariamente con los *freestylers*. Si bien los artistas de rap construyen una identidad en base a ciertos códigos estéticos propios de la cultura Hip-Hop (tales como cierto tipo de vestimenta, peinado, etc.) los límites de la misma no se desdibujan con tanta facilidad al bajar del escenario. Se entiende que el *freestyler* es quién dice ser, y no está interpretando un papel solo para el escenario. Aun cuando sea imposible para el público comprobar cómo se ve y se comporta un determinado artista de rap fuera del escenario, la intención de los mismos parece ser la de mantener esta identidad artística en todo contacto con el público, a saber, en entrevistas, publicidad, comunicados hacia los fans, etc. Esto último se ve claramente reflejado en la adopción del nombre artístico que acompaña a cada *rapper* en sus apariciones públicas, y que sólo abandonan en el ámbito privado.

Esta importante distinción entre actores y *freestylers* tendrá un notorio efecto sobre el sentido que se le da a los ya mencionados signos teatrales en las batallas de rap en contraposición al contexto del teatro. El maquillaje, elemento que aparece casi exclusivamente en el caso de las *freestylers* femeninas, no lo hará bajo una lógica de “caracterización”, como en el teatro, sino que lo hará bajo la lógica de construir una imagen personal, un criterio a nuestro parecer no muy distinto al que utilizaría cualquier mujer occidental al maquillarse en el día a día. Lo mismo ocurrirá, pues, con el traje, el peinado y el accesorio; y, de manera similar con la mímica del rostro, el gesto y el movimiento escénico. De hecho, creemos que todos estos elementos se entienden mejor desde el concepto de *performatividad*, como veremos más adelante.

Blanco (2009) considera que el vestido puede brindar información importante sobre la edad, el sexo, el grupo étnico, grado de religiosidad, excentricidad y originalidad del individuo observado. Más aún, expresa también información sobre las relaciones del sujeto, como su actitud hacia el entorno, disponibilidad sexual, agresividad, rebeldía, etc. Para Davis (2010) la forma de vestir, el peinado, e incluso el aseo personal puede devenir también en una suerte de “uniforme” que indica pertenencia a un grupo social específico. Estos elementos no aparecen aislados de otras formas de expresión, sino que se articulan junto a ellas para formar una identidad integral. Tal sería el caso de los hippies en los Estados Unidos, cuya identidad se expresaba no sólo a través de la ropa sino también el peinado, la postura y el aseo personal (Davis, 2010), y a lo que también agregaríamos un discurso político, artístico y religioso-filosófico compartido. Creemos que este también es el caso de la comunidad del Hip Hop, ya que desde su aparición ha abarcado no sólo un género musical, sino también un estilo de vestimenta, dialecto y lenguaje, una forma de ver el mundo y una estética que refleja la sensibilidad de una gran población de jóvenes.

Tomando como ejemplo el video de la batalla entre *Wos* y *Cacha*, dos raperos en contienda en la competencia FMS (Urban Roosters, 2018), observamos que se cumple lo expresado por Davis (2010) al referirse al uso de un “uniforme” por los miembros de determinados grupos sociales. Al observar no solo a los contendores de la batalla FMS, sino también a los presentadores, jueces, y al mismo público asistente, podemos constatar que existe un código de vestimenta común: juvenil, informal, cómodo y poco llamativo. Se utilizan sobre todo camisetas de manga corta, gorras y pantalones *jean*. Algunos de los participantes ostentan, además, peinados estilizados, aunque sin perder completamente la sobriedad o volverse algo exagerado.

Nuevamente, vemos que los mencionados elementos difícilmente pueden tener la misma función de “caracterización” propia del teatro, sino que parecen tener otra función: la de afianzar una identidad grupal. Creemos que esta diferencia de sentido en cuanto al uso de los recursos mencionados no invalida completamente la comparación, sino que estas dos perspectivas contrastantes pueden encontrar cierta comunión bajo el concepto de performatividad, que desarrollaremos en el siguiente subcapítulo.

2.2. Performatividad

Para Cutler (2007), la identidad es “performativa”, ya que los seres humanos utilizamos los recursos semióticos que nos brindan los diversos estilos de lenguaje, gesto, mirada, vestuario, accesorios, etc., para crear una variedad de elaborados “yo” sociales. La autora toma prestado el término de “performatividad” utilizado principalmente por los teóricos de lo *queer*, para referirse a una serie de “repeticiones estilizadas de actos”, tales como usar formas particulares del lenguaje hablado, gestos corporales, posturas y movimientos.

Vemos que, para la autora, los elementos que consideramos relevantes a nuestra investigación no solo tienen una intención comunicativa inmediata ni concisa, sino que esta comunicación puede ser duradera, como la pertenencia a un grupo social, y bastante general y hasta ambigua, al expresar la comunión con los “valores” que dicho grupo social comparte, por asociación (Cutler, 2007)

En su obra *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte (2011) realiza un recuento histórico del término “performativo”, y menciona que las acciones performativas son autorreferenciales y constitutivas de realidad. Dicho de otro modo, las acciones performativas no describen ni reproducen un estado previo de las cosas, sino que, al realizarse, modifican la realidad misma. La autora pone de ejemplo la celebración de un matrimonio, a la par que la realización de una obra de teatro. En ambos casos, la declamación de un texto altera la realidad sólo si ésta se encuentra validada por una institución social. En el primer caso, se trata de una institución religiosa; en el segundo, de una artística. Así, son acciones performativas tanto la adopción de una cierta vestimenta, maquillaje, etc. en preparación para un evento de batalla de rap, como la totalidad de las performances en la batalla, o de una obra de teatro.

Otra perspectiva sobre lo performativo interesante de analizar es la expuesta por Fischer-Lichte (1999) en su ponencia *La Ciencia Teatral en la Actualidad: El Giro Performativo en las Ciencias de la Cultura*. En dicha ponencia, Fischer-Lichte expone cómo a finales de la década de los sesenta el estudio del teatro se nutrió de perspectivas gracias a la colaboración entre teóricos del teatro y etnólogos. Así, se empezó a poner de relieve la relación entre el arte y los rituales. Según esta corriente de estudios teatrales, los eventos artísticos serían rituales en los que “una cultura expone y presenta su imagen y entendimiento de sí misma, tanto ante los miembros de su propia comunidad como ante extraños a ella” (Fischer-Lichte, 1999).

Bajo el lente de la performatividad, pues, es posible analizar una gran cantidad de comportamientos sociales humanos. Sin embargo, es evidente que no todas las situaciones y eventos pueden analizarse exactamente de la misma manera, sino prestando atención a sus particularidades. Así, creemos que la diferencia entre la performatividad teatral y la performatividad de las batallas de rap radica en el nivel en el cual percibimos esta performatividad. Como hemos mencionado en páginas anteriores, la performatividad teatral, puesta de manifiesto por medio de las catorce categorías de signos explicadas en el subcapítulo anterior, se percibe únicamente durante una performance determinada, y en ella, el actor renuncia por completo a su identidad individual para convertirse en el personaje interpretado. Una vez acabada la función, el público puede volver a percibir a cada intérprete como actor, seguir su trabajo, comparar otros roles que haya tenido, etc. No ocurre lo mismo con el Hip-Hop. En esta cultura, los *performers* realizan la proeza interdisciplinaria del *freestyle* a título personal, aun cuando ese título sea un nombre artístico. Dentro o fuera del escenario, antes, durante y después de la competencia, para todos los efectos los *freestylers* mantienen su identidad. Quizás los únicos que los llamen por sus nombres sean sus amigos y familiares cercanos, pero para todo su público, Snoop Dogg es Snoop Dogg el cien por ciento del tiempo. O al menos hasta que decida reinventarse. Por otro lado, la performatividad desarrollada por los *freestylers* y demás miembros de la cultura Hip-Hop tiende a una caracterización relativamente uniformizada que demuestra, antes de cualquier signo de originalidad o una marca personal, la pertenencia a la cultura Hip-Hop. Así, nadie interpreta un personaje en un sentido estricto, sino que desarrolla una imagen propia partiendo de una suerte de arquetipo característico del género.

Encontramos entonces que, si bien la performatividad está presente tanto en el teatro como en el rap, existen diferencias importantes en la manera en que se manifiesta esta performatividad en cada una de estas expresiones artísticas.

En síntesis, en el presente capítulo hemos hablado acerca de los signos teatrales, y la posibilidad de entender las batallas de rap a través de ellos. Consideramos que son relevantes a nuestra investigación las siguientes categorías de signos teatrales: el espacio, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el traje y el accesorio. Además, hemos desarrollado el concepto de “performatividad”, que también nos será útil al momento de analizar las batallas de rap en el capítulo 5. Por consiguiente, y como bien mencionamos al inicio del capítulo, desarrollamos un instrumental de elementos provenientes al teatro, entre ellos: mímicas y gestos, el tono de la palabra, trajes y accesorios, delimitación y desenvolvimiento del espacio, relación performer-espectador.



CAPÍTULO 3: PERSPECTIVA DESDE LO MUSICAL

En el presente capítulo hablaremos sobre la utilidad de analizar las batallas de rap desde una perspectiva musical. Para ello, definiremos, en primer lugar, aquellos elementos de la batalla de rap que puedan considerarse esencialmente musicales. Luego, discutiremos sobre la importancia de estos elementos en la batalla de rap y la utilidad de su análisis. Veremos cómo, si bien, existen varios elementos musicales dentro de las batallas de rap, algunos de estos elementos son más útiles como objeto de análisis que otros, para fines de nuestra investigación. Acto seguido, describiremos brevemente los elementos musicales más resaltantes del rap, con el propósito de entender mejor esta expresión artística, y de desarrollar el instrumental de análisis que utilizaremos más adelante en nuestros análisis de casos.

La batalla de rap puede considerarse principalmente una expresión musical, tomando en cuenta que se realiza sobre una pista musical proporcionada por un *Dj* o *beatmaker*, e incluso en algunos casos particulares sobre música interpretada en vivo por una banda o solista. No obstante, esta perspectiva se torna menos obvia cuando eliminamos los elementos mencionados de la ecuación y concentramos nuestra atención sólo en lo que concierne al rapero y a los elementos musicales claramente discernibles en su improvisación verbal. No prestaremos atención en este capítulo, por tanto, a los movimientos rítmicos corporales que suelen acompañar a la interpretación. Si bien, existe un elemento claramente musical en estos movimientos que consisten principalmente en ciertos vaivenes al compás de la música, no nos enfocaremos en ellos en este apartado, considerándolos elementos secundarios.

Tampoco analizaremos a profundidad la música que acompaña a las batallas de rap por tratarse de un elemento constante dentro de la cultura del Hip Hop, que puede existir independientemente de las batallas, y que, como demostraremos a continuación, no tiene un

efecto notorio en la improvisación lírica, salvo los que mencionaremos brevemente en las siguientes líneas. Es decir, dentro de este capítulo se abordará la musicalidad de la interpretación del rapero o *freestyler*, identificando aspectos como el fraseo, tiempo, *flow*, e improvisación melódica.

En las batallas de rap, a veces las pistas musicales o *beats* son brindadas por los mismos participantes, lo cual les otorga familiaridad con los distintos ritmos de *beats* y sus estructuras, potencialmente otorgándoles mayor seguridad y un mayor control creativo sobre la improvisación; no obstante, en las batallas de rap competitivas se evita esta familiaridad proporcionando las pistas sin previo aviso a los improvisadores para que estos tengan que adaptarse a un “terreno desconocido” instantáneamente. El Hip Hop como estilo musical permite suficiente variedad creativa como para que cada *beat* tenga una personalidad propia, a la vez que posee suficientes elementos característicos comunes a todo el género que aportan a generar la tan ansiada familiaridad buscada por cualquier improvisador para facilitar la composición instantánea.

El elemento genérico más destacable en la música Hip Hop es el del patrón rítmico de batería, conocido como *Boom Bap* (Duinker & Martin, 2017): un compás de 4/4 sobre el cual el bombo marca principalmente los tiempos 1 y 3, la tarola los tiempos 2 y 4, mientras que platillos *hi-hat* o *ride* marcan los cuatro tiempos (1-2-3-4), o sus subdivisiones en corcheas, en cuyo caso los golpes son ocho y no cuatro (1-y-2-y-3-y-4-y). Existe, como mencionamos, suficiente espacio para la creatividad dentro del estilo como para que existan variaciones a este patrón, o directamente se evite utilizar el mismo en la creación de un *beat*; sin embargo, su prevalencia es tal que se considera casi un sinónimo del género, e incluso muchas veces es el único soporte musical que requiere un *freestyler* para iniciar su improvisación (Salaam, 1995). Siendo así, vemos que el único sentido en que la especificidad del ritmo del acompañamiento musical podría afectar la performance del *freestyler* es en lo que se refiere

al tempo. El tempo indica la velocidad absoluta de una pieza musical, conservando las relaciones de valores rítmicos internos a la composición (Zimmer, 2020). Por ejemplo, el patrón de batería descrito líneas atrás puede manifestarse en una multiplicidad de tiempos diferentes; sin embargo, que aparezca en uno u otro tempo no altera su configuración interna de cuatro tiempos y las proporciones entre las distintas figuras: independientemente del tempo, el patrón rítmico y su intención son reconocibles y, por tanto, el género también lo será. Cabe agregar que, dentro de estos parámetros, los *freestylers* desarrollan su improvisación sobre el *beat* dentro de 4 compases, más conocido como *barra*. Una *barra* constituye una unidad dentro y durante las batallas de rap, por lo que en adelante nos referiremos de esta manera a la intervención de los *freestylers* dentro del espacio de 4 compases.

Ciertamente, podríamos pensar que un acompañamiento musical en un tempo más bajo (más lento) resultará en una improvisación lírica proporcionalmente más lenta, que la que podría resultar de un acompañamiento musical en un tempo más alto; sin embargo, una pista de tiempo más lento permite que exista mayor control sobre las subdivisiones de la unidad de tiempo, logrando que se pronuncien más sílabas por segundo, permitiendo que el *freestyler* o improvisador *raper* más rápido.

Si bien, el género no posee reglas rígidas que eviten que un *dj* o *beatmaker* componga un *beat* en un tempo muy rápido o muy lento, las reglas tácitas que impone la prevalencia de la voz sobre otros elementos del estilo harán que estas ocurrencias aparezcan como anomalías dentro del género, más que como reglas o recursos comunes, favoreciendo tiempos intermedios que se presten para la improvisación vocal sin mucha exigencia virtuosística, y que no caigan, por el contrario, en la monotonía y el letargo. De hecho, un estudio de Duinker y Martin (2017) encontró que la mayoría de las canciones de Hip Hop se encontraban en un tempo de 100 ppm (pulsos por minuto), considerado un tempo moderado.

Existen, a su vez, dos recursos musicales muy utilizados por los raperos que les permiten liberarse en cierto sentido de las condiciones impuestas por un tempo poco favorable: la aumentación y la disminución. Ambos recursos constituyen dos caras de una misma moneda: consisten en multiplicar o dividir el valor de las figuras rítmicas base por dos, cuatro, etc., alargando o disminuyendo su duración en el tiempo de manera proporcional en relación al acompañamiento. Cuando se multiplican los valores ocurre la aumentación; cuando se dividen, la disminución. Otros nombres comunes para estos recursos son los de *half-time* y *double-time* (Randel, 2003). En ambos casos, lo que cambia no es la pista sino la forma de entenderla, contarla e interpretarla rítmicamente por el *freestyler*. Cuando una pista es muy lenta, el rapero puede decidir interpretarla en disminución o *double-time*, efectivamente duplicando el tempo de su improvisación para que esta tenga un ritmo más vivaz que aquel propuesto por el *beat*. La operación contraria puede realizarse en el caso opuesto, improvisando en *half-time* o aumentación sobre una pista muy rápida con el fin de hacerla más fácil de abordar por el improvisador, y más fácil de entender por la audiencia y el jurado (si lo hubiese).

Como vemos, la prevalencia de tempos “intermedios” que exige la hegemonía de la voz en el género, sumada a la posibilidad de interpretar la música en *double-time* o *half-time*, nos permite afirmar que el tempo no ejerce un efecto importante sobre la improvisación lírica en general. Sin embargo, antes de afirmar que hemos resuelto completamente el asunto del acompañamiento musical, debemos de abordar otro ámbito de su posible influencia: su efecto sobre la melodía.

Para fines de esta investigación, adoptaremos la definición de melodía como el aspecto “horizontal” y “lineal” de la música (Schmidt-Jones, 2018). Es el elemento más reconocible de las canciones, himnos, y en general la mayoría de la música que habita en la memoria colectiva, la cultura popular y el canon clásico europeo. Consiste en una sucesión de

sonidos, generalmente determinados (es decir, notas musicales) que ocurren a lo largo del tiempo. La melodía implica y condensa a los otros dos elementos principales de la música: el ritmo y la armonía. La melodía se circunscribe al compás propuesto por el acompañamiento: si nos encontramos en un compás de $\frac{3}{4}$ (“tres cuartos”, tres tiempos de negra), como por ejemplo en un vals, la melodía presentará acentos rítmico-melódicos que reflejarán este tipo de compás; no obstante, cuando no exista acompañamiento, es la misma melodía la que puede sugerir con sus acentos un compás implícito, o una “regla invisible”.

Ocurre algo similar con la armonía. Para fines de nuestra investigación, definiremos la armonía como el aspecto “vertical” y “simultáneo” de la música (Schmidt-Jones, 2018). Ocurre cuando hay más de un sonido determinado (es decir, una nota propiamente dicha y no un sonido indeterminado, como un golpe de platillo) sonando al mismo tiempo, y el resultado de esta simultaneidad, al cual llamamos acorde, es “agradable”. Por supuesto, este último adjetivo es altamente subjetivo y varía de género en género. Géneros como el Hip Hop, que descienden del jazz, comparten con este último su amplitud en cuanto a lo que significa “agradable” en armonía. No obstante, existen algunos parámetros generales compartidos por muchos estilos musicales occidentales, particularmente en el ámbito de la música popular, sobre lo que es musicalmente armonioso. En ausencia de un acompañamiento armónico, la melodía puede sugerir con gran eficacia una armonía implícita. Esto ocurre porque las melodías suelen acentuar las notas de los acordes que las acompañan, aunque este no siempre es el caso y varía entre estilos musicales. Al no haber una armonía explícita, una melodía simple y clara puede proponer una implícita por medio de sus acentos rítmico-melódicos, al costo de sujetarse a parámetros de composición más estrictos y limitados.

La melodía no es, como vemos, un elemento menor en la composición musical. Como vimos líneas atrás, la melodía consiste generalmente en una sucesión de sonidos determinados, es decir, notas musicales, no obstante, cuando pensamos en rap se nos viene a

la mente un flujo de palabras que se parece más a la declamación poética que al canto. Efectivamente, en el rap la voz no requiere alturas determinadas para cumplir su función, que es mucho más rítmica que melódica en gran sentido. Sin embargo, existen muchos raperos o *freestylers* que utilizan una técnica mixta en sus interpretaciones, intercalando secciones declamadas con otras cantadas con mucha naturalidad y de un momento a otro en algunos casos, o utilizando un estilo que incluye elementos de ambas que escapa a una definición más clara. Cuando ocurre efectivamente una melodía tradicional dentro de la improvisación, esta suele circunscribirse a la pauta dictada por la armonía contenida en el *beat*. No obstante, el estilo ambiguo de declamación que oscila entre lo hablado y lo cantado permite mucha mayor flexibilidad en cuanto a la percepción melódica: lo que en otro contexto podría interpretarse como un error, en el contexto del rap no se percibe así.

Esto último, se entiende mejor si asociamos la melodía en el rap a su definición más general como “sucesión de frecuencias” en vez de “sucesión de notas musicales”. Todas las notas musicales pueden identificarse con una frecuencia del espectro audible; sin embargo, no todas las frecuencias constituyen notas musicales. De ahí que percibamos usualmente el canto como música y melodía, particularmente dentro del ámbito de la música popular, pero usualmente no hagamos lo mismo con el discurso hablado: ambos utilizan distintas frecuencias, pues incluso el lenguaje hablado más común está repleto de inflexiones de voz y cambios de tono, pero en el caso del canto se trata frecuencias determinadas e identificadas por nuestro sistema musical convencional y, por tanto, interpretadas según dichos parámetros. En el caso del rap, queda claro que la definición más general de melodía es una herramienta más útil para entender y analizar las líneas improvisadas por el raper. No obstante, la perspectiva más tradicional que contempla solo los sonidos determinados también nos será de utilidad cuando melodías más tradicionales aparezcan en las improvisaciones.

Hasta este punto, hemos mencionado los aspectos musicales que entran a tallar en una batalla de rap, fuera de la improvisación que realiza el *freestyler*, con el doble propósito de diferenciar ambas fuentes y sus efectos sobre la composición musical en general y de brindar algunas perspectivas y definiciones que nos serán de utilidad más adelante. Lo primero obedece a la lógica misma de las batallas de rap: lo que está en juicio, literalmente, es la habilidad de improvisación lírica de los participantes, por tanto, los otros elementos se subordinan a este fin. A continuación, hablaremos sobre aquellos elementos dignos de análisis musical que podemos encontrar en la improvisación lírica propiamente dicha.

3.1. Ritmo

Existen varias definiciones de ritmo a lo largo de la historia. Una de ellas es la que define al ritmo como el pulso básico que se repite a lo largo de la música (Schmidt-Jones, 2018). En el sistema musical occidental, ritmos de dos, tres y cuatro pulsos o tiempos son los más comunes para formar compases. Tal como vimos al comienzo de este capítulo, el Hip Hop suele componerse en compases de 4/4, y como herencia del *blues*, *jazz* y otros estilos previos, en el Hip Hop el compás recibe la mayor fuerza en los tiempos 2 y 4, en los que se ubica el golpe de tarola.

Por otra parte, según el Diccionario Enciclopédico de la Música, el ritmo musical es el responsable de generar la sensación que abraza todo lo que tiene que ver con el tiempo y el movimiento, y con la organización de los otros elementos de la música, como lo son la melodía y la armonía (Latham, 2018). Además, menciona que la música rítmica es la que tiene un carácter más predecible para el oído, pese a contar con pocas otras variantes. Dicho en otras palabras, es el contexto que abarca todos los otros elementos de la música, y que incluso da sentido al carácter del tema que se esté interpretando. En el caso de los *beats* que se utilizan para improvisar, necesariamente tienen que ser predecibles rítmicamente, y así

poder ser contexto óptimo para la improvisación de cada *freestyler*. Podríamos hacer el ejercicio de imaginar una base que tenga tiempos irregulares y no predecibles (ej: compases mixtos), pero ello rompería no solo con el género y la tradición binaria del hip hop, sino también perjudicaría el desenvolvimiento del contenido de cada intervención, recordando que el elemento principal del *freestyle* es la palabra y su sentido.

La improvisación en el *freestyle* estará condicionada, en primera instancia, por el tipo de compás y tempo del *beat*, como vimos al inicio de este capítulo. Una vez el improvisador logra identificar el tipo de compás y tempo del *beat*, que, como mencionamos, suelen ser siempre el mismo, ejerce su capacidad rítmica para calzar dentro del pulso, y subdivide cada uno de manera que crea conveniente.

Por lo tanto, una vez el improvisador identifica estos elementos rítmicos, lo único que le queda por pensar en cuanto al ritmo es el asunto de cómo encajar las rimas que va imaginando con el ritmo del *beat*. Debe lograr este objetivo, además, en un doble sentido: por un lado, cada palabra y sus sílabas deben encajar rítmicamente con el *beat* de acompañamiento de manera agradable y de acuerdo con el estilo y, por otro lado, la suma de palabras debe formar “frases” musicales en paralelo a las frases textuales, que también deben resultar agradables y circunscribirse al estilo. Hablaremos de cada uno de esos puntos a continuación.

3.1.1. Organización silábica

Es imposible para nosotros saber cómo piensa un rapero al ir formando sus rimas antes de declamarlas. Pareciera que algunas rimas son producto del ensayo previo, al usar ciertos patrones con regularidad. Algunas otras parecen servir como muletillas a las cuales recurrir cuando hay riesgo de quedarse callado por falta de ideas; otras, por el contrario, se presentan como verdaderas demostraciones de ingenio repentino, pues responden a acusaciones del rival, por ejemplo, o parten de observaciones del momento sobre algún

elemento visible, como la apariencia de un miembro del público, la escenografía, etc. Lo cierto es que estas rimas ocurren siempre en el contexto del ritmo propuesto por el *beat*, y de esa manera, ocurren como divisiones regulares del compás en figuras musicales conocidas, como son las negras, las corcheas y las semicorcheas. Las rimas que improvisa el *freestyler* casi siempre se expresan por medio de palabras divididas en sílabas según distintas combinaciones de las figuras de este sistema de organización rítmica; en cada una de estas subdivisiones, podría encajar una sílaba, o un silencio que sirva de oportunidad de respiro. Una palabra de cuatro sílabas, como “melodía”, puede expresarse como cuatro negras, me-lo-dí-a, pero también como una negra y tres corcheas, dos corcheas y dos negras, y en general cualquier combinación de estas y otras figuras musicales siempre y cuando respeten la coherencia con el ritmo propuesto con el *beat*.

La organización silábica se convierte así no solo en una condición estética sino también un medio para la expresión artística. No tendrá el mismo efecto dividir una palabra en sílabas muy largas, otorgándole peso y claridad, que expresar esa misma palabra en sílabas cortas y muy rápidas, y ninguna de las dos maneras tendrá el mismo efecto que presentar esa misma palabra de manera entrecortada, utilizando libremente silencios y espacios en la interpretación. Vemos entonces que la forma en la que el rapero elige organizar las sílabas de las palabras que utiliza constituye un elemento musical sumamente resaltante por sí mismo. Sin embargo, en el rap los discursos se elaboran no en base a elementos aislados, sino más bien en base a elementos articulados, tanto a nivel textual como musical. Es así que tanto las palabras como las notas musicales se articulan en “frases”. A continuación, discutiremos qué implica aquello en el ámbito del rap.

3.1.2. Fraseo

Así como un conjunto de letras forman una palabra, y estas a su vez forman frases, un conjunto de notas musicales forman un motivo, y un conjunto de motivos forman una frase musical. Las frases musicales tienen un sentido completo en sí mismas, y se pueden agrupar para formar melodías más largas y complejas (Schoenberg, 1994). En las intervenciones de *freestyle*, se yuxtaponen tanto el fraseo musical como la frase lírica que un participante puede crear, siempre pretendiendo sonar agradable, con sustento lírico y abrazando el concepto que se tenga en mente. De esta manera, podemos caer en cuenta en la multidisciplinariedad del ejercicio de improvisar sobre una base de rap, tan solo desde el fraseo, y sus implicancias.

Según el *Diccionario enciclopédico de la música*, el “fraseo” se refiere a la manera, forma o estilo en el que el intérprete ejecuta cada frase y cómo las combina, dentro de una pieza musical. Esta técnica es considerada intuitiva y sustenta y/o constituye uno de los aspectos distintivos de cada intérprete (Latham, 2018). Es cómo el fraseo considera no sólo la organización rítmica, sino también el matiz expresivo particular que se le da a la frase en su conjunto. Así, se puede interpretar una misma frase con dos intenciones diferentes, sin alterar el ritmo en lo absoluto. La suma de ambas cuestiones constituye el fraseo en su totalidad, y podría dar color a la personalidad de cada *freestyler*.

Además, se considera que una frase musical se corresponde con la longitud que una frase hablada tendría en una sola respiración (Nattiez, 1990). Tratándose el Hip Hop de un género principalmente vocal, vemos que el concepto del “fraseo” puede sernos de mucha utilidad en su análisis. Esto es, en primer lugar, por la conexión directa entre voz y aire, que obliga a las frases del rapero a tener una duración máxima de acuerdo a su capacidad pulmonar; en segundo lugar, por el hecho de que música y palabra se encuentren unidas en el rap.

De esta manera, cuando hablemos de “fraseo” en nuestros análisis posteriores, nos referiremos a la forma particular en la que se expresan y agrupan las palabras del discurso del rapero en frases, desde una perspectiva musical.

3.2. Técnicas Vocales Extendidas

Las técnicas vocales extendidas (en adelante, “TVE”, por sus siglas en espa conocidas también como prácticas vocales extendidas, voz extranormal, práctica extendida, etc., se definen como un corpus de prácticas no tradicionales de producción sonora vocal en las que se altera deliberadamente el timbre natural de la voz para el propósito de la expresión musical. Las TVE incluyen técnicas como el *Sprechstimme* o *Sprechgesang* (“canto hablado”), gritar y susurrar, reír y llorar, glissando, microtonos, vibrato alterado o eliminado, producción sonora a través de la inhalación y exhalación, alteración de las vocales, alteración vocal generada o amplificada electrónicamente, y el uso de fonemas o sílabas sin sentido, entre otras (Crump, 2008).

Si bien el desarrollo de las TVE se dio conscientemente en el contexto de la música académica europea durante el siglo XX, encontramos múltiples ejemplos de su uso en estilos musicales populares y hasta folklóricos previos y posteriores. Podemos encontrar un ejemplo concreto de TVE en música popular en el subgénero del Metal conocido como Death Metal: en dicho estilo es común una TVE conocida como “*growl*” o “*death growl*”, en el que se utiliza la producción gutural de sonido, que genera voces muy profundas e incluso ininteligibles para evocar caos, muerte, y miseria, en comunión con las temáticas oscuras y mórbidas propias del estilo (Konow, 2002).

El *sprechstimme*, o canto hablado, por ejemplo, forma parte de los recursos estilísticos inmersos en la práctica del rap. La intención vocal se ubica entre la intención vocal de una conversación y la intención de cantar; dicha técnica enfatiza la acentuación de las palabras, al

punto que puede confundirse con el canto. Dentro de las batallas de rap, esto a su vez ocurre con regularidad. En el capítulo 5 profundizaremos este punto a mayor detalle.

Otra TVE que podría considerarse integral al rap es la amplificación vocal electrónica, particularmente en situaciones donde el uso del micrófono sea necesario, como conciertos y competencias masivas, como es el caso de la FMS. Nuevamente observamos que la amplificación vocal es tan necesaria para el desarrollo de dichas competencias, que difícilmente pueden considerarse un recurso deliberado, en vez de la solución a un problema técnico.

No obstante, algunas de las otras TVE son mucho menos frecuentes en el rap, y, por tanto, mucho más merecedoras de nuestra atención, por tratarse de recursos deliberados, con fines claramente expresivos y/o artísticos. Por ejemplo, el uso de risas y llantos, gritos y susurros, y producción de sonido por inhalación/exhalación, pueden encontrarse en diversas medidas en las improvisaciones de rap. Muchas veces estos recursos se guardan para momentos “especiales”, como la línea final de una *barra*, coincidiendo con el “punch” de la misma e incrementando su impacto. Creemos que el uso de TVE está suficientemente extendido dentro del rap como para considerarlo un recurso especial, propio del estilo, a la vez que no suficientemente extendido como para considerarse común a todas las performances e intérpretes, y por tanto merecedor de nuestra atención y análisis en los momentos en los que aparece.

En síntesis, en este capítulo hemos discutido la utilidad y alcances del análisis musical en el marco de las batallas de rap. Para ello, hemos hecho una breve descripción de aquellos elementos que pueden considerarse principalmente musicales en las batallas de rap, y hemos reflexionado sobre el valor de analizar cada uno de estos elementos para fines de nuestra investigación. Por consiguiente, hemos identificado una serie de elementos correspondientes a la música, con miras a desarrollar nuestro instrumental de análisis proveniente de este

capítulo. Entre ellos se encuentran: patrones rítmicos, *half-time* y *double-time*, melodía y fraseo, capacidad improvisatoria, *sprechstimme*, principalmente.

A continuación, dedicaremos el siguiente apartado en la perspectiva lírica del rap.

CAPÍTULO 4: PERSPECTIVA DESDE LO LÍRICO

En el capítulo precedente hablamos sobre la perspectiva musical del rap. Ya que este es, por definición, un género musical, la aplicación de dicha perspectiva puede resultar bastante obvia para el lector. En el presente capítulo, tal como en los anteriores, se recogerá elementos pertinentes, en este caso, al ámbito literario, y así seguir nutriendo el instrumental de análisis que emplearemos en el capítulo 5.

Consideramos que la música no solo acompaña a la palabra, sino que la provee de un marco en el cual desarrollarse, y con ello, de ciertas limitaciones intrínsecas a la música misma. No obstante, el elemento central del rap sigue siendo la palabra, más aún en las batallas de rap, donde muchas veces el cariz puramente artístico del rap queda relegado a un segundo plano en pos de un objetivo mucho más mundano: el de ganar una determinada competencia. Creemos que esto tiene una consecuencia de fondo, limitando posibles recursos expresivos como la métrica, el fraseo, y concentrándose en los más evidentes al oído, como lo son la rima y el *punch line*.

Ya que el marco musical o *beat* no es brindado por el rapero, no es materia de juicio para los jurados de las distintas competencias o “batallas” de rap, quienes concentran su atención en el contenido lírico de la improvisación. Ciertamente, y como vimos en el apartado anterior, existe un contenido musical intrínseco al rap que es materia de análisis; no obstante, la observación de competencias como las organizadas por FMS o Redbull nos muestra que el criterio del jurado no es mayoritariamente musical. Bolívar indica que:

El sistema de puntuación más popular en las batallas es el de FMS. Se puntúan las intervenciones de los MC's cada 10 segundos y se valoran los siguientes conceptos: *punch*, fluidez, técnicas y puesta en escena. Todas estas variables

son subjetivas, aunque en las batallas, la que más peso tiene es la del *punch* (2021).

Esta cita es interesante pues revela una vez más uno de los hallazgos principales de esta investigación: el aspecto multidisciplinario del rap, aún en el contexto de las batallas. De los cuatro criterios mencionados, uno es puramente escénico y podría ligarse directamente al teatro: nos referimos al criterio de la puesta en escena. De los tres restantes, dos de ellos se relacionan directamente al texto, mientras que uno de ellos puede analizarse desde el texto y desde la música, aunque consideramos que el criterio lírico es más sobresaliente. Hablaremos de estos últimos tres criterios a continuación.

El *punch* hace referencia al concepto de *punchline* que se origina en la comedia: aquella línea que pone fin a un chiste y termina de generar el efecto cómico deseado en la audiencia. De la misma forma, el *punch* en el rap es la línea que pone fin a un “patrón” (usualmente, cuatro compases, o aproximadamente diez segundos, como indica la cita) y termina de generar el efecto deseado por el improvisador, a menudo en forma de un insulto ingenioso contra el contrincante (Daily Rap Facts, 2021).

La fluidez, también llamada *flow* o “musicalidad”, hace referencia a la facilidad que tiene el improvisador para declamar su discurso de acuerdo al ritmo propuesto por el *beat*, particularmente en relación a los golpes de bombo y tarola (Edwards, s/f; Level, s/f). Como vimos líneas atrás, el ritmo se define a grandes rasgos como la repetición regular de pulsos determinados. Por lo tanto, su aplicación no solo puede aplicarse a campos como la música, sino a cualquiera en el que exista una repetición regular de sucesos. Tal es el caso de la rima, en la que existe una “repetición (o cuasi repetición) de sonidos” (Warren & Wellek, 1966, p. 190). En las batallas de rap, encontraremos rimas no sólo en el desenlace de cada frase, sino también estructuras más complejas en cada una ellas, que involucran más de dos sílabas

siendo rimadas. Como adelanto del capítulo de análisis, plasmamos lo señalado en el ejemplo de a continuación.

En este ejemplo, podemos denotar las distintas vocales que son rimadas en un mismo verso. Las vocales *o*, *i*, *a* y la terminación *ante* o *arte* son recursos que el *freestyler* Bnet utiliza para construir su intervención en son de respuesta. Esto llama nuestra atención ya que sostiene tanto el argumento como dicha técnica de rima, mientras se expresa con fluidez, desarrollando su improvisación. Bnet (España) le responde a su contrincante Valles-T (Colombia), luego de que este le dijera en su último *punch line* “Recuerda, la vocalización es importante, y más cuando tienes a un pro de contrincante”. A lo que Bnet responde:

Tú no eres un **pro** de contrincante

Hoy me vale contrincarte,

Bro, yo soy el mejor, el **más flipante**

Rap al instante

Como el **Arkano** de **Alicante**

Graba con la **Canon** como voy a **eliminararte** [negritas añadidas] (Red Bull batalla, 2020, min 7:01).

Por otro lado, aspectos como el tono o el timbre, elementos de suma importancia en el ámbito de la música, se hallan ausentes en la definición de *flow* empleada en el rap. Adicionalmente, encontramos cierta yuxtaposición entre el concepto de *flow* y el de organización silábica desarrollado por nosotros en el apartado 3.1.1. Por lo tanto, consideramos que, si bien existe un cierto componente musical en el concepto de *flow*, este se entiende mejor como un criterio mixto, que da especial énfasis al texto, en primer lugar, y su relación con la música.

Las técnicas o *skills* hacen referencia al uso de diversos recursos literarios por parte del *freestyler* al momento de improvisar, aunque también puede hacer referencia a la ausencia

de ciertos recursos, particularmente las muletillas, que se consideran síntomas de un estilo pobre. Por el contrario, son técnicas deseables: intercalar rimas, utilizar palabras de muchas sílabas, elaborar rimas en métricas complejas, utilizar juegos de palabras ingeniosos, utilizar metáforas, etc. (Chaves, 2019). Vemos que hay cierto grado de coincidencia con respecto al criterio anterior, el *flow*, particularmente en lo que al uso de rimas se refiere. No obstante, hay diferencias notorias entre ambos criterios. Se considera que el *flow* es una cuestión más “natural”, ligada al estilo declamativo personal de un rapero; es un concepto vinculado más al lugar que ocupan en el tiempo los mensajes expresados por el rapero, que al contenido de los mensajes expresados o incluso a las palabras específicas utilizadas para expresarse. En contraposición, las técnicas si toman en cuenta no solo el contenido del texto improvisado sino también las palabras específicas que se usan para expresar dicho contenido; por tanto, se consideran recursos más racionales y calculados.

Como vemos, de los cuatro criterios utilizados en la competencia de rap FMS, dos se vinculan exclusivamente al texto de la improvisación, uno al aspecto escénico, y uno a un doble componente musical y textual, con énfasis en lo último. Esta evidente predominancia del texto como criterio por parte de los jurados de la competencia FMS nos invita a analizar el rap desde la literatura. No obstante, varias preguntas se alzan inevitablemente ante nosotros: ¿Es correcto considerar al rap como literatura? ¿El que la palabra sea el principal insumo en el *freestyle* es suficiente para considerarlo literatura? Nos abocaremos a responder estas interrogantes en las siguientes líneas.

4.1. El rap como literatura

Warren y Wellek afirman que las obras literarias no son objetos de estudio simples, y que, aun atendiendo a diversos criterios, establecer con claridad qué constituye o no literatura es una tarea compleja (1966, p. 33). Así, nombran varios de los criterios que se han utilizado

históricamente para determinar el carácter literario de una obra, pero concluyen que estos son insuficientes para determinar a ciencia cierta qué es literatura y qué no lo es.

Entre lado por Warren y Wellek, encontramos que “toda concepción lógica y cabalmente trabajada ha de comprender la ‘literatura oral’” (1966, p. 27). Pese a que muchas producciones literarias perduran en el tiempo mediante la palabra escrita, consideran que existen criterios tanto más relevantes para definir la literariedad de una determinada producción intelectual, como el uso especial que se le da al lenguaje.

Para los autores, existe una clara diferencia entre el lenguaje literario, el lenguaje científico y el lenguaje cotidiano. En el lenguaje científico, la intención es la de comunicar con claridad y objetividad, por lo que se evita utilizar palabras que remitan a opiniones o sentimientos, o adjetivos calificativos que impliquen juicios morales o subjetivos. En el lenguaje cotidiano, en cambio, existe una mayor flexibilidad, permitiéndose toda clase de artilugios literarios y retóricos. Esto se debe, en gran parte, a que la intención de este tipo de lenguaje suele ser la persuasión.

El lenguaje de la literatura, en cambio, se diferencia de los otros dos de distinta forma en cada caso. En oposición al lenguaje científico, la literatura fomenta el uso extenso de calificativos, superlativos, exageraciones, descripciones cargadas de emotividad, juicios morales, etc. La intención no es denotativa, como en la ciencia, sino connotativa. En cambio, la diferencia con el lenguaje cotidiano se establece de manera cuantitativa, en vez de cualitativa. En el lenguaje cotidiano usamos las mismas herramientas y recursos para adornar el lenguaje que encontramos también en la literatura; la diferencia radica en el nivel en que dichos recursos se manifiestan. La literatura tendrá, pues, un uso mucho más extenso de los recursos mencionados, y tendrá una consciencia mucho mayor no solo del mensaje transmitido, sino de las palabras específicas utilizadas en la transmisión de dicho mensaje. Esto se entiende, además, a la luz de las diferencias de función entre ambos lenguajes. El

lenguaje cotidiano suele tener una intención claramente persuasiva, mientras que la literatura es, en general, mucho más sutil en ese sentido, teniendo una intención clara de mostrar la personalidad de quien escribe en mucha mayor medida de la que ocurre en el lenguaje cotidiano, además de una intención más estética que persuasiva (Warren y Wellek, 1966).

En el párrafo anterior, hemos puesto en evidencia tres elementos que nos ayudan a contemplar el uso de la palabra desde la perspectiva literaria. En primer lugar, vemos que el uso del lenguaje se sobrepone al medio que se decida ejercer la palabra. La tradición oral y audiovisual, por ejemplo, son terrenos válidos para la creación literaria. En segundo lugar, hemos visto la importancia del tratamiento que se le da al lenguaje. Para que algo sea considerado literatura, debe hacer uso de un lenguaje que tenga aspiraciones artísticas; es decir, que preste especial atención a los aspectos estéticos que se deriven no solo del mensaje, sino de las palabras mismas que se utilicen para expresarlo. Ciertamente, el lenguaje en el rap no es meramente descriptivo, sino que está plagado de valoraciones que escapan a la objetividad que pretende la ciencia, por ejemplo. Pero no basta con ser un lenguaje florido, sino que esta floritura debe estar ampliamente extendida, y debe haber alguna consciencia sobre la misma. Por último, hemos hablado sobre la función de la literatura. Ni en la escritura científica, ni en el lenguaje cotidiano existe una intención estética tan clara y central como en la literatura. Puede haber descripción, como en la ciencia, o persuasión, como en el lenguaje cotidiano, pero no serán elementos principales en la literatura. Así, un texto poético puede llamar, por ejemplo, a la reflexión moral o filosófica, pero su mayor valor recaerá sobre la forma del texto mismo, su métrica, rima, y demás elementos que mencionaremos más adelante, y cómo estos se relacionan para generar una experiencia estética en el lector, y no en el aspecto pragmático de dicho texto.

Comúnmente puede entenderse como poesía todo aquello que está escrito en estructura de verso, según Ignacio de Luzán. Agrega que, si bien el verso es necesario en

muchos casos, es también un instrumento dentro de la poesía, así como son instrumentos los cinceles de una escultura, los colores y pinceles de un cuadro (Luzán, 2003). Muchas definiciones de poesía se han propuesto a lo largo de la historia, y dicho ejercicio pareciera que será siempre una constante. En este apartado, no pretendemos anunciar que todo los *freestylers* son poetas, necesariamente, sino que la poesía en el rap es una posibilidad al contar como vehículo principal la palabra, y de la palabra, se desprenden los elementos ya señalados en este apartado. A partir de esa premisa, creemos que la perspectiva lírica que podemos prestar a este arte escénico podría, cuando menos, nutrirse.

A continuación, pasaremos a desarrollar algunos conceptos y herramientas de análisis que nos serán de utilidad para aproximarnos a las batallas de rap desde la literatura.

4.1.1 Eufonía y métrica

En literatura, se suele llamar “eufonía” o incluso “musicalidad” al aspecto del lenguaje que comprende la particularidad de los distintos sonidos de la lengua. Así, se diferencia el sonido de la letra *e* de la *a*, o de la *l* y la *p*. (Warren & Wellek, 1966). Según los autores, el término “musicalidad” entendido desde la literatura no es comparable a la melodía musical, pues en la música las melodías poseen tonos fijos e intervalos determinados, mientras que en la entonación del habla los cambios son rápidos y los tonos fluctúan de manera indeterminada (Warren & Wellek, 1966).

Una definición más general de “melodía” a la brindada por nosotros en el capítulo anterior, basada en las frecuencias en vez de en las notas de las escalas occidentales, sí podría permitirnos considerar a las inflexiones del lenguaje como melodías en su propio derecho. Es importante notar, sin embargo, que, en el rap, la música y la palabra son en algún sentido inseparables, por lo que hablaremos de una u otra definición según nuestra investigación lo requiera. En el mismo sentido, separar la literatura de esta dimensión sonora del lenguaje es también imposible, motivo por el cual Warren y Wellek (1966) consideran a esta

característica como un elemento intrínseco del lenguaje. Es necesario notar, además, que la eufonía supone un efecto agradable, “armonioso”, generado por dichos sonidos intrínsecos; sin embargo, así como en música existe la dualidad complementaria consonancia-disonancia (sonidos “agradables” versus sonidos “desagradables”) (Schmidt-Jones, 2018), la eufonía encuentra a su opuesto complementario en la “cacofonía”, que supone “crear efectos sonoros expresivos, deliberadamente ásperos” (Warren & Wellek, 1966).

La cacofonía viene ligada a otro recurso literario: la onomatopeya. No obstante, la segunda no es condición necesaria para que ocurra la primera. Basta con agrupar sonidos “ásperos” para amplificar su efecto, en contraposición a la eufonía, donde se busca agrupar sonidos “suaves” para generar un efecto placentero. La dualidad eufonía-cacofonía se alza como una herramienta que permite imprimir expresividad aún en los niveles más bajos de organización del lenguaje. En las batallas de rap, muchas veces se utiliza la cacofonía y la onomatopeya como recurso retórico, ya sea una risa o un monosílabo que impulse o concluya una respectiva intervención. Estos recursos, como veremos más adelante, pueden verse amplificados por la rima, donde las distintas combinaciones de sonidos eufónicos y cacofónicos pueden volverse más evidentes aún al colocarse en puntos importantes del verso para amplificar su efecto.

En cuanto a la rima, Quilis (1975) la define como:

la total o parcial identidad acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada. Lo importante en la rima es la percepción de una igualdad de timbre: es, por lo tanto, un fenómeno acústico, no gráfico, aunque, como las letras son la representación de los fonemas, en una lectura no articulada siempre existe la sensación de esa equivalencia acústica (p. 31).

Las rimas, como indica la cita anterior, se forman entre dos o más versos. Estos, a su vez, se definen como “la menor división estructurada” que encontramos en un poema, formando primero estrofas, y éstas, a su vez, la totalidad del poema, aunque pueden existir poemas de una sola estrofa. Es posible clasificar los poemas según estos criterios de organización, de acuerdo a la cantidad de sílabas en un verso, de versos en una estrofa, y de estrofas en un poema. Al estudio del poema y de sus partes según estas diversas configuraciones rítmicas se le llama “métrica” (Quilis, 1975).

Creemos que es posible aplicar un análisis de la métrica directamente a las batallas de rap, con algunas importantes consideraciones. En ambas expresiones artísticas se utiliza la palabra, como recipiente y como contenido, para generar una forma de expresión ajena al habla común, que pone de relieve elementos formales del lenguaje que van mucho más allá del significado, sin dejarlo, por ello, de lado. Adicionalmente, y como hemos descrito en apartados anteriores, en el rap las frases suelen ser de cuatro compases de cuatro tiempos (4/4), de acuerdo al indicador de compás y tempo propuestos por el *beat*. Usualmente estos cuatro compases se corresponden con cuatro versos de una estrofa, en cuyo cuarto y último verso se encuentra el *punch line* o remate de toda la estrofa. Podría argumentarse a partir de esto último que la métrica en el rap tenderá a tener siempre la misma estructura de cuatro estrofas, y que esto quizás haga que un análisis del rap en función a la métrica devenga en irrelevante. No obstante, consideramos que existen al menos dos argumentos fuertes para desacreditar esta opinión. En primer lugar, como ya hemos mencionado antes, las batallas de rap son espacios que premian la creatividad y el dominio del lenguaje, por lo que sería lógico suponer que el romper con esa estructura regular de cuatro compases resulte atractivo para el improvisador y para el jurado, hecho que acabaría fomentando la búsqueda de nuevas métricas. En segundo lugar, aunque el rap parece no reconocerse como heredero de una tradición poética o siquiera literaria específica, existen algunos profesores de *freestyle rap*

que recomiendan el estudio y aplicación de las diversas métricas tradicionales de la poesía para enriquecer los recursos líricos, o *skills* del improvisador. De hecho, Chaves (2019) considera que el dominio de “métricas complejas” es una cualidad muy deseable en un improvisador, y muy tomada en cuenta por los jurados de las competencias de rap. Obviamente, el nivel de libertad en cuanto a métrica del que goza la poesía es mucho mayor, pues en ella hace mucho tiempo se han subvertido muchos de los principios que otrora se consideraban indispensables, a saber, el uso obligatorio de la rima y de métricas regulares. Esto no ocurre en igual medida en el rap, pues, aunque existen elementos que le otorgan cierto campo de acción al improvisador para escapar de la métrica de cuatro estrofas, el omnipresente *beat* no deja de marcar las estructuras cuaternarias regulares propuestas tanto por el compás mismo (de cuatro tiempos) como por la organización regular de compases en grupos de cuatro. Por lo que no consideramos oportuno omitir totalmente el efecto que este *beat* puede tener en la improvisación verbal. El único momento en el que podríamos considerar una libertad métrica comparable a la de la poesía, es en los llamados *a cappella*, momentos en las batallas de rap en los que los improvisadores tienen la oportunidad de improvisar sin una pista musical de fondo. No obstante, la revisión de videos de diversas competencias de *freestyle* nos muestran que incluso en estos momentos se da cierta regularidad métrica en la forma de organizar los versos en función del *punchline*, además de que prevalece el uso de la rima.

Por todo lo anterior, queda claro que el rap es un terreno fértil para el análisis desde la métrica, pues aun cuando aparente estar constreñido por el ritmo de la música, la evidencia nos muestra que los improvisadores encuentran maneras de librarse de este yugo y, en el proceso, acaban por generar estructuras métricas que pueden resultar igual de complejas que algunas de las de la poesía, y, por tanto, igual de analizables bajo el criterio de la métrica. No obstante, estamos muy lejos de hablar de géneros de rap basados exclusivamente en la

métrica, como sí ocurre con la poesía. Cuando aparecen estas variaciones métricas en el rap, son tomadas por diferencias estilísticas entre uno y otro competidor, y no como diferencias generadoras de distintas categorías de clasificación. Consideramos que esto podría cambiar mediante el estudio de las dimensiones estéticas inmersas en las batallas de rap.

Hasta este punto, hemos hablado de la posibilidad de aplicar criterios propios del análisis literario a las batallas de rap. Hemos empezado cuestionando la definición de literatura y si es posible entender al rap desde lo literario. Luego, habiendo elaborado una definición de literatura que engloba al rap, hemos descrito varios elementos y criterios que nos serán de utilidad al momento de analizar nuestros ejemplos más adelante. Además, marcamos un paralelo importante entre rap y poesía, atendiendo a sus elementos métricos, pero observando las importantes diferencias entre ambos. Entre los elementos recogidos para nutrir nuestro instrumental de análisis desde lo lírico, consideramos los siguientes: métrica y rima, recursos literarios, fluidez, punch line, y eufonía.

CAPÍTULO 5: ANÁLISIS DE CASOS

En el presente capítulo procederemos a dar análisis a 3 batallas de rap o *freestyle* mediante el instrumental de análisis que hemos ido nutriendo en cada capítulo. Cada elemento, concepto y/o criterio que compone el instrumental, ha servido de herramienta para contemplar el *freestyle* desde particularidades de distintas disciplinas artísticas, pero a la vez congeniales. Dichos conceptos, extraídos de cada disciplina artística, serán utilizados como medio de análisis, y consideramos nos permitirá entender las batallas de rap o *freestyle* de una manera más dimensionada, de tal manera que nos permitirá abordar cada perspectiva desde su complejidad.

En primer lugar, dentro del capítulo 2, correspondiente a la perspectiva teatral, se han recogido los siguientes conceptos: mímicas y gestos, el tono de la palabra, trajes y accesorios, delimitación y desenvolvimiento del espacio, relación performer-espectador.

En segundo lugar, dentro del capítulo 3, correspondiente a la perspectiva musical, se han recogido los siguientes conceptos: patrones rítmicos, half-time y double-time, melodía y fraseo, capacidad improvisatoria, Sprechstimme.

En tercer lugar, dentro del capítulo 4, correspondiente a la perspectiva lírica, consideramos los siguientes conceptos: métrica y rima, recursos literarios, fluidez, punch line, y eufonía.

Las batallas de rap a analizar corresponden a las competiciones de la FMS (Freestyle Master Series) de los países Perú, Argentina, y FMS internacional. Pese a tratarse de una misma competencia, la cual consta de las mismas reglas y formato, cada caso seleccionado tiene como contexto modalidades de improvisación distintas, las cuales tienen condiciones particulares a ser consideradas. Además de la pertinencia, escogimos estas 3 batallas por su noción contemporánea, debido a que se llevaron a cabo recientemente, haciendo mención que

la FMS Internacional 2020 fue el último evento de este tipo antes de la cuarentena por covid19, y se llevó a cabo en la Plaza de Acho con un lleno total.

Figura 2

Plaza de Acho – FMS Internacional Perú 2020



Nota. Final de la FMS Internacional Perú 2020. Tomado de: <https://rpp.pe/cultura/mas-cultura/fms-internacional-2021-se-realizara-en-peru-conoce-cuando-se-llevara-a-cabo-el-gran-evento-de-freestyle-argentina-chile-mexico-espana-noticia-1340929>

Es importante mencionar que no analizaremos las batallas en su totalidad, sino que hemos seleccionado los fragmentos que creemos pertinentes para los fines de nuestra investigación. Asimismo, consideramos oportuno recordar que, si bien estamos delimitando rubros de análisis, existen conceptos que no pueden ser analizados de forma aislada desde una sola perspectiva. Tal es el caso de la capacidad improvisatoria, por ejemplo, que puede ser abordado desde lo musical y lo lírico. Por lo que, en ese preciso caso, lo abordaremos desde lo musical, haciendo mención en lo lírico, o viceversa.

La primera batalla que analizaremos será la de Jaze vs Strike, durante la FMS Perú 2020; la segunda batalla es la de Cacha vs Replik, durante la FMS Argentina 2019; y la

tercera batalla a analizar será la de Bnet (España) vs. Zticma (México), durante la FMS Internacional 2020.

A continuación, procederemos al análisis del primer caso.

5.1. Caso 1: Jaze vs. Strike

El presente caso se llevó a cabo durante la competición FMS Perú 2020, y la modalidad en la que improvisan los *freestylers* se le conoce como “Minuto libre”; en este contexto, cada *freestyler* cuenta con un minuto para ejecutar su improvisación sin ningún tipo de condición. A continuación, procederemos a dar uso a nuestro instrumental de análisis, y así abordar la intervención de *Jaze*, dentro de la mencionada modalidad.

5.1.1. Perspectiva teatral: Jaze vs Strike

Consideramos oportuno describir la distribución del espacio en el escenario antes de sumergirnos en el análisis. En el centro de todo, se encuentra el espacio en donde los *freestylers* desarrollan sus improvisaciones, y entre ellos un moderador quien agiliza y monitorea la batalla; rodeando dicho espacio, se encuentra la mesa del jurado, el DJ y un espacio designado para todos los competidores. En el caso de esta batalla, fue a puertas cerradas por la cuarentena del 2020, por lo que el “público” presencial más importante fueron los mismos competidores.

Respecto al lenguaje corporal, interpretamos que *Strike* adopta una actitud pasiva y esquiva, camina en círculos, mientras es el turno de *Jaze*. Consideramos que esta es una estrategia por parte *freestylers* para aminorar el impacto que pueda a tener el descargo del contrincante. Esto invita a *Jaze* a que lo siga por el escenario, mientras desarrolla su improvisación. Paralelamente, *Jaze* incluye gestos y mímicas para enfatizar lo que improvisa, y para señalar a quién se dirige.

Figura 3

Jaze vs Strike



Nota. Jaze vs. Strike, FMS Perú 2020. Tomado de: <https://elestilolibre.com/desglosando-rimas-jaze/>

Por momentos, mueve la mano izquierda sobre el ritmo del beat, solo acompañando lo que rapea; durante otros momentos, ejemplifica enfáticamente lo que dice sobre el escenario, como cuando dice “juego como Curry y encesta de dos”, mientras hace un gesto con las manos aludiendo al básquet. De esta manera, consideramos que el uso del lenguaje no verbal complementa y hasta enfatiza la intervención oral del *freestyler*. Además, respecto al tono de la palabra, Jaze lo utiliza como recurso diferencial en un momento de su improvisación, cuando pareciera que cantara diciendo “sáquenme de fms o si no ya van a ver”, nutriendo así de diversidad a su performance.

Consideramos que la vestimenta de los *freestylers* en escena es sobria y de estilo urbano. Igualmente, la vestimenta de los competidores restantes, tienen esa misma característica.

5.1.2. Perspectiva musical: Jaze vs Strike

Desde la perspectiva musical, podríamos comenzar identificando lo correspondiente a lo rítmico melódico. En la intervención de *Jaze*, se encuentran distintos patrones rítmicos; aquellos se distinguen tanto en la elección de figuras rítmicas, así como en la conjugación de las mismas formando frases. Consideramos que la intervención a analizar es de alto contenido melódico, por lo que para esta transcripción también consideramos alturas de notas.

En la figura 4, podemos apreciar cómo *Jaze* utiliza tresillos como figura rítmica central de su frase. El patrón rítmico se distingue visualmente en los compases seleccionados. Se trata de dos tresillos seguidos de una corchea y una semicorchea atresilladas, empezando desde el segundo pulso en el primer compás; en el siguiente compás, la acentuación se encuentra en el segundo pulso, con solo una semicorchea que lo antecede. De forma particular, cabe agregar también que las notas utilizadas son pertinentes dentro del contexto armónico, dándole así un sentido de pertenencia a la melodía respecto a la armonía.

Figura 4

Compás 10 al 14 – Transcripción Jaze vs. Strike

10

O fá - cil, tam - bién, en el Coun - ter... - S - trike.

12

Yo soy e - se rap - per que te rom - pe... Good - bye.

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Jaze en FMS Peru 2020, Jornada 2 Urban Roosters, consultado en:
<https://www.youtube.com/watch?v=iwdEQY80y6s&t=1087s>, min:16:00

En la figura 5 que analizaremos a continuación, identificamos la diversidad de recursos que domina *Jaze*, al incurrir en el *double time* dentro de su improvisación. La figura rítmica que emplea para desarrollar su doble tiempo son las fusas, tal como se puede apreciar en la figura 5. Como bien mencionamos, dentro de la música se le conoce a este recurso como *disminución*. El patrón rítmico en este caso sería el de 8 fusas por pulso, dejando un breve espacio para poder respirar y continuar desarrollando el patrón.

Llevar a cabo esta técnica no solo requiere de precisión rítmica, sino también de fluidez para que el contenido lírico sea audible con facilidad. Es por eso que consideramos que *Jaze* posee además esas características en sus melodías y fraseo. En este caso, consideramos que la organización silábica se somete al recurso del *double time*, calzando cada sílaba en las notas desarrolladas por dicha técnica.

Figura 5

Compás 18 al 21 – Transcripción *Jaze vs. Strike*

18
se- ñe? Que mi do-ble tem-po yo no lo prac-ti-co ni lu-nes ni jue-ves. Los

20
tu - yos son co - mu - nes. Se - rá me - jor de que prue - bes un po -

21
qui - to de mi es - ti - lo y te ju - ro que ya te mue - res.

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de *Jaze* en FMS Peru 2020, Jornada 2 Urban Roosters, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=iwdEQY80y6s&t=1087s>, min:16:56

En la figura 6, por último, podemos identificar cómo *Jaze* logra utilizar el recurso de *half time* y *double time*. El patrón rítmico se desarrolla en dos pulsos de corcheas, seguido de cuatro pulsos de semicorcheas, disminuyendo y aumentando las figuras rítmicas, respectivamente. Además, consideramos encontrar un fraseo melódico fluido propio del canto durante el desarrollo de las semicorcheas, por ejemplo, cuando dice “sáquenme de FMS o si no ya van a ver” (frase puesta en mención en el análisis del capítulo anterior).

Figura 6

Compás 42 al 49 – Transcripción *Jaze vs. Strike*

42
¡Oh shit, oh shit! Sá - quen -

44
me de F M S por - que si - no ya van a ver. ¡Oh

46
shit, oh shit! Es - te es el ver - da - de - ro Jaze. U - na

48
fe - cha la per - dí, pe - ro ya no lo voy a ha - cer.

Nota. Fuente elaboración propia. Frase tomada de intervención de Jaze en FMS Peru 2020, Jornada 2 Urban Roosters, consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=iwdEQY80y6s&t=1087s>, min:17:40

Estas son solo tres muestras de lo que rítmicamente ocurre dentro de la improvisación de *Jaze* durante su minuto libre. Consideramos que la capacidad improvisatoria de *Jaze* es dotada de patrones rítmicos diversos, proporcionando mayores posibilidades en el desarrollo de sus frases; su fraseo es fluido y logra sonar dentro de la tonalidad del beat, lo cual tiene un impacto directo en el oyente.

La capacidad improvisatoria entonces radica en la conjugación de valores rítmicos que, por supuesto, confluyen con consideraciones de las otras disciplinas artísticas. Consideramos, además, que la creatividad tiene un potencial interesante en la dimensión rítmica dentro de las batallas de rap, ya que no solo nutre de posibilidades rítmicas el contenido de cada *freestyler*, sino que organiza y da forma al contenido lírico.

A continuación, analizaremos el caso desde la perspectiva lírica.

5.1.3. *Perspectiva lírica: Jaze vs Strike*

Desde la perspectiva lírica, analizaremos fragmentos de la improvisación entera que posibilite el uso de los elementos recogidos en nuestro instrumental de análisis.

En la figura 7, podemos apreciar cómo *Jaze* utiliza una rima asonante de orden AAAA. Enfatiza la palabra a rimar, que se ubica al final de cada verso de la *barra*. Cabe agregar también que se utiliza el recurso literario de la comparación o símil, en los versos 3 y 4. De esta manera, consideramos que el *freestyler* puede nutrir de referencias atractivas al oyente. Además de ello, creemos que este tipo de estrategia otorga impacto al *punch line*.

Figura 7

Transcripción lírica Jaze vs. Strike 1

O fácil también en el Counter... Strike
Yo soy ese rapper que te rompe... Good-bye
Estoy jugando Reggae como en "Red Red Wine"
tú con tus dobles tempos más preparados que un plato del restaurant

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de intervención de Jaze en FMS Peru 2020, Jornada 2 Urban Roosters, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=iwdEQY80y6s&t=1087s>, min:16:10

Dentro de las posibilidades de rima, encontramos particularidades en la intervención puesta en análisis. En la figura 8, apreciamos cómo *Jaze* emplea dos terminaciones al mismo tiempo, una después de otra; utiliza la terminación “-ilo” en 6 palabras, para luego utilizar “-

ido” dando cierre al verso 3 y 4. De esta manera desarrolla su métrica, mientras que utiliza el recurso literario de concatenación cuando se refiere al río “Nilo”, para luego empezar la siguiente oración con “Ni lo pienses...”. Consideramos que los recursos aquí presentados permiten desarrollar y consolidar la ilación de lo que se improvisa, mientras se procura respetar la métrica dispuesta por el beat, paralelamente.

Figura 8

Transcripción lírica Jaze vs. Strike 2

*¿De verdad piensas que tii tienes estilo, pupilo?
Yo te aniquilo tranquilo. Este cocodrilo
Va a nadar por el Nilo. Ni lo pienses que he perdido
Esta mierda la puedo hacer por un minuto de corrido*

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de intervención de Jaze en FMS Peru 2020, Jornada 2 Urban Roosters, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=iwdEQY80y6s&t=1087s>, min:16:20

En el último ejemplo (ver figura 9) que analizaremos a continuación, podemos apreciar cómo el *freestyler* complejiza su métrica y la forma de cómo rima dentro de su intervención.

Figura 9

Transcripción lírica Jaze vs. Strike 3

La puesta del sol,
esta respuesta está puesta, contéstamelo
De ti ya me aburrí, me tomo el Mc Flurry,
Juego como Curry, te encesta de dos.

De dos, luego de tres en tres, de trica
Le hablo de Trika, piensa en el helado y me dice “¿me invitas?”

Si yo fuese un helado sería un Bombón,
vete para Hong Kong, tonto
Por lo pronto, la muevo como De Jong o como Messi
Amago a Camoranessi, la cintura se la rompo.

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de intervención de Jaze en FMS Peru 2020, Jornada 2 Urban Roosters, consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=iwdEQY80y6s&t=1087s>, min:16:30

En primer lugar, podemos deducir que *Jaze* logra esbozar rimas una dentro de otra, al conjugar terminaciones distintas; tal es el caso de cuando dice “tomo el Mc Flurry” rimando dicha expresión con “Juego como Curry”. Previo esas conjugaciones, dice también “de ti ya me aburrí”, pero no acentúa la palabra “aburrí” como aguda, sino como grave. Consideramos ello como un recurso que subordina la acentuación ante la rima que prima la sección.

Esta rima compleja, a su vez, se encuentra dentro de otra estructura propuesta desde el primer verso, donde menciona “la puesta del sol”, expresión que termina rimando con “te encesta de dos” en el último verso. Pasa lo mismo con “Por lo pronto, la muevo como De Jong o como Messi, amago a Camoranessi, la cintura se la rompo”. En ambos casos, consideramos que el *punch line* se nutre de las métricas y rimas previamente desarrolladas.

En segundo lugar, consideramos que el *freestyler* recurre a recursos literarios como la aliteración, repitiendo el sonido de la terminación “-esta” (“La puesta del sol, esta respuesta está puesta contéstamelo”), y como la metáfora, cuando alude la habilidad de deportistas destacados con la suya. Además de ello, consideramos que la eufonía se percibe claramente dentro de su improvisación, y que ello se refleja no solo en lo armonioso del fraseo que emplea, sino también en el nivel de fluidez y dicción que presenta en su intervención total.

A continuación, analizaremos el siguiente caso de Cacha vs. Replik.

5.2. Caso 2: Cacha vs. Replik

El presente caso se llevó a cabo durante la competición FMS Argentina 2019, y la modalidad en la improvisan los *freestylers* se le conoce como y “4x4”; en este contexto, cada *freestyler* improvisa durante 4 compases, para luego darle pase al otro, y así consecutivamente durante 2 minutos y medio. Al inicio de dicha modalidad, se brinda un tiempo sin base musical de fondo, en donde cada competidor declama sus versos en acapella. A continuación, procederemos a dar uso a nuestro instrumental de análisis, y así abordar la batalla de rap en mención ordenadamente.

5.2.1. Perspectiva teatral: Cacha vs Replik

La distribución del espacio es similar a la del caso anterior; en el centro de todo, se encuentra el espacio en donde los *freestylers* desarrollan sus improvisaciones, y entre ellos un moderador quien agiliza y monitorea la batalla; rodeando dicho espacio, se encuentra la mesa del jurado, el DJ y un espacio designado para todos los competidores. En el caso de esta batalla, fue antes de la cuarentena del 2020, por lo que sí hubo público presencial. Cabe agregar que también las competencias también se transmitían en vivo virtualmente.

Respecto al análisis desde la perspectiva teatral, interpretamos que el clima de la batalla es muy competitivo e incluso agresivo, y se evidencia no solo en la actitud que

adoptan los *freestylers*, sino también en el lenguaje verbal y corporal que acompañan sus *punch lines*, y sus intervenciones en general. Ambos *freestylers* recorren el escenario en círculos, y también adoptan una actitud receptiva cuando el otro está rapeando; esto también es considerado por nosotros como una estrategia para intentar aminorar el impacto de la intervención de su contrincante. En este caso, el público está muy atento y reacciona con gritos y aplausos a cada *barra* que entrega cada *freestyler*, por lo que dicha estrategia pudo no tener mayor preponderancia como en el caso anterior.

Dentro de varios momentos, cada *freestyler* se dirige al público para “atacar” los argumentos de su contrincante, haciendo que el público se sienta parte importante de lo que está sucediendo en el escenario. Ya que la modalidad puesta en análisis puede entenderse como un “diálogo”, consideramos que en la práctica el público cumpliría un rol de un actor pasivo en dichos momentos.

Figura 10

Cacha vs. Replik



Nota. Replik vs Cacha FMS Argentina, Jornada 1 Oficial Temporada 2019, imagen tomada de Urban Roosters <https://www.youtube.com/watch?v=yafE5ebA7-o>

Tanto *Replik* como *Cacha* tienen un sentido de la métrica muy alto, que no solo se manifiesta en sus intervenciones orales, sino que también en gestos y mímicas. Cada *punch line* es acompañado por gestos, señalamientos, los cuales podemos interpretar efectúan de forma agresiva. Mueven las manos para dar énfasis a lo están diciendo a ritmo, pero también mueven las piernas como si se tratase de un baile. No están danzando, sin embargo, ya que lo hacen de manera intermitente y sólo mientras están rapeando. Respecto a sus vestimentas, también tienen un corte urbano y sobrio.

A continuación, analizaremos la batalla desde la perspectiva musical.

5.2.2. Perspectiva musical: *Cacha vs Replik*

En las intervenciones de *Replik* y *Cacha*, se encuentran distintos patrones rítmicos. Aquellos se distinguen tanto en la elección de figuras rítmicas, así como en la conjugación de las mismas formando frases.

En la figura 11, podemos apreciar cómo *Replik* utiliza dos patrones rítmicos distintos en una sola frase de 4 compases, la cual equivale a una *barra*. En los primeros dos compases, sustenta el patrón en el último pulso de ambos compases, concluyendo con la misma figura rítmica de dos corcheas. En los dos compases restantes, utiliza otro patrón rítmico; la figura rítmica que sustenta el patrón rítmico aparece en el primer pulso del tercer compás, para luego ser utilizado como cierre del tercer y cuarto compás. La figura rítmica señalada es la de 6 semicorcheas seguidas.

Figura 11

Compás 28 al 31 – Transcripción Cacha vs. Replik

The image shows a musical transcription in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a tempo of 94. The transcription consists of four staves, each representing a measure. The lyrics are written below the notes. The notes are primarily eighth notes, often beamed together in groups of six, which is characteristic of the 'double time' technique mentioned in the text. The lyrics are: 28 Ter - ce - ra vez que lo di - go. 29 Me ex - pre - sé mal, ya lo di - jo mi a - mi - go. 30 Pe - ro es - tos wa - chos si - guen ter - gi - ver - san - do. Por 31 e - so es - ta cul - tu - ra nun - ca va a es - tar pro - gre - san - do.

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Cacha en FMS Argentina, Jornada 1 2019, Urban Roosters, consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=yafE5ebA7-o> min:01:40

Siguiendo la óptica desde lo rítmico, en la figura 12 podemos apreciar cómo el *freestyler* Cacha recurre al uso de la disminución rítmica, también conocido como *double time*. Dentro de los dos primeros compases, logra subdividir cada pulso en 6, y de esta manera el contenido propuesto cuenta con mayor agilidad. Este recurso, como bien vimos en el primer caso, requiere buena dicción y fluidez, características que consideramos Cacha posee.

Durante los dos últimos compases, Cacha cesa el *double time*, y da cierre su intervención con un patrón de 4 semicorcheas, el cual utiliza en casi toda la modalidad puesta en análisis. Además, recurre al *Sprechstimme*. Durante ese momento, escuchamos una

intención intermedia entre lo hablado y cantado, contrastando así con la intención de los compases anteriores, sobre todo en la dimensión rítmica. Consideramos que este es un recurso que busca enfatizar el contenido lírico, por lo que los patrones rítmicos empleados se asemejan a los de una intención “canto hablada”.

Figura 12

Compás 40 al 43 – Transcripción Cacha vs. Replik

40 Cacha
Dé - jen - me sa - car - lo, si sa - bes, que ten - go los ver - sos con el con - te - ni - do. No

41
sé lo que tie - nes pa - ra res - pon - der - me. Ga - no en el de - sa - fi - o.

42
Hoy lo ma - to a es - te mal sen - tido Por -

43
que me me - to en el te - rre - no y él no en el mí - o.

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Cacha en FMS Argentina, Jornada 1 2019, Urban Roosters. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=yafE5ebA7-o> min:02:10

Nos resulta importante señalar que, dentro de la batalla, los patrones que *Cacha* utilizan no presentan mayor diversidad, y por lo tanto sus frases tampoco. Ello se ve reflejado en las figuras 13 y 14, donde durante dichas intervenciones utiliza el mismo patrón. En ellas encontramos estructuras rítmicas muy sólidas, en donde puede depositar su contenido lírico.

Figura 13

Compás 48 al 51 – Transcripción Cacha vs. Replik

48 Cacha



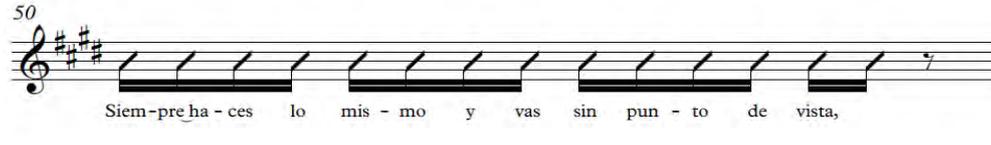
¿Sa - bés qué pa - sa? Me - jor que vos no me in - sis - tas

49



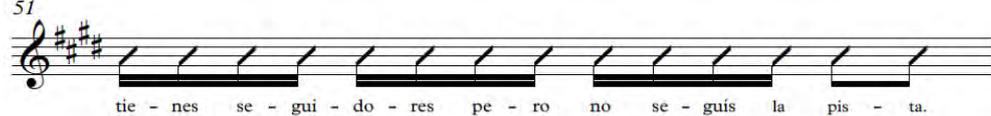
Te so - bre - va - lo - ran cuan - do fui y no sos rea - lis - ta.

50



Siem - pre ha - ces lo mis - mo y vas sin pun - to de vista,

51



tie - nes se - gui - do - res pe - ro no se - guís la pis - ta.

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Cacha en FMS Argentina, Jornada 1 2019, urban Roosters. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=yafE5ebA7-o> min:02:30

Figura 14

Compás 56 al 59 – Transcripción Cacha vs. Replik

56 Cacha

No te - nés de - rra - pe, no hay es - ca - pe ni sa - li - da. Me - jor

57

que la ca - ra se ta - pe por - que soy un sui - ci - da.

58

Es - te en la pis - ta va sin vi - da, no me in - sis - tas. Con pun -

59

to de vis - ta soy Hou - dí - ni, to - do un es - ca - pis - ta.

The image shows a musical transcription for four measures (56-59) in a 4x4 reggaeton style. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The rhythm consists of a steady eighth-note pattern. The lyrics are: 'No te - nés de - rra - pe, no hay es - ca - pe ni sa - li - da. Me - jor que la ca - ra se ta - pe por - que soy un sui - ci - da. Es - te en la pis - ta va sin vi - da, no me in - sis - tas. Con pun - to de vis - ta soy Hou - dí - ni, to - do un es - ca - pis - ta.'

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Cacha en FMS Argentina, Jornada 1 2019, Urban Roosters. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=yafE5ebA7-o> min:02:54

La capacidad improvisatoria de ambos *freestylers* es alta, y cada uno parece retroalimentarse de lo que el otro propone sobre el escenario; esto debido a la modalidad 4x4 y a la competitividad que se manifiesta durante sus intervenciones. Por un lado, *Cacha* logra subdividir el pulso constantes veces, demostrando gran despliegue técnico y de fluidez, pero no presenta mayor diversidad de patrones rítmicos. Ello no lo exime de desarrollarse creativamente, sin embargo. Por otro lado, *Replik* incluye más figuras rítmicas en su improvisación, proporcionando mayores posibilidades en el desarrollo de sus frases. Muestra

de ello, se aprecia en la figura 15, donde utiliza figuras rítmicas más variadas, dividiendo el pulso entre 2 y 3. Vale agregar que la capacidad improvisatoria durante las batallas tiene múltiples flancos de desarrollo.

Figura 15

Compás 36 al 39 – Transcripción Cacha vs. Replik

36 Replik
Co - piar el es - ti - lo... Hu - bie -

37
se si - do co - pia - do si lo tu - yo ten - dria sen - ti - do pe - ro

38
no, a - mi - go, ¿es - cu - chas - te de lo que o - pi - no?

39
Tra - je ver - sos di - fe - ren - tes ya po - cos cuar - ti - llos.

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Cacha en FMS Argentina, Jornada 1 2019, Urban Roosters. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=yafE5ebA7-o> min:01:40

Finalmente, consideramos que la creatividad de un *freestyler* puede desarrollarse en perspectivas distintas; en algunos casos, parten desde lo lírico y musical de forma conjunta, respondiendo al contexto y al estilo del improvisador; en otros casos, es posible que se utilicen una suerte de “marquesinas rítmicas”, las cuales son estructuras completas y aparentemente dominadas de forma previa, y así concentrarse en el contenido lírico, simplemente adaptando la organización silábica de lo que se quiere decir a dicha estructura.

A continuación, analizaremos el presente caso desde la perspectiva lírica.

5.2.3. Perspectiva lírica: Cacha vs Replik

Desde la perspectiva lírica, analizaremos fragmentos de la improvisación de ambos *freestylers* que posibiliten el uso de los elementos recogidos en nuestro instrumental de análisis. Es importante señalar que esta modalidad cuenta con parámetros de duración muy específicos, por lo que la métrica que utilicen los *freestylers* se ceñirá a la disposición de 4 compases, o una *barra*.

En la figura 16, podemos identificar ciertas particularidades. En la intervención de *Cacha*, encontramos rimas compuestas que utilizan dos terminaciones distintas (“-ura” y “-ido”), las cuales son rimadas en los tres primeros versos. Durante el 4to verso, se rima solamente con la terminación que se emplea al final de los versos anteriores, en forma AAAA:

Figura 16

Transcripción lírica Cacha vs. Replik

Cacha:

Eso no es cultura, saben que el contenido
Cuando tengo la estructura, yo lo mato al malparido
Porque esto es una locura cuando suelto contenido
¿Vieron que fácil es copiarle a él, el estilo?

Replik:

¿Copiar el estilo?
Hubiese sido copiado si lo tuyo tendría sentido
Pero no, amigo, escuchá, que te lo combino
Traigo versos diferentes, de a poco coordino

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Cacha en FMS Argentina, Jornada 1 2019, Urban Roosters. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=yafE5ebA7-o> min:02:00

Consideramos que al tratarse de una modalidad como esta donde el tiempo de respuesta es rápido, el *punch line* cobra mayor preponderancia, ya que engloba y da cierre a lo que se proponga entre *barra y barra*. De esta forma, *Cacha* dice en su *punch line* “¿vieron qué fácil es copiarle a él, el estilo?”, a lo que *Replik* acota respondiendo “hubiese sido copiado si lo tuyo tendría sentido”, generando aplausos en el público. Interpretamos que el ingenio de dicha respuesta no solo yace en la habilidad argumentativa del *freestyler*, sino también en su capacidad improvisatoria para ejecutarla en el acto. Capacidad, la cual, como hemos visto, cuenta con más de un flanco para desarrollarse.

En el siguiente ejemplo (ver figura 17), *Cacha* utiliza terminaciones distintas en su rima, dentro de una estructura de patrones rítmicos repetitivos, como pudimos ver en el subcapítulo anterior. El *punch line* que emplea en esta ocasión recurre a la metáfora, aludiendo a la habilidad del famoso mago Houdini para superar los obstáculos que le acontecían. En respuesta, *Replik* logra rebatir el *punch line* conjugando la palabra “Houdini”, desarrollando una rima muy ingeniosa, según nuestra valoración; además de rimar una palabra cuyo origen no es el castellano de pronto, logra sostener dicha rima durante los 4 compases, empleando el recurso literario de la paronomasia, al enfatizar el sonido de la terminación “ini” en sus métricas:

Figura 17

Transcripción lírica Cacha vs. Replik 2

Cacha:

No tenés derrape, no hay escape ni salida
Mejor que la cara se tape porque soy un suicida
Este en la pista va sin vida, no me insistas
Con punto de vista, soy Houdini, todo un escapista

Replik:

'You', dice que es Houdini, primi, ni me inhibi
Y como Biggie, Sky's The Limit, niggi
Ja, así es como yo lo imprimí
Vistiendo Sergio Tacchini, 'no remix'

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Cacha en FMS Argentina, Jornada 1 2019, Urban Roosters. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=yafE5ebA7-o> min: 02:45

Dentro de este análisis, hemos podido entender el desarrollo de la capacidad improvisatoria desde la palabra. Si bien las notas musicales y los patrones rítmicos a emplear sirven de vehículo para la palabra, consideramos también la posibilidad de un ejercicio opuesto a este, en el cual la métrica de las palabras sirva de guía al desarrollo de patrones rítmicos. Cabe agregar que la ilación y la fluidez son elementos fundamentales dentro de la estética en las batallas; características las cuales consideramos presentes en las intervenciones de ambos *freestylers*. Por último, dentro de esta batalla pudimos encontrar lenguaje hostil, por lo que, al no ser materia de nuestro análisis, no profundizaremos en ello, sino como parte de la estética ritual de las batallas de rap.

A continuación, analizaremos la batalla de *Bnet* vs. *Zticma*.

5.3. Caso 3: Bnet vs. Zticma

El presente caso se llevó a cabo durante la competición FMS Internacional 2020, la cual se llevó en Perú y convocó a los primeros puestos de cada liga FMS del mundo. La modalidad en la improvisan los *freestylers* se le conoce como “Easy mode”; en este contexto, a cada *freestyler* se le brinda una palabra al azar cada 4 compases, para que pueda darle uso dentro de su improvisación, y así consecutivamente durante 1 minuto. A continuación, procederemos a dar uso a nuestro instrumental de análisis, y así abordar la intervención del *freestyler* Bnet dentro de la mencionada modalidad.

5.3.1. Perspectiva teatral: Bnet vs Zticma

La distribución del espacio es similar a la de los dos casos anteriores; en el centro de todo, se encuentra el espacio en donde los *freestylers* desarrollan sus improvisaciones, y entre ellos un moderador quien agiliza y monitorea la batalla; rodeando dicho espacio, se encuentra la mesa del jurado, el DJ y un espacio designado para todos los competidores. En el caso de esta batalla, fue justo antes de la cuarentena del 2020, por lo que sí hubo público presencial. Cabe agregar que también se transmitió esta competencia virtualmente.

Respecto a la corporalidad y al uso del espacio, interpretamos que el clima de la batalla no es igual de competitivo que el de los casos anteriores, y ello se evidencia no solo en la actitud que adoptan los *freestylers*, sino también en el lenguaje corporal que acompaña sus intervenciones. Ambos *freestylers* caminan apenas sobre el escenario y pausadamente. A diferencia de los casos anteriores, la actitud de cada *freestyler* es contemplativa, e incluso hacen gestos y mímicas en son de felicitación. Mientras *Bnet* rapea, *Zticma* lo mira atentamente con una sonrisa en el rostro, e incluso hace un gesto de reconocimiento con su cabeza.

Figura 18

Bnet vs. Zticma



Nota. Imagen de elaboración propia a partir del video Zticma vs Bnet FMS Internacional, 2019/2020 Urban Roosters. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=zh5fV1x5GM>

Respecto a la relación entre los *freestylers* y el espectador, también se contó con un público muy atento y que reacciona con gritos y aplausos a cada *barra* que entrega cada *freestyler*. Muestra de ello fue cuando, durante la intervención de Bnet, una de las palabras al azar que la modalidad exigía conjugar fue “Cuzco”; el *freestyler* en ejecución supo conjugar dicha palabra, junto con otras reconocidas por el público como “imperio”. Por otra parte, en otro momento durante el turno de Zticma, Bnet reconoce cordialmente el talento de su contrincante alzando las manos, pidiendo arengas al público. Respecto a la vestimenta, se mantiene el mismo código urbano y sobrio como en los casos anteriores.

5.3.2. *Perspectiva musical: Bnet vs Zticma*

Desde la perspectiva musical, podríamos comenzar señalando que dentro de la intervención de Bnet, uno de los aspectos más a destacar es la forma de cómo construye sus frases, mediante patrones rítmicos cuya diversidad se sustenta en la métrica y la acentuación de las palabras que emplea.

En la figura 19, podemos apreciar cómo Bnet construye su primera intervención. Durante los dos primeros compases, logra agrupar los 8 pulsos disponibles en la disposición 2-3-3; el criterio que emplea para hacer dicha agrupación es la métrica que delimita a través de las palabras con las que rima, según su terminación. De esta manera, hace posible que su interpretación melódica pueda rimar con las dos terminaciones que emplea en dicho momento (-es y -o).

Los patrones rítmicos que emplea son varios al mismo tiempo, y logra crear relación entre compás y compás, no de manera previsible, sino a veces desplazando el pulso (es decir, si el patrón se encuentra en el primer pulso del compás 1, no necesariamente guarda relación con el primer pulso compás 2).

De hecho, durante los primeros dos compases, hay una relación entre el patrón rítmico del pulso 1 del primer compás, con el patrón rítmico del pulso 2 del segundo compás. Al mismo tiempo, guarda relación con el pulso 1 del tercer compás, y entre estos 3 patrones rítmicos señalados, coexisten otros que dan contraste y color a su intervención. Consideramos que durante el cuarto compás logra hacer ese contraste con lo antes analizado, haciendo un patrón simple de 4 semicorcheas, con miras de concluir la *barra* con un *punch-line*.

Figura 19

Compás 1 al 5 – Transcripción Bnet vs. Zticma



¿Có - mo lo quie - res? 'pen - des del pén - du - lo, in - cré - du -
lo, no de - bes, lo tie - nen cla - ro, B - net te dis - pa - ro,
aho - ra lo quie - res, ma - ña - na lo tie - nes re - ga - la - do,
Vas a ser mi pén - du - lo; te mue - vo des - de un la - do al o - tro
la - do. Me sien - to com - por - ta - do, ¿de me - ce - nas? He vis -

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Bnet en Zticma vs. Bnet, FMS Internacional, Gran Final, 2019-2020, Urban Roosters. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=zh5fFV1x5GM>, min: 00:30

Durante la siguiente transcripción, consideramos importante señalar que la capacidad improvisatoria de Bnet, se rige desde la métrica de la palabra y de cómo dispone del pulso de los compases. Si bien cada *barra* tiene 4 compases, y cada compás 4 pulsos, la conjugación de los pulsos va de acuerdo a la terminación que decide emplear para rimar. Es así que en la figura 20, durante el primer compás, observamos que la terminación “e-io” inicia el patrón rítmico del pulso 4. En el segundo compás, dicha terminación se encuentra en el patrón del pulso 3; durante el tercer compás, dicha terminación se encuentra en el pulso 1, pero desde la 3ra semicorchea. Finalmente, da cierre al cuarto compás con un *punch-line* con la misma terminación “e-io”.

Figura 20

Compás 9 al 12 – Transcripción Bnet vs. Zticma

The image shows a musical transcription in treble clef for measures 9 through 12. The notes are written on a five-line staff with stems pointing upwards. Measure 9 starts with a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a quarter note. Measure 10 consists of four groups of eighth notes. Measure 11 starts with a quarter note, followed by a quarter note, and a quarter note. Measure 12 starts with a quarter note, followed by a quarter note, and a quarter note. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.

9
ne - na, es - tás fue - ra, le me - to se - rio, no soy

10
Cuz - co pe - ro do - mi - no el im - pe - rio brus - co y se - rio, qui - ta -

11
te de en me - dio, no me per - tur - bo y cuan - do

12
me - to el tur - bo: Paul Wal - ker te fal - ta cri - te - rio.

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Bnet en Zticma vs. Bnet, FMS Internacional, Gran Final, 2019-2020, Urban Roosters. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=zh5fFV1x5GM>, min: 00:45

Bnet logra desplazar los tiempos fuertes que propone la base, proponiendo patrones y ubicándolos en pulsos distintos en cada compás, cosa que creemos proporciona mayores posibilidades en el desarrollo de sus frases, y ello se manifiesta en el sonido que entrega. Consideramos que la capacidad improvisatoria de Bnet está dotada de patrones rítmicos diversos y de métricas auténticas, las cuales creemos se debe en parte al desplazamiento del tiempo fuerte de sus frases, y de la acentuación que utiliza. Además de ello, consideramos que su intervención cuenta con fluidez y su fraseo es eufónico. Todo ello nos ayuda a entender cuáles pueden ser los alcances del *freestyle* respecto a la métrica, la rima y a los patrones rítmicos, elementos que pueden conjugarse y desplazar los tiempos fuertes (1 y 3), evidenciando así mayores posibilidades respecto a cómo aprovechar la subdivisión del

compás. Para finalizar, consideramos que la acentuación de distintos pulsos, o en distintas subdivisiones de pulso, posibilita que la experiencia rítmica se entienda desde otras maneras además de la convencional, la cual toma como eje los pulsos fuertes que el mismo beat propone.

5.3.3 Perspectiva lírica: *Bnet vs Zticma*

Desde la perspectiva lírica, analizaremos los primeros 3 fragmentos de la improvisación del *freestyler Bnet*, los cuales nos servirán para dar uso de los elementos recogidos en nuestro instrumental de análisis. Es importante señalar que la modalidad exige que *freestyler* en ejecución conjugue una palabra al azar cada 4 compases. En el presente caso, las palabras al azar fueron “Péndulo”, “Mecenas” y “Cuzco”.

En el ejemplo que analizaremos a continuación (ver figura 21), podemos identificar ciertas particularidades respecto a la rima. Durante la intervención de *Bnet*, encontramos palabras siendo rimadas no solo desde sus terminaciones, sino que también desde sus primeras sílabas al mismo tiempo:

Figura 21

Transcripción lírica Bnet vs. Zticma 1

¿Cómo lo quieres?
Pendes del péndulo, incrédulo no debes
Lo tienen claro, Bnet es disparo
Ahora lo quieres, mañana lo tienes regalado
Vas a ser mi péndulo, te muevo desde un lado al otro lado.

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Bnet en Zticma vs. Bnet, FMS Internacional, Gran Final, 2019-2020, Urban Roosters. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=zh5fFV1x5GM>, min: 00:30

El *freestyler* aprovecha la terminación del *punch line* de la anterior *barra* para seguir conjugándola durante el primer pulso de la segunda *barra*. En esta segunda *barra* de a continuación (ver figura 22), emplea recursos estéticos como el recurso literario de Calambur, el cual juega con el orden de las sílabas de algunas palabras, tal como podemos apreciar durante el primer y segundo verso con la palabra “mecnas”. Además de ello, consideramos que dentro de los dos últimos versos se emplea el recurso de concatenación.

Figura 22

Transcripción lírica Bnet vs. Zticma 2

Me siento comportado, de mecnas
He visto tu cuerpo y pienso: “¿si estoy muerto igual me cena?”
Es una pena, mi flow te llena
El mecnas del rap,
el rap a ti no te mece a penas. You' nena

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Bnet en Zticma vs. Bnet, FMS Internacional, Gran Final, 2019-2020, Urban Roosters. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=zh5fFV1x5GM>, min: 00:45

Por último, en la figura 23, podemos agregar que Bnet logra concatenar cada *barra* con las siguientes, utilizando una métrica en donde el *punch line* se desplaza un pulso hacia adelante. Emplea además rimas que corresponden a dos palabras al mismo tiempo, como “No soy Cuzco, pero domino el imperio”, “brusco y serio” y “quítate del medio”.

Figura 23

Transcripción lírica Bnet vs. Zticma 3

Estás fuera. Te meto serio,
No soy Cuzco pero domino el imperio,
brusco y serio, quítate de en medio.
No me perturbo, y cuando meto el turbo,
Paul Walker, te falta criterio

Nota. Fuente de elaboración propia. Frase tomada de la intervención de Bnet en Zticma vs. Bnet, FMS Internacional, Gran Final, 2019-2020, Urban Roosters. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=zh5fFV1x5GM>, min:00:55

Consideramos que, tal como señalamos anteriormente, la métrica de las palabras que se utilicen puede evocar patrones rítmicos que les sean afines. A diferencia de otros *freestylers* que hacen lo contrario; es decir, subordinan el contenido en razón de la estructura rítmica.

A continuación, cerraremos este capítulo con los reflexionaremos alrededor de los hallazgos obtenidos de este análisis

5.4. Hallazgos de convergencia

Durante el presente capítulo hemos ido anotando ciertos hallazgos producto de nuestro análisis. Cada uno de ellos responde a una perspectiva en particular. Sin embargo, también podremos encontrar interpretaciones que no pueden ser entendidas a cabalidad sin tomar en cuenta las otras perspectivas.

Podemos señalar que el lenguaje corporal adoptado por cada *freestyler* se encuentra en ejecución tanto mientras está rapeando, como cuando no. Mientras el *freestyler* rapea, en todos los casos, sus gestos y mímicas acompañan cada intervención, complementando o

enfaticando las líricas, denotando intencionalidad. Mientras que cuando el *freestyler* no rapea, puede también expresarse a través de sus gestos o movimientos sobre el escenario, consiguiendo un efecto en el público en relación al contenido lírico de su contrincante. Consideramos que esto es sabido por los *freestylers* porque, a la luz del efecto que tienen sobre el público, adoptan una actitud pasiva o desinteresada como estrategia para aminorar el impacto de lo que su contrincante le está señalando (casos 1 y 2). Por otra parte, también dimos con el caso opuesto a lo antes señalado, encontrando al *freestyle* pidiendo arengas al público, denotando una valoración positiva sobre lo que está rapeando su contrincante (caso 3).

La vestimenta de los *freestylers* analizados es sobria y de carácter urbano. Si bien esta característica no repercute directamente con sus intervenciones, interpretamos que este signo, así como el lenguaje hostil, forma parte de la dimensión estética de las batallas de rap, generando sentido de pertenencia a la cultura hip-hop. Además, consideramos que el tono de la palabra varía en cada caso, siendo usado a conveniencia según la intención que se tenga, significando a su vez un recurso estético importante que genera diversidad o énfasis en el contenido. Tal es el caso del uso de la TVE conocida como *Sprechstimme*, lo cual significa asemejar el tono y su intencionalidad al de un “canto hablado”.

Respecto a la capacidad improvisatoria, podemos abordarla desde la perspectiva musical y lírica, principalmente. Desde la perspectiva musical, pudimos encontrar que la improvisación se sustenta en la elección y conjugación de valores rítmicos, formando así patrones que sirvan de “vehículo” para el contenido lírico, adaptando la organización silábica a las estructuras rítmicas propuestas. Consideramos que de esta manera los *freestylers*, más allá de dotar sus intervenciones con posibilidades rítmicas, logran organizar y dar forma a su contenido lírico. Esto se refleja, por ejemplo, cuando el contenido lírico se somete al uso del *double time* o *half time* (casos 1 y 2).

Por otra parte, desde la perspectiva lírica, la capacidad improvisatoria se sustenta del ingenio y de la habilidad para rimar en un contexto como el de las batallas de rap. Si bien las notas musicales y los patrones rítmicos a emplear sirven de “vehículo” para la palabra, consideramos también la posibilidad de que la métrica de las palabras sirva de guía al desarrollo de patrones rítmicos (caso 3). Es importante señalar que tomamos consciencia de que el proceso creativo de un *freestyler* inmerso en una improvisación difícilmente se puede explicar detalladamente mediante estas líneas. Nosotros apuntamos a entender qué elementos de las distintas disciplinas artísticas que están presentes en simultáneo dan forma al estilo de las intervenciones puestas en análisis.

Con respecto a las rimas de las intervenciones, y sabiendo que es un elemento fundamental dentro de la estética de las batallas de rap, encontramos distintas maneras para conjugar y organizar las sílabas. En el caso 1, *Jaze* logra esbozar rimas una dentro de otra, conjugando hasta 4 terminaciones en una misma *barra*. En el caso 2, encontramos, durante las intervenciones de *Cacha*, estructuras convencionales de rima, las se concentran en rimar la última palabra de los 4 versos dentro de la *barra*; por otra parte, encontramos, durante las intervenciones de *Replik*, estructuras en donde se rima sólo con una terminación, pero durante 13 veces durante la barra. En el caso 3, *Bnet* logra conjugar sus rimas no solo entre las terminaciones de las palabras, sino también con sílabas iniciales de cada palabra, lo cual complejiza y dota de posibilidades lo propuesto rítmicamente. En todos los casos, podemos señalar que las sílabas rimadas delimitan la métrica del contenido lírico y musical.

Respecto al uso de recursos literarios durante las intervenciones, logramos identificar metáforas, comparaciones, aliteraciones, paronomasias y concatenaciones. Las batallas, al contar con la palabra como elemento central de su performatividad, no son exentas al efecto de dichos recursos estilísticos. Además de ello, quisiéramos agregar en suma que, si bien damos miras que abordan las batallas de rap desde las disciplinas teatrales, líricas y

musicales, este análisis puede adoptar otros tipos de perspectivas, con miras a estudiar el comportamiento humano de las distintas culturas hispanohablantes.

Elestilolibre.com (13 Agosto, 2020). Desglosando la rima ¿por qué el minuto de Jaze fue tan bueno? <https://elestilolibre.com/desglosando-rimas-jaze>

RPP Noticias (7 de Junio, 2021) La FMS Internacional 2021 se llevará a cabo en Perú: conoce cuando se llevará a cabo el gran evento de freestyle. <https://rpp.pe/cultura/mas-cultura/fms-internacional-2021-se-realizara-en-peru-conoce-cuando-se-lleva-a-cabo-el-gran-evento-de-freestyle-argentina-chile-mexico-espana-noticia-1340929>



CONCLUSIONES

El objetivo general que se planteó al inicio de esta investigación fue el de analizar la convergencia de la disciplina teatral, musical y literaria en las batallas de rap. En miras de satisfacer nuestro propósito, dimos con investigaciones que hayan explorado dichas perspectivas, además de recurrir a fuentes sobre el Hip Hop, movimiento cultural que dio origen a las batallas de rap. Además de ello, recogimos elementos de cada disciplina artística para así armar un instrumental de análisis, para luego darle uso sobre los casos seleccionados.

Luego de los hallazgos de nuestro análisis, podemos concluir con que sí existe una confluencia dentro de las batallas de rap desde lo teatral, musical y lírico. Pudimos llegar a esta deducción gracias a los elementos que pudimos identificar como instrumental de análisis, provenientes de las disciplinas analizadas.

Desde lo teatral, recogimos los siguientes elementos: mímicas y gestos, el tono de la palabra, trajes y accesorios, delimitación y desenvolvimiento del espacio, relación performer-espectador; desde lo musical, recogimos: patrones rítmicos, half-time y double-time, melodía y fraseo, capacidad improvisatoria, Sprechstimme; desde lo lírico, recogimos: métrica y rima, recursos literarios, fluidez, punch line, y eufonía. De esta manera, dotamos nuestro instrumental de análisis proporcionándonos una mirada más dimensionada frente a las batallas de rap propuestas. Dentro de cada caso a analizar, pudimos identificar ciertos elementos del instrumental más que otros. No obstante, consideramos que las disciplinas musical y lírica presentan nexos más sólidos entre sí, por lo que consideramos importante entenderlas en conjunto.

Consideramos que los *freestylers* califican como performers, y así, se ciñen a las distintas perspectivas analíticas que puedan tener desde lo performativo; en este punto, coincidimos con el autor Pavis quien señala que los performers son todo aquel artista sobre

un escenario destinado al espectáculo. La perspectiva teatral nos permitió entender aspectos colaterales de la improvisación dentro de las batallas de rap, mas no aspectos sobre la improvisación en sí. Sobre ello, identificamos que el uso de gestos y mímicas es un recurso para dar énfasis a lo rapeado, pero no condiciona el proceso creativo del *freestyler*, sino lo complementa. Además, identificamos que a través del uso del lenguaje no verbal y del espacio, se pueden sustentar estrategias competitivas.

De la misma forma, respecto a lo musical y lírico, disciplinas que hemos abordado de forma conjunta, podemos decir que: En primer lugar, consideramos que el uso de patrones rítmicos diversos nutre de posibilidades la capacidad improvisatoria de cada *freestyler*, ya que cada patrón puede servir de “vehículo” para la organización silábica que se disponga. Durante nuestro análisis musical, encontramos flujos de patrones rítmicos repetitivos en las improvisaciones de los *freestylers*, lo cual nos lleva a deducir que, en algunos casos, la intención musical podría subordinar la intención lírica.

En segundo lugar, y en contraste, consideramos que la intención lírica manifiesta a través de la rima, puede también subordinar la intención musical. En otras palabras, las sílabas que se rimen delimitan la métrica del contenido lírico y musical, teniendo en cuenta que las palabras guardan en sí mismas posibilidades de figuras rítmicas limitadas. Respecto a ello, encontramos cierta analogía y afinidad en lo señalado por Quilis al referirse a la rima como “la menor división estructurada” en un poema; además, señala que existen distintas clasificaciones de poemas, según la cantidad de sílabas en un verso, o la cantidad de versos en una estrofa, etc. Consideramos que esto coincide con los hallazgos de nuestro análisis desde lo lírico, ya que cada *freestyler* presenta estructuras de rimas y métricas muy diversas en sus textos, logrando una distinción evidente de estilos.

Por tanto, es necesario responder a la siguiente interrogante: ¿de qué manera convergen y se articulan las tres disciplinas artistas consideradas pertinentes para nuestro

análisis? Aun cuando nuestra investigación haya sido organizada en capítulos, y estos a su vez correspondan a una expresión artística en particular, en las batallas de rap los diversos elementos que hemos recogido e identificado se presentan en simultáneo sobre el escenario. Creemos que las tres disciplinas comprendidas en este estudio se relacionan a manera de refuerzo mutuo; es decir, cuando la letra expresa una intención, también lo hacen los elementos musicales y teatrales de la interpretación. Por ejemplo, cuando un *punchline* es agresivo, es acompañado por una gestualidad corporal agresiva y una musicalidad intensa y acentuada. Por otra parte, cuando un *freestyler* hace *half time* dentro de su intervención, se acompaña con gestualidades que vayan acorde con dicha intención, y la musicalidad obedecería a esa intención mediante a las figuras rítmicas pertinentes.

Sobre el insulto ritual; en ese sentido, cotejando con lo analizado, podemos coincidir con la autora Deditius con que sí, existe una cultura de insulto ritual en las batallas de rap, que se evidencia en el lenguaje hostil empleado en algunos pasajes. En dichos momentos, no se percibe una intención de injuriar, sino de desequilibrar a su contrincante frente a la audiencia, denotando superioridad argumentativa sobre el escenario. Al no corresponder necesariamente con nuestros objetivos, esperamos que esto pueda despertar el interés para futuras investigaciones.

Finalmente, quisiéramos agregar que las batallas de rap han servido de punto de encuentro para entender y valorar un mismo fenómeno escénico desde distintas expresiones artísticas. El arte de la improvisación es el corazón del *freestyle*, y a través de él, podemos entender un poco más el comportamiento humano de las distintas culturas en donde se lleve a cabo una batalla de rap. Pero eso, esperamos, será materia de otra investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco, L. (2009). La gestualidad: significación y estética del rostro y la expresión corporal. *Vivat Academia*, (105), 40-58. *Revista De Comunicación*, (105), 40-58.
<https://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/256>
- Bolivar, F. (2021, 10 de enero). *El Criterio del Jurado*. *El Estilo Libre*.
<https://elestilolibre.com/posibilidad-unificar-criterio-del-jurado/>
- Camargo, L. (2007). De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap. *Viento Sur*, (91), 50 -57. <https://cdn.vientosur.info/Vscompletos/vientosur91-plural-culturasalacontra-lauracamargo.pdf>
- Chaves, S. (2019). Cómo disfrutar y analizar una batalla de gallos: opinan los expertos. *Silencio*. <https://silencio.com.ar/etc/zoom/como-disfrutar-analizar-una-batalla-de-gallos-fms-trueno-papo-dtoke-45093/>
- Crump, M. (2008). When words are not enough: Tracing the development of extended vocal techniques in Twentieth-Century America. The University of North Carolina at Greensboro.
- Cutler, C. (2007). Hip-Hop language in sociolinguistics and beyond. *Language and Linguistics Compass*, 1(5), 519-538.
- Daily Rap Facts (2021). What is a punchline in rap?. *Daily Rap Facts*.
<https://dailyrapfacts.com/19892/what-is-a-punchline-in-rap/>
- Davis, F. (2010). *La Comunicación No Verbal*. Alianza Editorial.
- Deditius, S. (2015). El insulto como ritual en la Batalla de Rap. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
- Duinker, B. & Martin, D. (2017). In Search of the Golden Age Hip-Hop Sound (1986-1996). *Empirical Musicology Review*, 12, 80-100.

- Edwards, E. (2022). 4 Steps To Find Your Rap Flow. *Rhyme Makers*.
<https://rhymemakers.com/find-your-rap-flow/>
- Fischer-Lichte, E. y Rojas, M. (1988). Hacia una comprensión del teatro: algunas perspectivas de la semiótica del teatro. *Dispositio*, 13(33/35), 1-28. Center for Latin American & Caribbean Studies University of Michigan
<https://www.jstor.org/stable/41491326>
- Fischer-Lichte, E. (1999). La ciencia teatral en la actualidad: El Giro Performativo en las Ciencias de la Cultura [Ponencia]. Simposio Estructura y función de procesos de intercambio cultural en el teatro popular contemporáneo de México, Perú y Colombia.
<https://dokumen.tips/documents/fischer-lichte-erika-la-ciencia-teatral-en-la-actualidad-el-giro-performativo.html>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Herd, D. (2009). Changing images of violence in Rap music lyrics: 1979-1997. *Journal of public health policy*, 30(4), 395–406.
<https://link.springer.com/article/10.1057/jphp.2009.36>
- Konow, D. (2002). *Bang your head: The Rise and fall of heavy metal*. Three Rivers Press.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica
- Level, R. (2021). What Is Flow In Rap? An Easy to Understand Break Down Of Rap Flow
<https://www.smartrapper.com/what-is-flow-in-rap>
- Luzán, I. (2003). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*.
 Biblioteca Virtual Universal
- Nattiez, J. (1990). *Music and Discourse*. Princeton University Press.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Pereiró, J. (2017). El Hip-Hop como instrumento educativo inclusivo. [Tesis de grado, Universitat Jaume I]. <http://hdl.handle.net/10234/169955>

- Quilis, A. (1975). *Métrica Española*. Ediciones Alcalá.
- Randel, D. (Ed.) (2003). *Harvard dictionary of music* (fourth edition): The Belknap Press of Harvard University Press.
- Salaam, M. (1995). The Aesthetics of Rap. *African American Review*, 29(2), 303-315. Indiana State University. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/i353804>
- Schmidt-Jones, C. (2018). *Understanding Basic Music Theory*. 12th Media Services <https://open.umn.edu/opentextbooks/textbooks/257>
- Schoenberg, A. (1994). *Fundamentos de la Composición Musical*. Real Musical. https://monoskop.org/images/4/43/Schoenberg_Arnold_Fundamentos_de_la_composicion_musical.pdf
- Urban Roosters. (2018). Wos Vs Cacha-FMS Argentina jornada 6. Temporada [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gLdhy2FoaVk>
- Urban Roosters. (2019). REPLIK VS CACHA - FMS ARGENTINA JORNADA 1 TEMPORADA 2019 [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-u8h1SPw9cc&t=1412s>
- Urban Roosters. (2020). ZTICMA VS BNET- FMS INTERNACIONAL GRAN FINAL TEMPORADA 2019/2020 [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zh5fFV1x5GM>
- Urban Roosters. (2020, 9 de agosto). JAZE VS STRIKE- FMS PERU JORNADA 2 TEMPORADA 2020 [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=iwdEQY80y6s&t=1087s>
- Warren, A. & Wellek, R. (1966). *Teoría Literaria*. Gredos.
- Masterclass (2021). Music 101: What Is Tempo? How Is Tempo Used in Music? [Artículo en página web]. *Masterclass*. <https://www.masterclass.com/articles/music-101-what-is-tempo-how-is-tempo-used-in-music#what-is-tempo>

ANEXOS

Anexo 1. Transcripción musical y lírica: Jaze vs. Strike

Minuto Libre

Jaze VS Strike

Letra por Jaze

Jaze

$\text{♩} = 70$

Voz

Ma - no' ma - no' ma - no' ¿Qué te pa - sa S -

2

Voz

trike? Ya pa - sa - ron dos a - ños des - de que te ga - né en e - sa fi -

4

Voz

nal ¿Qué pa - só con su es - ti - lo, con su do - ble tem - po y con tu 'punch -

6

Voz

line? ¿Qué te pa - sa S - trike? ¿Qué te pa - sa S - trike? Yo soy 's -

8

Voz

tri - ker' co - mo Pa - o - lo. Tú so - lo e - res 's - tri - ker' en el 'Fort - nite'.

10

Voz

O fá - cil, tam - bién, en el Coun - ter... - S - trike.

12

Voz

Yo soy e - se rap - per que te rom - pe... Good - bye.

14

Voz

Es - toy ju - gan - do Reg - gae co - mo en 'Red Red Wine'. Tú con tus do -

16
Voz 
ble tem-pos más pre-pa - ra - dos que un pla - to del res - tau - rant. ¿Quié - res que te en

18
Voz 
se - ñe? Que mi do - ble tem - po yo no lo prac - ti - co ni lu - nes ni jue - ves. Los

20
Voz 
tu - vos son co - mu - nes. Se - rá me - jor de que prue - bes un po -

21
Voz 
qui - to de mi es - ti - lo y te ju - ro que ya te mue - res.

22
Voz 
¿De ver - dad pien - sas que tú tie - nes es - ti - lo, pu - pi -

23
Voz 
lo? Yo te a - ni - qui - lo. Tran - qui - lo, es - te co - co - dri - lo. Ven a

24
Voz 
na - dar por el Ni - lo. Ni lo pien - ses que he per - di do. ¡Es - ta mier -

25
Voz 
da la pue - do ha - cer por un mi - nu - to de co - rri - do!

26
Voz

Me fal-tan co-mo tres más. ¡Por qué mier-da me po-nen con S-trike!

28
Voz

Es-te hue-vón no tie-ne res-pues-ta. No me la con-tes-ta. Soy co-mo fru-ta fres-ca

30
Voz

La pues-ta del sol. Es-ta res-pues-ta es-ta pues-ta. ¡Con-tés-ta-me-lo! De

32
Voz

ti ya me a-bu rri. Me to-mo el 'Mc-Flur-ry'. Jue-go como Cu-rry. Te en-ces ta de dos.

34
Voz

En dos. Lue-go de tres en tres, de tri-ca.

36
Voz

Le ha-blo de 'Tri-ka'. Pien-sa en el he-la-do y me di-ce: ¿Me in-vi-tas?'

38
Voz

Si yo fue se un he-la-do, se-rí-a un Bom bón. Ve-te pa-ra Hong Kong, ton-to. Por lo pron

40
Voz

to, la mue-vo co-mo De Jong o co-mo Mes-si. A-ma-

41
Voz

go a Ca-ma-ro-ne-si. La cin-tu-ra se la rom-po.

4

42

Voz

¡Oh shit, oh shit! Sá - quen -

44

Voz

me de F M S por - que si - no ya van a ver. ¡Oh

46

Voz

shit, oh shit! Es - te es el ver - da - de - ro Jaze. U - na

48

Voz

fe - cha la per - dí, pe - ro ya no lo voy a ha - cer.

50

Voz

¿U - na más, en se - rio? Ma - no' no tie - ne cri -

52

Voz

te - rio. Pa - ra mí que es im - po - si - ble que es - te 'hue - vón' in - flu - ya, Jo -

54

Voz

ta me ga - nó u - na, pe - ro pa' que e - so te in - flu - ya, ¿que dis -

56

Voz

fru - tes sus vic - to - rias co - mo si es que fue - ran tu - yas?

Anexo 2. Transcripción musical y lírica: Cacha vs. Replik

FMS Argentina 2019

Cacha VS Replik

Letras por Cacha y Replik

Cacha
Replik

Rubato Replik

Voz

Que - ri - dos, ex - pli - car - lo de un mo - de - lo pa - re -

3

Voz

ci - do Te fe - li - ci - to por - que es - tés fe - liz de lo

4 Cacha

Voz

que has con se gui - do. Pe ro en re su men to do lo que hi cis te es - tá va - cí - o.

6

Voz

Vos me fe - li - ci - tás por to - do lo que úl - ti - ma - men - te he con - se -

7

Voz

gui - do. No me fe - li - ci - tés, so - lo a - cep - to fe - li - ci - ta - cio - nes de mis a -

8

Voz

mi - gos. Me a -

9

Voz

cuer - do cla - ra - men - te, si va - mos a ha blar de fren - te y te - ner - lo cla - ro Me

10

Voz

vio sa - lir cam peón del Pan - ge - a y no me qui - so ni dar la ma - no.

2

11 Replik

Voz

O - tro pro - ble - ma, no so - lo ven - der hu - mo si - no de - cir men -

12

Voz

ti - ras. Lo fe - li - ci - té, le di - je to - do, le pa -

13

Voz

sé ca - bi - da. U - na vez en su vi - da y en se - gui - da se ter -

14

Voz

mi - na. To - do lo que sos te pa - sé en u - na so - la ri - ma.

16 Cacha

Voz

Si, di - ce que me fe - li - ci - tó, que vi - no al ca - ma - rin; me dio la ma - no en se - gui - da.

17

Voz

Que me di - jo "ca - cha - zos, cam - peón, muy bien, sa - lis - te con a - dre - na - li - na". Lo

18

Voz

mis - mo te qui - sie - ra de - cir ca - ma - ra - da, te po - dría fe - li - ci - tar pe - ro vos no hi - cis - te na - da.

19 Replik

Voz



¿Y qué me im-por-ta si es ver-dad? Yo ven-go a ra-pear. No me in

21

Voz



te - re - sa ga - nar lo di - je des-de el pri-mer se - gun - do de la ba -

22

Voz



ta-lla y si-gue ha-bien-do ca-nas a-cá en la pla-za y no en-tien-den lo que es-te de-ta-lla.

24 Cacha

Voz



Tie - nes ra - zón con lo que di - ces cuan-do me suel - tas pa - rra -

25

Voz



fa - das. Pe - ro j - gual con - mi - go la vas a te - ner com - pli -

26

Voz



ca - da. O - bvio que a vos no te im-por - ta lo que di - ga la gra - da si en la

27

Voz



an - te - rior di - jis - te que a la gen - te vos la o - dia - bas.

28 $\text{♩} = 94$
Replik

Voz

Tér - ce - ra vez que lo di - go.

29

Voz

Me ex - pre - sé mal, ya lo di - jo mi a - mi - go.

30

Voz

Pe - ro es - tos wa - chos si - guen ter - gi - ver - san - do. Por

31

Voz

e - so es - ta cul - tu - ra nun - ca va a es - tar pro - gre - san - do.

32 Cacha

Voz

Es - to no es cul - tu - ra. ¿Sa - es qué? Es con - te - ni - do. Cuan - do

33

Voz

ten - go la es - truc - tu - ra so - lo ma - to al más va - li - do Por - que es -

34

Voz

to es u - na lo - cu - ra cuan - do suel - to con - te - ni - do

35

Voz

¿Vie - ron qué fá - cil es co - piar - le to - do el es - ti - lo?

36 Replik

Voz



Co - piar el es - ti - lo... Hu - bie -

37

Voz



se si - do co - pia - do si lo tu - yo ten - dría sen - ti - do pe - ro

38

Voz



no, a - mi - go, ¿es - cu - chas - te de lo que o - pi - no?

39

Voz



Tra - je ver - sos di - fe - ren - tes ya po - cos cuar - ti - llos.

40 Cacha

Voz



Dé - jen - me sa - car - lo, si sa - bes, que ten - go los ver - sos con el con - te - ni - do. No

41

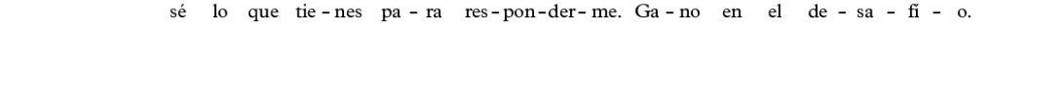
Voz



sé lo que tie - nes pa - ra res - pon - der - me. Ga - no en el de - sa - fi - o.

42

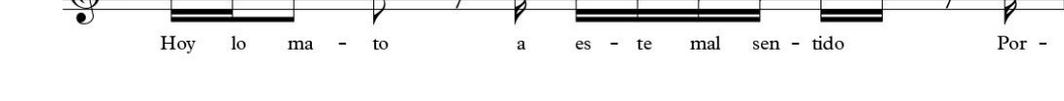
Voz



Hoy lo ma - to a es - te mal sen - tido Por -

43

Voz



que me me - to en el te - rre - no y él no en el mí - o.

6

44 Replik

Voz

Di - jo na - da pa - ra de - cir na - da. Por e - so el 'boss'

45

Voz

es el que se ca - ga. ¡La con - cha de tu her - ma - na! Es - cu -

46

Voz

chá es un Pe - rez - Sa - co. Es un ven - de - hu - mo.

47

Voz

Es un ven - de - hu - mo, en - tien - dan, es un pe - lo - tu - do.

48 Cacha

Voz

¿Sa - bés qué pa - sa? Me - jor que vos no me in - sis - tas

49

Voz

Te so - bre - va - lo - ran cuan - do fui y no sos rea - lis - ta.

50

Voz

Siem - pre ha - ces lo mis - mo y vas sin pun - to de vista,

51

Voz

tie - nes se - gui - do - res pe - ro no se - guís la pis - ta.

52 Replik

Voz

Di - ce que no si - go la pis - ta. ¿En -

53

Voz

ton - ces có - mo lo ha - ce es - te ar - tis - ta, fra - ses que e - xis - tan. De mis

54

Voz

pa - la - bras, es - cu - cha, que sa - co chis - pas.

55

Voz

Es - te no ha - bla por - que no in - sis - tas.

56 Cacha

Voz

No te - nés de - rra - pe, no hay es - ca - pe ni sa - li - da. Me - jor

57

Voz

que la ca - ra se ta - pe por - que soy un sui - ci - da.

58

Voz

Es - te en la pis - ta va sin vi - da, no me in - sis - tas. Con pun -

59

Voz

to de vis - ta soy Hou - di - ni, to - do un es - ca - pis - ta.

8

60 Replik

Voz

You, di - ce que es Hou - di - ni, pri - mi - ni - mi -

61

Voz

ni - mi - bi - gui co - mo Big - gie 'S - ky's the li - mit, nig - ga'

62

Voz

¡ha! A - sí es co - mo sue - lo im - pri - mir, di -

63

Voz

cien - do 'sure you tou - chin' no li - mits!'

64 Cacha

Voz

You, her - ma - no, ¿sa - ben qué? Lo de - jo en cla - ro.

66

Voz

¡Tie - ne ra -

68
 Voz 
 zón! Tie - ne ra - zón mi com - pa - ñe - ro.

69
 Voz 
 'The s - ky is the li - mit' ca - da vez que yo sue - no

70
 Voz 
 po - ten - te que e - so es bue - no. Es 's -

71
 Voz 
 ky in the li - mit' por - que hoy lo man - do al cie - lo.

72 Replik
 Voz 
 'The s - ky is the li - mit, low place'

73
 Voz 
 'The s - ky is the li - mit for real'

74
 Voz 
 'The s - ky's the li - mit for real' pe -

75
 Voz 
 ro en el in - fier - no fal - ta mu - cho por re - co - rrer.

10

76 Cacha

Voz 
Vos no te cre - cés si yo te ma - to. En el

77
Voz 
beat co - mo un beat - ma - ker con - su - mir y ha - cien - do el beat. Yo te con -

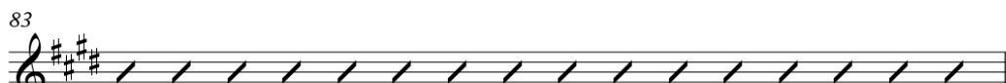
78
Voz 
su - mí con el beat por - que sa - bes que voy a mil. Ves que pa -

79
Voz 
sé de ha - cer tus téc - ni - cas y so - bre to - do a - sí.

80 Replik
Voz 
Sí, so - bre to - do a - sí y

81
Voz 
yo te lo ex - pli - co a - sí, un E - pic - B o un King Z.

82
Voz 
Si vos los vis - te cuan - do yo fui por a - hí,

83
Voz 
se lo ex - pli - co de u - na ma - ne - ra per - fec - ta y su - til. Te

84 Cacha

Voz

ma - to en el ring con mi men - sa - je, sin un tra - je. Lo que

85

Voz

tra - je son tra - ge - dias, la mi - se - ria en men - sa - jes.

86

Voz

Vos no me ha - ces na - da te po - nes el e - qui - pa - je por - que es -

87

Voz

te se cre - e el king por - que 'e chi - qui - to ha - cía 'rin ra - ges'.

88 Replik

Voz

Yo de - cir va - go 'rin ra - jes'

89

Voz

y ha - go que del ring ra - jes; e - se es mi men - sa - je, tra - je.

90

Voz

De - ma - sia - do rit - mo y po - co ca - mu - fla - je,

91

Voz

lo que vos no po - dés ha - cer ni me - dia fra - se. ¿Sa - bes qué

12

92 Cacha

Voz

pa - sa? Me mo - les - ta que vos ten - gas el des - qui - te que yo ha -

93

Voz

ya di - cho lo mis - mo pe - ro a - quel le gri - ta el tri - ple.

94

Voz

E - se es el pro - ble - ma en im - pro - vi - sa - cio - nes, vos te

95

Voz

que - jás de lo mis - mo, no te - nés to - do es - tos do - nes. A

96 Replik

Voz

mí no me im - por - ta ga - nar ya el le im - por - ta has - ta lo que

97

Voz

o - tros va - yan a gri - tar.

Anexo 3. Transcripción musical y lírica: Bnet vs. Zticma

Minuto Libre

Bnet VS Zticma

Letra por Bnet

Bnet

Voz



¿Có - mo lo quie - res? 'pen - des del pén - du - lo, in - cré - du -

2

Voz



lo, no de - bes, lo tie - nen cla - ro, B - net te dis - pa - ro,

3

Voz



aho - ra lo quie - res, ma - ña - na lo tie - nes re - ga - la - do,

4

Voz



Vas a ser mi pén - du - lo; te mue - vo des - de un la - do al o - tro

5

Voz



la - do. Me sien - to com - por - ta - do, ¿de me - ce - nas? He vis -

6

Voz



to tu cuer - po y pien - so: ¿si es - toy muer - to i - gual me ce - na?

7

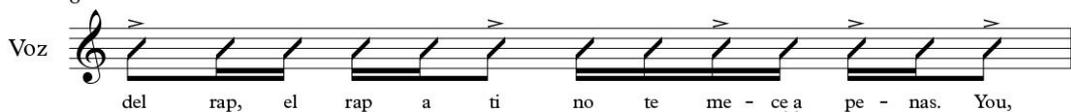
Voz



Es u - na pe - na, mi flow te lle - na, el me - ce - nas

8

Voz



del rap, el rap a ti no te me - ce a pe - nas. You,

2

9

Voz

ne - na, es - tás fue - ra, le me - to se - rio, no soy

10

Voz

Cuz - co pe - ro do - mi - no el im - pe - rio brus - co y se - rio, qui - ta -

11

Voz

te de en me - dio, no me per - tur - bo y cuan - do

12

Voz

me - to el tur - bo: Paul Wal - ker te fal - ta cri - te - rio.

13

Voz

Vie - nes a ras - car, lo sien - to, no pa - ra, B - net te dis -

14

Voz

pa - ra, ¿ves? Las a - ca - pa - ra, sa - ca el A - Ky ja - lá!

15

Voz

Boom - sha - ka - la - ka, cuan - do quie - re te la cla - va, no me

16

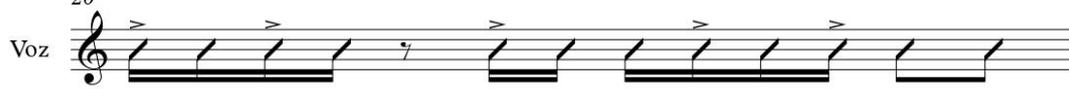
Voz

ga - nas en ba - ta - llas tan só - lo en un ras - ca y ga - na, ja

17
Voz 
Lo sien - to, es - toy des - pier - to, sa - lí del de - sier - toy

18
Voz 
ten - go mi ca - ñón cau - san - do des - con - cier - to, no has da - do

19
Voz 
1 con - cier - to, no has da - do 2 con - cier - tos, has da - do 0__

20
Voz 
__ con - cier - tos, das el 0__ %, __ ja.

21
Voz 
Lo sien - to, son las se - cue - las que se cue - lan en tu es -

22
Voz 
cue - la de me - xi - ca - nos, si sa - len de mis ma - nos

23
Voz 
vue - lan, las tu - yas a - rri - ba no me lle - gan.

24
Voz 
Des - pués de es - to vas a en - te - der las se - cue - las.