



BATALLAS DE GALLOS Y RETÓRICA

Usos de las figuras retóricas fonológicas en el rap

Rap battles and rhetoric.
Phonological figures of rhetoric in rap

RUBÉN VÁZQUEZ-SÁNCHEZ
Universidade da Coruña, España

KEYWORDS

Rap
Freestyle
Rap battle
Rhetorical figures
Linguistic analysis
Music
Linguistics

ABSTRACT

Rap battles in the freestyle are competitions that encourage the linguistic creativity of the participants, and poetic elements and resources are widely used to improve their scores in the competition.

This research shows what the phonological rhetorical figures are, how these resources are used in the elaboration of the messages made by the freestylers and how the use of phonological licenses and recurrences and metric licenses are integrated in order to create a persuasive and ornate discourse, complementing the musical basis on which they have to create the speech.

PALABRAS CLAVE

Rap
Estilo libre
Batallas de gallos
Figuras retóricas
Análisis lingüístico
Música
Lingüística

RESUMEN

Las batallas de gallos en el estilo libre son competiciones que estimulan la creatividad lingüística de los participantes y los elementos y recursos poéticos son ampliamente utilizados para mejorar sus puntuaciones en la competición.

Metodológicamente, esta investigación muestra qué son las figuras retóricas fonológicas, cómo se emplean estos recursos en la elaboración de los mensajes realizados por los raperos y se explica cómo el uso de licencias y recurrencias fonológicas y licencias métricas son integradas con el fin de crear un discurso persuasivo y ornamentado, complementando la base musical sobre la que han de crear el discurso.

Recibido: 12/ 11 / 2022

Aceptado: 24/ 01 / 2023

1. El rap

El hip-hop surge como un movimiento masivo de artes juveniles que se desarrolla en el barrio del Bronx (Nueva York, EE. UU.), en los inicios de la década de los 70 del siglo pasado, donde se unen la influencia de los inmigrantes fundadores americanos y las tradiciones de los bailes públicos jamaicanos de mitad del siglo pasado con las personalidades de las radios y los poetas musicales de los años 60 y 70 como principales influencias para su fundación (Keyes, 2004). Dentro del hip hop definido como un todo, se encuentran otras manifestaciones culturales más allá del rap –acrónimo de Rhythm And Poetry, ritmo/cadencia y poesía– como el *turntablism*, el *graffiti* o el *breakdance*, que están dentro de esta “forma de vida”. Esta cultura hip-hop desemboca en una difusión masiva en Europa a finales de la década de los 80, en un contexto de globalización y transnacionalización de los flujos culturales y; por ende, de la música resultante a pesar de no comprender la lengua, obteniendo un éxito masivo (Rodríguez e Iglesias, 2014).

La etnomusicóloga Cheryl Keyes define la música rap como “una forma musical que hace uso de la rima, el habla rítmica y la lengua vernácula callejera, que se recita o se canta libremente sobre una banda sonora musical” (Keyes, 2004, p. 1). Según Feliu (2022), excompetidor y juez de FMS España e Internacional y comentarista en la Red Bull Batalla de Gallos, el *freestyle* o improvisación libre es la “creación espontánea y genuina de versos rimados sobre cualquier ritmo de forma totalmente improvisada [...] la finalidad suele ser expresiva, estética o ambas a la vez” (Feliu, 2022, p. 30).

Partiendo de ambas definiciones y, aunque el rap ha sufrido una serie de prejuicios relacionadas con el crimen y la violencia (véanse los estudios de Dunbar, 2019 y 2020; Geliebter *et al.*, 2014 o Stickle y Tewksbury, 2015); la misoginia (Khan, 2021), la sexualidad predominante (Herd, 2015) o la reproducción de estereotipos de masculinidad (Dumont, 2021); actualmente este estilo musical está copando la popularidad dentro de la industria musical (Leight, 2019). Por tanto, aunque es indudable la influencia que la cultura musical tiene dentro de la sociedad y, por consiguiente, todo aquello que en ella se realice; en este estudio no se atenderá su relevancia sociocultural y se focalizará en la que propiamente es la definición dada anteriormente por Keyes, donde la rima, el habla y la jerga callejera se unen para crear un discurso sobre una banda sonora.

1.1. Las batallas de gallos en el freestyle o rap

Dentro de este estilo musical, actualmente es muy popular entre los más jóvenes las batallas de gallos en estilo libre –en inglés, *freestyle*–: una modalidad competitiva, dialogada y dramatizada dentro del rap donde la improvisación poética oral comprende un sistema de representaciones colectivas, producto sociocultural inserto en un determinado contexto y sujeto al corsé competitivo que le impone la fórmula de batalla de gallos (Moliner, 2021).

Esta variante consiste en el “enfrentamiento entre dos o más *freestylers* mediante la confrontación de sus improvisaciones, creando una narrativa única e irreplicable entre los protagonistas implicados” (Feliu, 2022, p. 31), donde suelen ser muy habituales el empleo de formas retóricas importadas de la poesía, de forma similar a las composiciones orales ibéricas que se llevan a cabo en las “jotas de picadillo” –jotas realizadas en público con el fin de divertirlo transgrediendo tabúes, hablando irrespetuosamente de otros, la exageración llevada al absurdo o el uso de juegos de palabras (Fribourg, 1999)–, las *regueifas* realizadas en gallego –justa literaria que acompaña a la carretada, bodas, carnavales y fiestas que servían para lanzar coplas rimados de ironía y sarcasmo a sus oponentes (Lisón, 1974; Prego, 2012)–, los *bertsos* (*bertsolaritza*), realizados en euskera –expresión cultural donde existe un combate entre *bertsolaris*, que han de ser capaces de dar respuesta a situaciones dialécticas más difíciles, incluyo teniendo un propio término para esas respuestas ingeniosas e inesperadas, *ateraldi* (Garzia, 2007)– o a las justas literarias basadas en la décima, poesía improvisada basadas en tópicos del costumbrismo realizadas aquí y más allá del Atlántico (Trapero, 1996).

En consecuencia, al servirse de ciertas métricas, formas estróficas y recursos estilísticos, están obligados a emplear una serie de procedimientos propios de la tradición oral poética y de otro tipo de prácticas propias – véase la originalidad, la consistencia y el uso del ingenio ante situaciones complejas– que provocan que la poesía sea una forma de manifestación propia y de participación cultural propia del género (Massarella, 2017).

Ahora que están definidos los términos de rap y las batallas de gallos, es necesario encuadrar el marco de referencia en que se desarrolla este trabajo de investigación; ya que por una parte está el estilo musical y su estructura compositiva y; por otra, el proceso de cómo se ha de encontrar la fórmula de composición del mensaje.

La primera parte contiene la parte musical, donde el *flow* –la forma de “fluir” entre las diferentes bases instrumentales–, la puesta en escena y la consistencia del mensaje sobre la base musical son las partes que un juez tiene que valorar dentro de la competición; la segunda parte está mucho más próxima a la composición poética, donde las *punchlines* –término que en este tipo de competición se emplea como sinónimo de “frases claves”, algo comprendido como el remate de una estrofa y su coherencia con el mensaje dado durante su transcurso– y las *skills* –la capacidad técnica del improvisador de emplear juegos de palabras y figuras retóricas– son las dos características dentro del apartado del contenido (Feliu, 2022; RedBull, 2021).

2. Las figuras retóricas en el rap

Llegado este punto, la presente investigación pretende analizar el uso de figuras retóricas dentro de las improvisaciones en directo que se generan en las batallas de gallos. Por consiguiente, lo primero será explicar qué se entiende por figura retórica en el discurso literario.

Si se parte de la retórica en su concepción tradicional, la *elocutio* es el referente para esa parte de la retórica asumida por la poética para explicar el lenguaje literario y el poético en particular; es decir, la *elocutio* es una fase de elaboración del discurso, “que consiste en “poner en palabras” las ideas producidas en la *inventio* y estructuradas en la *dispositio*, que serán retenidas luego en la *memoria* y pronunciadas, por fin, en la *actio*” (García, 1998, p. 10). Como resultado, se entiende por figura literaria “cualquier tipo de recursos o manipulación del lenguaje con fines persuasivos, expresivos o estéticos” (García, 1998, p. 10) y, como explica Aradra (2009), el uso de esos recursos retóricos sirve como medio para la elaboración de un discurso persuasivo –siendo este uno de los fines “competitivos” de las batallas de gallos–, al tiempo que son empleados como licencias ornamentales, permitiéndose el uso de formas que la gramática considera incorrectas.

Dentro de las figuras retóricas, existen diferentes clasificaciones o agrupaciones en función del investigador o investigadora que se revise. Sin embargo, existe una gran unanimidad en la clasificación general, donde se dividen en función del área de la lingüística a la que afecte: fonética y fonología, morfología, sintaxis, semántica y pragmática.

Las figuras fonéticas o fonológicas son definidas por Mayoral de la siguiente forma:

Alteraciones o modificaciones regladas, que afectan a la constitución fonológica (y gráfica) de las palabras en unos contextos discursivos bien definidos y concretos. Dichas alteraciones pueden afectar tanto a unidades fonemáticas [...] como a unidades prosódicas, en particular el acento. (Mayoral, 1994, p. 41)

Por tanto, estas modificaciones han de ser comprendidas con una función estética o para hacer cumplir una organización métrica; sabiendo que son introducidas en el mensaje intencionadamente para enfatizar la alocución que se desea emitir.

Las figuras morfológicas representan “alguna forma de modificación o alteración, que cabe suponer consciente y deliberada, de la constitución morfológica de las palabras o sus elementos constitutivos, los morfemas, en la cadena del discurso” (Mayoral, 1994, p. 79). En este caso, es la creación premeditada de incorrecciones en la estructura gramatical; bien sea por la realización de faltas en la derivación y/o en la flexión de la palabra a la que afecte o por la repetición de morfemas y/o palabras y la articulación derivada de sus usos.

Las figuras y licencias sintácticas son aquellas que “suponen distintas formas de modificación, cuando no de infracción, de determinadas reglas sintácticas, [...] de acuerdo con unas convenciones discursivas específicas” (Mayoral, 1994, p. 125); es decir, están basadas en la deformación de las normas de organización de los vocablos dentro de las oraciones.

Las figuras semánticas son “fenómenos que constituyen grados de modificación del significado” (Mayoral, 1994, p. 223). Estos recursos sirven para realizar el traslado de una palabra y/u oración de su propio significado a otra que atañe, afecta o interesa a algo o alguien, metafórica o alegóricamente; apelando así a la curiosidad y la sagacidad del interlocutor.

Por último, las figuras pragmáticas son “artificios estrechamente vinculados con el conjunto de elementos que intervienen en la configuración de un acto enunciativo” (Mayoral, 1994, p. 275), en función de si atiende al emisor, al receptor, a la situación de la enunciación o al propio enunciado.

En este caso, y debido a las limitaciones propias de este tipo de publicación, se decide enmarcar esta investigación dentro de los recursos retóricos fonológicos ya que sería imposible resumir o agrupar todo aquello que se quiere realizar dentro de este documento.

Por tanto, el objetivo de esta investigación es la revisión, recopilación y explicación del uso de figuras retóricas de carácter fonológico en batallas de gallos y en el *freestyle*, para poder explicar el uso de estas dentro del discurso y como, junto con la fluidez articulatoria mostrada por parte de los raperos, contribuyen tanto a la vitalidad rítmica superficial de una canción como a incluir o insertar su improvisación dentro del tempo musical; de tal forma que estos recursos estén supeditados a la métrica musical y a la creación de *punchlines* con las que ganar puntos en la competición.

3. Las figuras retóricas fonológicas en el freestyle

Las figuras fonológicas son “diversas alteraciones o modificaciones regladas, que afectan a la constitución fonológica (y gráfica) de las palabras en unos contextos discursivos bien definidos y concretos” (Mayoral, 1994, p. 41). Estas licencias fonológicas afectan tanto a vocales y consonantes como a unidades prosódicas, como el acento

y se ha de tener en cuenta que, aunque son “incorrecciones del lenguaje [...], se consideran lícitas en la poesía” (Fernández, 2007, p. 55).

Para su análisis, se partirá de la clasificación realizada por García (1998) en su obra “Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2”. Para este autor, dentro de las figuras fonológicas, subyacen subcategorías que son reducibles o agrupables en dos vertientes: por una parte, las licencias fonológicas y; por otra, las licencias métricas.

3.1. Licencias fonológicas

En la primera, las licencias fonológicas o metaplasmos afectan a unidades segmentales o fonemas; es decir, estarían integradas dentro de la palabra en sí, con los consiguientes criterios:

- Según el tipo de modificación: adición, supresión, inversión y sustitución de elementos.
- Según del lugar de su modificación: Sílabas inicial, sílabas internas o medias y sílaba final.
- Según la cuantificación de sílabas en el verso y el desplazamiento de la sílaba tónica.

Para simplificar la comprensión de los metaplasmos e identificar fácilmente cuales son las denominaciones de cada uno de ellos, se elaborará el siguiente cuadro (Tabla 1):

Tabla 1. Licencias fonológicas según su tipología y posición en la palabra

	Por adición	Por supresión	Por inversión	Por sustitución
Al inicio de la palabra	Prótesis	Aféresis		
En el interior de la palabra	Epéntesis	Síncopa		
En el final de la palabra	Paragoge	Apócope		
En cualquier posición			Metátesis	Antítescon

Fuente: Elaboración propia basada en García (1998)

Para el desglose en esta investigación, se estructurará de la siguiente forma: se citará la denominación de la licencia fonológica, se definirá y se mostrará un ejemplo en improvisaciones realizadas por *freestylers*.

Los metaplasmos por adición consisten en la suma de nuevos fonemas o sílabas a los vocablos empleados por los competidores, que pueden ser realizarse en cualquier lugar de la palabra.

Prótesis: “añadido de fonemas o sílabas al principio de la palabra” (García, 1998, p. 12). Otros autores como Muñoz-Basols *et al.* (2017) consideran que este recurso estilístico también puede ser llamado *prosthesis*, un tipo de epéntesis que sucede en la posición inicial. Por ejemplo:

Te manejo como *tiri-tiri-tirititero*

en el tintero;

yo, más sincero. (playz, 2020, min. 15.39)

En este caso, Damián Marín Caballero –alias Tirpa– realiza una prótesis en la palabra *tirititero* –cuya forma normativa es *titiritero*, pero en el que hace uso de otro recurso que será mostrado posteriormente llamado metátesis–, a la que le realiza la doble repetición de las dos sílabas iniciales, obteniendo como resultado el añadido de sílabas al inicio del vocablo.

Epéntesis: “adición de algún sonido dentro de una palabra” (Fernández, 2007, p. 36). Bien podría ser un fonema o una sílaba. Como ejemplo servirá la siguiente estrofa:

El discurso de la fama, que yo me quede con ganas

estarás durmiendo, abre la ventana,

date con la puta realidad en toda la cara

para dejarte mi maqueta *debajito* de tu cama. (Urban Roosters, 2020c, min. 27.12)

En este caso, Ignacio Romero Montero –popularmente conocido como Mnak– hace uso de este recurso añadiendo el sufijo *-ito* sobre el adverbio *debajo*, de tal forma que crea el diminutivo *debajito* –palabra que no recogida en el diccionario de la RAE– pero que es empleada para que pueda hacer coincidir con la base musical la cantidad de sílabas que desea introducir.

Paragoge: “metaplasmo consistente en la adición de un fonema o sílaba en posición final de palabra” (Mayoral, 1994, p. 47). Según Fernández (2007), también puede ser llamada paralepsis en revisiones bibliográficas anteriores. Se verá en el siguiente ejemplo:

A ver si esa sí la entiendes,

así que Urban Roosters, que se me presente.

¿Dónde está el Eude, el Asier y los de siempre?,

¿me traen a Valencia y no hay un rival decente?

Oye, que te apetece

¡Bnet es el jefe porque *mete-e-e!*

contra mequetrefes, se ve que eso me apetece

¿el Stigma no murió en el año dos mil trece? (Urban Roosters, 2019a, min 18.39)

En esta improvisación, Javier Bonet González –cuyo nombre artístico es Bnet, ya que se mostrará así en adelante– repite el fonema /e/ en la forma verbal *mete*, probablemente, por dos razones: la primera será la de conservar la rima asonante (*entiendes/presente/siempre/decente* y *apetece/mete-e-e/apetece/trece*) que precedía en los versos anteriores –aunque la propia palabra ya la mantenía sin la repetición de la vocal– y la segunda es que así puede aumentar la cantidad de sílabas necesarias para hacer coincidir la base musical con el total de sílabas articuladas.

La siguiente subcategoría analizada será la de metaplasmos por supresión de fonemas o sílabas en una voz. De nuevo, y al igual que en la anterior serie, la supresión se puede dar en tres posiciones, cada una con su designación.

Aféresis: consiste en la “supresión de fonemas o sílabas en posición inicial de la palabra” (García, 1998, p. 12). Por ejemplo:

Deja la maqueta *debajo_e* la cama; me canso,

deja ahí debajo y así la cama la calzo. (Urban Roosters, 2020c, min. 27.24)

De nuevo, el ejercicio lingüístico de Bnet consiste en el uso de la aféresis con un objetivo diferente al del propio recurso en sí: suprimir el fonema /d/ de la preposición *de*, con el fin de poder realizar una sinalefa, ya que con la preposición *de* en uso normativo no podría. Por tanto, elimina el primer fonema de la palabra y así puede realizar una sinalefa con *debajo* y *de*. No obstante, realiza una aféresis, aunque el uso del recurso en sí sea el objetivo final.

Síncopa: es la “supresión de uno o más sonidos dentro de una palabra” (Fernández, 2007, p. 80). Véase el siguiente ejemplo:

Yo no sé si no lo entiendes, *pai*

soy demasiado potente, *pai*. (Urban Roosters, 2021b, min 17.23)

Gabriel Sánchez Poyal, también conocido como Gazir, realiza una síncopa sobre la palabra *papi* –una forma coloquial y afectiva del término *papá*–, eliminando el fonema /p/ intermedio en la palabra y así crear un diptongo entre los fonemas /a/ e /i/.

Apócope –también aceptada como apócopa (Fernández, 2007)– “consiste en el corte arbitrario de la última sílaba del verso” (Mayoral, 1994, p. 53). Para poder visualizarla, se revisa los siguientes versos:

Y esto se decora,

es como mi freestyle porque viene de *cora*. (Red Bull Batalla, 2020a, min 1.29)

Mauricio Hernández González, Aczino, emplea este recurso para acortar la palabra *corazón* y convertirla en *cora*, eliminando la sílaba *-zón* y tanto así poder mantener tanto la rima consonante con el verso anterior como poder introducir la frase en el tempo musical –se ha de tener en cuenta que, mientras que en el primer verso realiza en el tempo, el segundo se realiza en doble tempo, es decir, introduciendo el doble de sílabas en la misma estructura musical–.

La apócope, en ocasiones, también implica reducciones mayores. El siguiente ejemplo es la muestra de cómo la lengua coloquial se impone frente a las formas normativas promulgadas por la RAE.

No, me he escuchao tus temas, los que sí has sacado

y lejos de ser un disco, son de alguien frustrado.

De hecho, lo mejor que tienes son un par de *colabos*

y los mejores momentos es cuando tú estás callado

¿Has escuchado mis *colabos*?

Ah, venga, gurú del rap, ¿cuántos has sacado?

Pues ninguno. (Urban Roosters, 2020d, min. 22.41)

En este caso, en la disputa entre Miguel Ballesteros –conocido como Mr. Ego– y Bnet, ambos apocopan la palabra colaboraciones y la convierten en *colabos*, eliminando parte del lexema y del sufijo *-racione-* y mantienen el fonema /s/ al final para hacer comprender que hablan del plural. Por tanto, eliminan más de una sílaba en la parte final de la palabra.

La cuarta subcategoría dentro de los metaplasmos son los realizados por inversión, cuya denominación es la de metátesis. Sucede cuando se produce un “cambio de lugar de alguna letra o sonido en un vocablo” (Fernández, 2007, p. 58-59). Para mostrarlo, se recuperará un anterior ejemplo:

Te manejo como *tiri-tiri-tirititero*

en el tintero,

Yo, más sincero. (playz, 2020, min. 15.39)

Este modelo es rescatado porque puede ser mostrado como ejemplo de metátesis. En este caso, Tirpa puede realizar la inversión de la segunda y tercera sílabas interiores *-ti-* y *-ri-* para convertir la voz *tirititero* en *tirititero*, como aparece en la grabación de la competición.

Para finalizar, queda el último recurso dentro de las licencias fonológicas, que será el metaplasmo por sustitución.

El antitescon –o antítesis según Mayoral (1994), aunque este término puede dar lugar a confusión con otro recurso estilístico diferente a este– es la “sustitución de unos fonemas por otros” (García, 1998, p. 13). Para ello, se mostrará el siguiente ejemplo:

Dice que es Houdini, *primi*, ni *mi inhibí*

y como Biggie, *sky is the limit, niggi*. (Urban Roosters, 2019d, min. 23.00)

Aunque el uso de este tipo de modificación fonológica está ligado a las variantes lingüísticas orales populares o vulgares (Muñoz, 1958); en esta muestra la función es puramente artística porque consiste en ofrecer la repetición continua del fonema /i/, sustituyendo a la vocal -o en el sustantivo *primo*, a la vocal -e en el pronombre *me* y a la vocal -a en el anglicismo peyorativo *nigga*, dejando los tres términos sonando solo con la vocal i.

3.2. Licencias métricas

A continuación, se mostrarán cuáles son las licencias métricas; es decir, aquellas que afectan a la cuantificación métrica de los versos que componen.

Dentro de estas licencias métricas, existen dos apartados diferenciados: por una parte, las licencias fonológicas relacionadas con la prosodia y el desplazamiento de la sílaba tónica dentro de la palabra y; por otra parte, el empleo de licencias métricas que sirven para aumentar o reducir el tamaño silábico de cada uno de los versos que crean espontáneamente. Ambos recursos están a disposición del improvisador con el fin de aumentar la fluidez del discurso y así pueda completar de la forma más idónea posible el espacio músico-temporal del que dispone.

Se comienza con el análisis de las dos licencias propias de la prosodia; en otros términos; los fenómenos de alteración de la posición regular del acento en las palabras debido a razones métricas. Son empleadas, principalmente, para mantener de forma más o menos constante el emplazamiento de la sílaba tónica entre versos, como mejora del esquema acentual de la propia secuencia y para ofrecer mayor contundencia al ser un bloque más homogéneo, tanto en longitud de versos, en la construcción de la rima como en la situación de las sílabas tónicas.

Diástole: es el “desplazamiento de la sílaba tónica de una palabra a la sílaba posterior” (García, 1998, p. 15), tanto en lo que la forma habitual y la norma dicta dentro de las reglas generales de acentuación. Por ejemplo:

Escuchálo, como lo rimo: saben que tengo las manos arriba.

En Mar de Plata, engancha, lo mato, siempre lo redacto cuando demuestro adrenalina,
¿qué te *pensás*?, ¿qué *sos* competidor de verdad?

Por muy loco me pierdo la oportunidad de ir a la Internacional. (Urban Roosters, 2019c, min. 11.56)

Alex Boris Pino Carrasco, alias, Kaiser, realiza una diástole sobre la palabra esdrújula escúchalo para transmutar el acento prosódico a la penúltima sílaba, modificándola y transformándola en llana; *escuchálo*. Si bien es cierto que, además, hay dos formas que no se corresponden con el castellano normativo en España, sino que son palabras propias de la variedad dialectal de Argentina.

En esta muestra, se puede ver como la palabra *pensás* y *sos* sustituyen a las formas *piensas* y *eres*. Estas variantes proceden del llamado “voseo completo” (Muñoz-Basols *et al.*, 2017, p. 374), donde en la forma presente del verbo pensar y ser son modificadas para emplear el pronombre vos en lugar de tú, que en ambos son sujetos elípticos. En el caso de la primera palabra, tomando de referencia el *piensas* castellano, también podría ser considerado como una diástole porque mientras *piensas* es una palabra llana, *pensás* es una palabra aguda, por tanto, desplaza la sílaba tónica a una sílaba posterior de la forma normativa.

Sístole: el “desplazamiento del acento prosódico a la sílaba anterior” (García, 1998, p. 15). Se podrá ver en el siguiente ejemplo:

Me la juego por los míos, soy honesto,

paso el tiempo raro en el aro de baloncesto.

A veces hago un *páron* para esto,

como tu corazón cuando te hago estos textos. (Urban Roosters, 2020f, min. 15.46)

En este caso, Bnet modifica la sílaba tónica de la palabra aguda *parón* para convertirla en la palabra llana *páron*, haciendo que coincida el acento prosódico entre los dos últimos versos de su creación.

También esto sucede cuando los freestylers crean palabras esdrújulas cuando estas no lo son. Por ejemplo:

Tú eres más tiempos de Cleveland,

tengo que *desnívelar*.

¿Ves? Nivel rap,

grande como singular. (Urban Roosters, 2021a, min. 17.48)

En este caso, de nuevo vuelve a emplear este recurso para acomodar la acentuación del topónimo Cleveland en inglés con el verbo desnivelar, de tal forma que el verbo pasa de tener acentuación llana a ser un verbo con acentuación esdrújula, teniendo la presencia de ambas sílabas tónicas en la antepenúltima posición en los dos primeros versos.

A continuación, las siguientes licencias métricas competen a la unión o separación de fonemas vocálicos que constituyan diptongos y/o hiatos y a grupos consonánticos que suenan de forma muy similar y, por tanto, puedan constituir una fusión equivalente al diptongo entre vocales.

Esta constitución se mantiene así ya que se sigue, como se había dicho previamente, la organización estilística de García (1998), aunque otros autores consideran a las licencias fonológicas dentro de esta categoría y establecen otra organización para las licencias métricas. Por consiguiente, se tomarán las referencias directas de este autor para referenciarlas.

Las licencias métricas son las siguientes:

Diéresis: “cómputo en sílabas métricas distintas de vocales que forman un diptongo, pero que excepcionalmente se pronuncian como hiato” (García, 1998, p. 14). Para poder distinguirlo, “se indica en la escritura colocando la diéresis sobre la primera vocal” (Fernández, 2007, p. 30). En este caso, la división de un diptongo en hiato a que aumente el tamaño silábico de la palabra empleada. Se muestra en el siguiente ejemplo:

Como si... te multan en la pandemia,

quieres el pan de mi mesa y te lo quito si la cosa es seria,

vas a pasar hambre como en *Kenia*,

dejas todas las rimas a *medias*. (Urban Roosters, 2020e, min. 13.29)

Bonet González necesita ocupar toda la base musical y, para ello, divide las dos últimas palabras de los dos últimos versos, Kenia y medias, palabras bisílabas que convierte en trisílabas deshaciendo el diptongo y convirtiéndolos en hiatos.

Sinéresis: “reducción a una sola sílaba, en una misma palabra, de vocales que, por no formar diptongo, deberían pronunciarse en sílabas distintas” (Fernández, 2007, p. 80). Este autor también las denomina comprensión o crasis. Ejemplo:

Yo soy Instagram, pero los filtros aquí

ni *merecías* haber pasado. (Red Bull Batalla, 2020b, min. 4.00)

De forma inversa a la anterior, la palabra *merecías* forma un hiato que divide las sílabas al estar en contacto una vocal débil tónica junto a vocal fuerte átona -í-a-; sin embargo, el freestyler decide crear una división entre sílabas, modificando la posición de la sílaba tónica de la vocal débil a la fuerte de tal forma que resulta la palabra *merecías*; que forma, en su última sílaba, un diptongo.

Sinalefa: “cómputo en una sola sílaba métrica de las vocales final de una palabra e inicial de la siguiente” (García, 1998, p. 14). Véase a continuación:

¿*Me_entiendes?* Notas que mi mente

deja_a la tuya como que es insuficiente.

Es notable el retraso *de_este*

y solo gana si les da dinero de un sobre saliente. (Urban Roosters, 2020a, min. 7.20)

En este caso, el improvisador realiza tres sinalefas en tres versos diferentes, de tal forma que reduce el tamaño silábico de los tres primeros versos. En el primero, une las palabras *me_entiendes* a través de la vocal e; en el segundo caso *deja_a* a través de la vocal común a y, en el tercero, *de_este* a través de la vocal e.

Dialefa: el “incumplimiento de la sinalefa” (García, 1998, p. 15). Por ejemplo, se puede ver la siguiente estrofa:

Así funciona, negro, pa'l rincón,

te detono, te arrincono, no hay opción,

¿has visto como tu calma no *me interesa?*

Todos quieren que el rey pierda la cabeza. (Urban Roosters, 2020e, min. 13.51)

Como se puede ver, entre el pronombre *me* y el verbo *interesa* se realizaría una sinalefa ya que están en contacto dos vocales; sin embargo, Tirpa decide separarlas para que le coincida la distribución de las sílabas tónicas con las del último verso.

Ecthlipsis: “especie de sinalefa consonántica que consiste en unir las consonantes con que termina una p(a) labra y empieza la siguiente, cuando son idénticas o muy parecidas” (García, 1998, p. 15). Por ejemplo:

Sin más,

me río del Yin y el Yang y de las piñas,

tus gritos de niña

pero sí te oigo chillar.

Yo estoy *chill_ya*,

soy el que te acuchilla,

tú, una chinchilla

en el colchón;

yo tengo un colchón que tu no pillas... (Urban Roosters, 2020e, min. 18.45)

Bnet realiza un *ecthlipsis* entre los grafemas “ll” e “y”, haciendo que suenen juntas cuando realiza su improvisación. Es cierto que, fonéticamente, aunque el punto de articulación como su sonoridad son iguales, no tienen el mismo modo de articulación –en el caso del “ll” es lateral mientras que en el caso de la “y” es fricativo– pero que Bnet pronuncia como si fuese un yeísmo. Para ello, el fonema correspondiente a la letra “ll” es /ʎ/ mientras que el de la letra “y” es /j/; sin embargo, cuando una persona realiza un yeísmo provoca el cambio fonético de /ʎ/ a /j/; debido a la deslateralización del primer fonema (Muñoz-Basols et al., 2017).

Como resultado, la pronunciación tanto de la letra “ll” como de la “y” se realiza como si su modo de articulación fuese fricativo, cuando en la primera no es así.

3.3. Recurrencias fonológicas

La segunda parte dentro de los recursos fonológicos clasificados por García son las conceptualizadas como recurrencias fonológicas. Si bien el apartado anterior hacía referencia a aquellas “licencias” tomadas por los improvisadores para modificar vocablos; este está centrado en la creación de artificios que tienen su naturaleza en el intento de reforzar o intensificar la intencionalidad del sonido dentro de un discurso; es decir, ya no afectarán directamente a palabras de forma aislada, sino que tratará de fortalecer ciertas sonoridades a través del discurso, más allá de unidad léxica ofrecida por la palabra en sí.

Como resultado, esta clasificación está mucho más próxima a la sonoridad fonémica obtenida de la combinación de palabras y a las estructuras sonoras que forman entre ellas que a la construcción del vocablo en sí.

Para ello, García las divide en tres secciones, en función de la cantidad de versos que intervengan:

- De carácter general
 - Repetición de fonemas en varias palabras
 - Reorganización de fonemas en varias palabras
- Propias del verso
 - Recursos de repetición entre versos
- Efectos fónicos

Dentro de las recurrencias de carácter general, también se tendrá en cuenta el lugar en el que se realiza el efecto sonoro. En el primer caso, serán dos técnicas aplicables a la posición inicial de la palabra.

Parómeon o homeopróforon: se da cuando “muchas palabras comienzan con la misma letra” (Mayoral, 1994, p. 62). En el caso de García, añade una definición que implica una mayor dificultad compositiva ya que sería la “repetición del mismo fonema al inicio de varias palabras consecutivas” (García, 1998, p. 15). En este caso, se mostrará el siguiente ejemplo:

Te dejo un hematoma, Tom,

toma un *tomahawk* de Wolverine. (Urban Roosters, 2020h, min. 16.13)

En este caso, Ricto crea un pareado en el que incluye la sílaba *tom-* al inicio de varias palabras –Tom, nombre del rival; toma; Tomahawk; además de incluirla dentro de la palabra hematoma– para mostrar el sonido onomatopéyico del efecto de estallido y cumpliendo el parómeon.

Mientras que el primer ejemplo, se empleaba la sílaba *tom-*, en el segundo ejemplo se muestra como se hace con dos sílabas: *colo-*

Soy como el Colo-colo, grande

como Cristóbal Colón voy a colonizarte,

pienso reventarte, va a saltar tu sangre

porque en tu colon coloco los colorantes. (Urban Roosters, 2020g, min. 11.28)

De nuevo, repite el mismo artificio empleando las sílabas *colo-* al inicio de varias palabras distribuidas en varios versos para dar mayor poder a su mensaje.

Tautograma: “es un caso de aliteración (figura de lenguaje), que consiste en la repetición de una misma letra al comienzo de cada una de las palabras de un texto” (Fernández, 2007, p. 83); sería un “parómeon que afecta a todas la p(a)labras de un texto” (García, 1998, p. 16). Ejemplo:

Proof se escribe con P y no estamos *parejos*,

Pienso *pisarte poniendo pesados punchlines, pendejo*;

Patente *paliza, parásito pierde pellejo*,

Parto penosos pronósticos, público perplejo. (Línea Dieciséis, 2016, min. 8.18)

Blon emplea, de forma reiterativa, el fonema /p/ para iniciar diecisiete palabras consecutivas con el mismo sonido, de tal forma que realiza un tautograma de gran dimensión; además de que este sonido aparece cuando pronuncia tanto el nombre del *freestyler* que tiene delante como cuando lo hace con su inicial.

Similcadencia o similicadencia: es la “repetición de los mismos (o semejantes) fonemas finales de palabras próximas que cierran frases o miembros consecutivos” (García, 1998, p. 16) o “fenómenos de recurrencias fónicas localizadas en las sílabas o fonemas finales de dos o más palabras situadas en posiciones comparables en la cadena de discurso” (Mayoral, 1994, p. 63). De nuevo existe cierta discrepancia entre autores, aunque ella está entre si han de finalizar oraciones o solo han de mantener una posición similar. Sin embargo, sí coinciden en el establecimiento de dos niveles diferenciados:

El primero, el homeotéuton: una similicadencia en la que solo la terminación coincidente produce rima, “de naturaleza exclusivamente fónica” (García, 1998, p. 16).

El enfoque es la *firma* de Gazir

porque estoy viendo en este evento;

que Gazir reafirma y confirma

que ven su *firma* por el *firmamento*. (Urban Roosters, 2020j, min. 4.56)

En esta rima, se puede comprobar cómo varias palabras finalizan con las sílabas -firma -véase firma, aunque es la palabra completa; reafirma, confirma-, de tal forma que cumplirían con el requisito de similitud fónica, aunque se hace con un sustantivo y dos verbos. Sin embargo, ahora se mostrará otro ejemplo de similcadencia diferente.

Eres Zasko, vasco, mira para este mientras que yo me lo masco,

vas co_ntando tu vida como que eres un astro

pero de ti no dejo ni rastro, basto. (Urban Roosters, 2020f, min. 16.15)

En este caso, la similitud fonética es igual de evidente que en la anterior, a pesar de no ser igual en todas las palabras. Para ello, emplea dos estructuras que se mantienen estables: -asko/-asco y -asto/-astro.

En la primera pareja, la fonética es igual en ambas mientras que en la segunda solo existe una diferencia: la aparición del fonema /r/ pero en posición débil, lo que hace que sea mucho más débil que si tuviese en posición fuerte /r̄/. Además, si atendemos a la sonoridad, ambos fonemas son oclusivos, lo que provoca que sean más difícilmente discriminables.

La segunda variante de similicadencia se denomina homeóptoton; esto es; la “figura de lenguaje que consiste en utilizar en forma próxima palabras con la misma flexión” (Fernández, 2007, p. 48).

Porque... ¿no has dicho tú que cobras menos?

Zorra sí, sin las sobras sobraremos por dar menos,

nos movemos por baremos, o por cualquier bar que vemos:

entramos, bebemos y nos vamos, nos marchamos con menos. (Urban Roosters, 2020e, min. 18.55)

Si atendemos a las terminaciones verbales, se pueden encontrar dos diferentes predominando: -emos -sobraremos, movemos, vemos, bebemos- y -amos -entramos, vamos, marchamos-, por lo que se puede escuchar una reiteración de esa conjugación de forma continua.

Aliteración: “figura de lenguaje -fónica- que consiste en la repetición de un sonido o un grupo de sonidos -en especial consonánticos- en palabras próximas, en busca de un fin expresivo” (Fernández, 2008, p. 9). Mayoral (1994) considera tanto al parómeon, al tautograma y a la similicadencia aliteraciones, pero con especificación de lugar. Para ello, se mostrarán dos ejemplos diferentes; el primero:

Soy el Cháman le llaman llamaradas camarada

que dispara cada bala arrastrada.

Barras bravas, parrafadas narran cada

paliza que yo te pego y no te amarras nada. (Urban Roosters, 2018, min. 22.59)

Replik emplea la repetición reiterada del fonema /a/, junto con los fonemas /l/, /r/, /m/, /n/, /ch/, /ll/ –estos dos últimos, en la variante argentina, tienen una pronunciación similar–, de tal forma que consigue un discurso con una sonoridad especialmente abierta.

Sin embargo, también se trae otro ejemplo donde, en lugar de ser una vocal la que sustente la aliteración, serán las sílabas *-tir-* y *-pa-*, donde la combinación de ambas sílabas en diferentes posiciones y palabras, quedan especialmente sonoras y aumentan el *punchline* del emisor.

Me quieren ver partir a Tirpa

o partir el pan pa' repartir, pá

cuatro o cinco, para que los sirva. (Urban Roosters, 2020e, min. 18.38)

Anagrama: “en amplio sentido, artificio por el que se ponen en relación sintágmica (horizontal) palabras o secuencias que constan de los mismos fonemas o sílabas, por en distinto orden” (García, 1998, 17). Fernández lo simplifica a “palabra que resulta de transponer las letras de otra” (2007, p. 11).

Es normal cuando el profe revisa,

que te *borre a ti*, que te *atiborre* de tiza. (Danger Ak, 2021, min. 1.43)

En este tema de *freestyle*, el autor emplea la secuencia de palabras “borre a ti” para luego realizar una permutación de la posición de las sílabas que las componen para crear una nueva palabra; en este caso, atiborre. En la revisión documental que se ha realizado, no se ha encontrado ningún anagrama completamente correcto y que cumpla con las definiciones aquí dadas, por lo que se ha optado por mostrar un ejemplo que en el que sea una secuencia de tres palabras las sirvan como base para que se cree el artificio.

Una vez finalizadas las recurrencias fonológicas de carácter general, se pasarán a aquellas que son propias del verso; es decir, que afectan a la estructura general de la estrofa.

La primera de ellas será la rima.

La rima es el “conjunto de los consonantes o asonantes empleados en una obra poética” (Fernández, 2007, p. 77). Se ha de tener en cuenta que “la rima afecta exactamente al tramo comprendido entre la última vocal tónica y el final de cada verso” (García, 1998, p. 18). Debido a la profusión existente en este recurso, esto variarán en función de la localización, la cantidad y la calidad de los fonemas repetidos entre cada una de las palabras que componen los versos.

En función de la cantidad de fonemas que se repiten entre versos, existen dos tipos:

Rima asonante: “la rima en que sólo se repiten los fonemas vocálicos” (García, 1998, p. 18). Véase esta estrofa:

El discurso de la fama, que yo me quede con ganas

estarás durmiendo, abre la ventana,

date con la puta realidad en toda la cara

para dejarte mi maqueta *debajito* de tu cama. (Urban Roosters, 2020c, min. 27.12)

En este caso, la rima es asonante porque se mantiene siempre con palabras llanas y se repiten las vocales *a-a* en todas ellas.

Rima consonante: “rima en que todos los fonemas vocales y consonantes se repiten”. Como muestra:

Por eso paso, te contradices,

va de rap, no va de bíceps,

que lo analices,

que la ira que te tiren, tú la canalices,

antes de que te tiren al canal y tu no lo analices.

Hablas mucho, pero nada dices

y los videntes mi mente predicen. (Urban Roosters, 2020b, min. 19.47)

En este caso, se puede comprobar como la sílaba *-ice-* se mantiene en todas las finalizaciones de verso, pudiendo tener en cuenta que el primero, el tercero, cuarto, quinto y sexto verso lo hacen todos igual, en *-ices*; resaltando aún más la sonoridad consonante de la rima.

Además, esta misma rima será el ejemplo para comprender los dos tipos de rimas existentes según la categoría gramatical a la que pertenecen, en función de su concordancia en la categoría léxica.

Rima categorial u homeóptoton: es cuando la rima se da “entre palabras de una misma categoría gramatical” (Mayoral, 1994, p. 69). Si se revisa el ejemplo anterior, la rima categorial se da entre aquellas palabras que son verbos: contradices, analices, canalices, dices y predicen.

Rima acategorial u homeotéleuton: esto es, rima “entre palabras pertenecientes a categorías gramaticales distintas” (Mayoral, 1994, p. 69). Empleando el ejemplo anterior se podría ver entre bíceps en contraposición a la sucesión de verbos mostrados: contradices, analices, canalices, dices y predicen.

No obstante, se expondrá un modelo donde existe diferencias entre la rima de todas sus categorías gramaticales:

Soy el Cháman le llaman llamaradas camarada

que dispara cada bala arrastrada.

Barras bravas, parrafadas narran cada

paliza que yo te pego y no te amarras nada. (Urban Roosters, 2018, min. 22.58)

Si acaso, la rima que se da es consonante, pero varía su categoría gramatical: camarada es un sustantivo; arrastrada, un verbo; cada, un adjetivo y nada es un adverbio. Por tanto, la rima es acategorial si se atiende a sus categorías gramaticales.

En la rima, además de tener en cuenta si es asonante o consonante, también se tiene en cuenta tanto la cantidad de fonemas repetidos como cuál es la sílaba tónica en la que se acentúa la última palabra del verso.

En este caso tendremos rimas agudas, rimas graves y rimas esdrújulas.

Las rimas agudas son aquellas cuya sílaba tónica se encuentra en la última posición y comparte fonemas con otra de ellas:

Yo un niño de madera en la competición

pero me volví real por la improvisación;

por eso que no me afecta lo que me diga un bufón,

una termita no come la madera de campeón. (Playz, 2022a, min. 24.17)

Las rimas graves tienen la sílaba tónica en la penúltima posición.

Porque... ¿no has dicho tú que cobras menos?

Zorra sí, sin las sobras sobraremos por dar menos,

nos movemos por baremos, o por cualquier bar que vemos:

entramos, bebemos y nos vamos, nos marchamos con menos (Urban Roosters, 2020e, min. 18.55)

Las rimas esdrújulas son las que tienen en la antepenúltima posición su sílaba tónica. Para ello, se muestra la siguiente estrofa:

Ya pa' que batallan si saben quién tiene el título,

Papo MC con Skone, no los discípulos

¡Ah!, ¿el pulpo en este artículo?

¡Porque me tira tinta este rapero ridículo! (Godlevel Fest, 2019, min. 13.36)

Son las rimas menos comunes, pero suelen emplearse con la sístole, recurso explicado anteriormente que consiste en modificar la acentuación real de la palabra a una posición anterior. En el siguiente ejemplo, se puede ver como la conversión le facilita mantener la rima esdrújula en la estrofa.

Yo soy el zángano,

ya soy el bárbaro.

Yo, vengo con el rap hardcore

y a verla, soy el gran tractor,

no soy un actor,

este te mata,

me siento como Batman,

estoy matando un *páyaso*. (Catnegro Rec., 2016, min 1.00)

En este caso, convierte la palabra grave *payaso* en esdrújula *-páyaso-*, de tal forma que así hace concordar la rima que había inicio en los tres primeros versos con el último.

Tras la rima, se verán los otros dos recursos fónicos propios de los versos: el eco y el acróstico.

Eco o rima geminada: ambos términos son empleados de forma indiferente, aunque pueda haber divergencias entre las definiciones de los investigadores. El eco se considera una “figura de lenguaje que consiste en repetir una o más sílabas del final de una palabra, para formar otra voz que tenga significado propio y que suene como eco de la anterior” (Fernández, 2007, p. 32) y para García (1998) es un “artificio que consiste en que la palabra portadora de la rima va seguida, al final del verso o al principio del siguiente, por otra de cuerpo menor que repite las sílabas correspondientes a la rima (como haciendo eco)” (p. 20). La diferencia entre ambas es que sea o no portadora de la rima, ya que la primera está más próxima a la definición de eco y la segunda, de rima geminada.

El ejemplo que se ha encontrado está más próxima a la concepción de Fernández porque, aunque sí existe rima, está lo suficientemente alejada para que pueda no sea percibida.

Es irónico que seas Dios

y me pidas disculpas

¿Pero sabes? Se acabaron las preguntas

en medio de la consulta.

Rézale a Dios,

adiós y hasta nunca. (Playz, 2022b, min. 22.22)

En este caso, Ginés Miñano Bernabéu, también llamado Zasko, crea la rima geminada a través de la unión de la preposición *a* y el sustantivo *dios*, pero luego crea el eco con la interjección *adiós*, creando el artificio a través del juego de palabras.

Acróstico: “artificio por el que los fonemas o grafías iniciales de cada verso componen, por si solos, leídos en vertical, una unidad lingüística con significado” (García, 1998, p. 20). Sin embargo, como apunta Mayoral (1997), este ingenio también puede darse en posición interior, llamándose Mesóstico o en posición final, siendo Teléstico. A continuación, se mostrará un ejemplo de acróstico realizado en posición vertical.

Ya vieron, empezó de llorón cuando comenzó el sonido,

esa letra es lo mejor que te has escrito;

hablas de Teorema recordando a tu amigo,

lo hubieras apoyado, no lo hubieras sustituido. (Urban Roosters, 2019b, min. 16.01)

En este ejemplo, es necesario explicar el contexto. La palabra que surge del acróstico es la palabra *YEHLO* –una forma fonémica, vulgar y no normativa de referirse a la palabra *hielo*– pero que el autor emplea en forma de metáfora; vendría a hacer referencia a la relación que tenía su contrincante –Kaiser– con la persona a la que sustituía –Teorema– ya que la segunda había sido apartada de la competición por problemas legales, por lo que el autor –Zticma– le echa en cara que, a pesar de decir públicamente que apoyaba a la persona que sustituía, había “congelado” su relación con él.

Para finalizar, dentro de la clasificación realizada por García, quedarían disgregados de los metaplasmos y de las recurrencias fonológicas lo que él denomina efectos fónicos.

Los efectos o figuras fónicas son “cualquier manipulación fonética [que] pretenden conseguir determinados efectos” (García, 1998, p. 21), que el autor polariza en dos; como eufonía y cacofonía.

Eufonía: “sonoridad agradable producida por la adecuada combinación de las palabras” (Martínez, 2007, p. 41). En este caso, Mayoral (1994) hace referencia a que el mensaje deberá tener una valoración de signo positivo y que las cualidades de los fonemas /m/ y /l/ son merecedoras de términos como suavidad, agradabilidad, concinidad, dulzura, entre otros.

Así que así lo hacemos.

Gracias por todo, es lo que aquí se ve

pero ahorita mi mente retrocede

y gracias por todo, no, gracias a ustedes. (Rimas Compilación 2.0, 2020)

En este caso, las palabras empleadas en el discurso de Mauricio Hernández González son de agradecimiento, con un significado bello y sin el uso de palabras malsonantes, agresivas ni consideradas peyorativas.

Cacofonía: “cuando las palabras son malsonantes o torpes por sí solas o en concurso” (García, 1994, p. 21). Fernández (2007) añade que es la “desagradable repetición de sonidos producida por la inadecuada combinación de las palabras” (p. 20)

Habla de elementos y gases contra Gabriel,

es un enfermo de anemia porque está falto de *Fe*. (Urban Roosters, 2021b, min. 23.49)

En estos dos versos realizados por Gazir, si bien no son palabras malsonantes, los términos que emplea son considerados peyorativos o están asociados subjetivamente a sentimientos o a cualidades negativas –véase enfermo, anemia– o, para aquellas personas que sean creyentes, la falta de fe –que además sería un juego de palabras entre la palabra fe y el símbolo químico del hierro, componente cuya falta o disminución se considera, popularmente, como causante de la anemia.

Mayoral recoge que, en caso de que la retórica fuese tenida como indecorosa, tanto por el sonido como en el sentido de las palabras, frases o textos, será asociado al concepto de cacofatón o escrología.

Y peroné, pero *neh*, te lo perdono bobo

Yo sí tengo el tono, dono todo, lo acomodo

A este bobo yo lo borro por como yo corroboro

Repite lo que digo: es aburrido el loro. (Urban Roosters, 2020i, min. 22.36)

Esta estrofa realizada por Stuart sobrepasa el límite de la definición realizada por García o por Fernández, donde no solo el discurso puede parecer poco brillante y tosco –el uso reiterado del fonema /o/, con un punto de articulación posterior y un modo de articulación medio provocan que suene fosco y pesado– sino que además es un mensaje torpe e indecoroso para quien lo escucha.

4. Conclusiones

Una vez realizada la recopilación, el análisis y explicación de las figuras literarias fonológicas, cabe resumir las aportaciones surgidas alrededor del objetivo planteado en este estudio: el reconocimiento del valor poético que poseen las creaciones improvisadas de los *freestylers* durante las participaciones en batallas de gallos.

A lo largo de los treinta y ocho ejemplos propuestos en esta investigación, se puede comprobar cómo los competidores son capaces de emplear y de recrear figuras literarias –en este caso, de carácter fonológico– dentro del discurso, ofreciendo un mensaje con un gran valor artístico y una enorme riqueza. Además, se ha de tener en cuenta que la creación discursiva que ellos ejercen se realiza de forma prácticamente instantánea, lo que dificulta la elaboración y la introducción de artificios, dando pocas oportunidades a la complejización del mensaje.

Como resultado, aunque el uso de recursos y licencias fonológicas/fonéticas suelen ser habituales en gran parte de las batallas, existen diferentes porcentajes o cantidades en las cantidades en las que se pueden escuchar dentro de la competición. Por ejemplo, el uso de la apócope es muy habitual, debido a que el mensaje elaborado es de carácter oral y la introducción de palabras apocopadas de uso coloquial es una constante; el uso de las sinalefas son un continuo para poder ordenar y distribuir la improvisación dentro de la base musical; las aliteraciones son uno de los recursos más habituales porque los improvisadores suelen emplear la repetición de fonemas en prácticamente todas las competiciones observadas y ofrecen muchos ejemplos de ellas; así mismo sucede con la

similicadencia y; por último, siendo uno de los objetivos el humillar o defenestrar al oponente, el uso de cacofonía o, directamente, el cacofatón o escrología son elementos muy habituales en cualquier batalla de gallos.

Opuestamente, aquellas licencias o metaplasmos que exigen una preparación en cuanto al orden de fonemas, sílabas o palabras como el tautograma o el anagrama, así como aquellas que exigen una disposición predeterminada entre versos, como la rima germinada o el acróstico; son mucho más complejas de diseñar y, en ocasiones, no son utilizadas porque los jurados realizan la emisión de los votos en directo y son difícilmente percibidas y, por consiguiente, casi nunca valorables.

Por tanto, en este tipo de manifestación cultural que existe en torno al rap y a las batallas de gallos, se encuentra un componente competitivo y profesionalizador. Los jóvenes que participan en ellas muestran una progresiva profesionalización debido a la multiplicidad de circuitos existentes en los que participar –véase Red Bull Batalla de Gallos, en España, Chile, Argentina, Colombia, México, Uruguay y Ecuador, Costa Rica y República Dominicana; Supremacía MC Internacional, Freestyle Master Series (FMS) en España, México, Argentina, Perú y Chile, Batalla de Maestros; God Level con formatos nacionales en México, Chile, Perú y formatos internacionales como All Stars 2vs2, All Stars 3vs3 o entre selecciones nacionales; Leyendas del Free y Dragones del Freestyle en Chile; The Fucking King, entre muchos otros– y es digno de estudio la calidad artística mostrada en esta modalidad, tanto de figuras literarias tradicionales como la gran cantidad de aspectos socioculturales que conocen sobre los que se basan sus discursos.

Además, aquella estigmatización negativa que tenían los mensajes en el *freestyle* en décadas anteriores provocaba que este estilo musical estuviese privado del interés de investigación por parte de los diferentes círculos académicos; sin embargo, la profesionalización anteriormente citada, la exposición mediática y la pérdida de la fugacidad propia de esta música en sus inicios –donde las batallas de gallos no eran grabadas, y mucho menos, retransmitidas, que propiciaba el rápido olvido expresado en las competiciones– consiguen que las temáticas cada vez sean más complejas, más cultas y tengan muchos más elementos propios de la cultura general y menos de aquellos temas tabúes o “clichés” con los que se iniciaron hace más de cinco décadas atrás.

Como consecuencia, el rap está ampliando su base de fieles a través de este tipo de competición que, además, ofrecen sesiones de demostración en diferentes formatos, más abiertos que los competitivos y que obtienen una grandísima aceptación por parte de las generaciones más jóvenes –por ejemplo, la batalla de exhibición llamada #EFE(en el chat)MS consigue un promedio de espectadores de 73.025 personas en directo, llegando a un pico de 95.701 a las 2.32h del inicio del evento en Twitch (Twitchtracker, 2022), web especializada en directos en internet– pero se llegan a cifras de picos de 665.000 espectadores en eventos profesionales, como en la FMS Final Internacional de 2020 en el directo de YouTube (Antonov, 2020). Por tal razón, el *freestyle* es un fenómeno de rabiosa actualidad, por lo que es preciso abrirlo a nuevos campos de estudio; ofrecer investigaciones más específicas y prestarle atención a este fenómeno desde otros campos de estudio.

Referencias

- Antonov, B. (2020). #FMSINTERNACIONAL: ¡RECORD DE AUDIENCIA EN LA GRAN FINAL!. Urban Roosters News. <https://urbanroosters.news/fmsinternacional-record-de-audiencia-en-la-gran-final/>
- Aradra, R. M. (2014). La retórica del verso: aproximaciones a la métrica desde la retórica. *Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada*, (7), 239-266. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13115>
- Catnegro Rec. (2016). *BDM GOLD 2016 Clasificatorias - Ricto, JNO, Drefquila & Autentick* [Video] YouTube. https://youtu.be/VzWz5S_Ornc
- Danger AK (2021). *Danger AK, Gino Alfaomega - Barras (Video Lyric)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/J7-ArSvGCDw>
- Dumont, E. (2021). *The role of rap in countering stereotypes of masculinities of afrodescendant men: a qualitative investigation in French-Speaking parts of Belgium* [Trabajo de fin de máster]. Université de Liège. <http://hdl.handle.net/2268.2/13171>
- Dunbar, A. (2019). Rap music, race, and perceptions of crime. *Sociology Compass*, 13(10), e12732. <https://doi.org/10.1111/soc4.12732>
- Dunbar, A. (2020). Experimental Evaluation of Rap Music Attitudes. En J.C. Barnes y David R. Forde (Eds.), *The Encyclopedia of Research Methods in Criminology and Criminal Justice* (pp. 612-619). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781119111931.ch120>
- Feliu, B. P. (2022). *Amor y dolor riman siempre*. Ed. Planeta
- Fernández, V.H. (2007). *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0924724>
- Fribourg, J. (1999). Littérature orale comique en Espagne (en particulier en Aragon). En E. Daphy & D. Rey-Hulman, *Paroles à rire, sous la direction d'Éliane Daphy et Diana Rey-Hulman, avec la collaboration de Micheline Lebarbier. Collection Colloques Langues'O* (pp.149-163). Inalco. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00004567>
- García, J. L. (1998). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Arco Libros.
- Garzia, J. (2007). History of Improvised Bertsolaritza: A Proposal. *Oral Tradition* 22(2), 77-115. doi:10.1353/ort.0.0010
- Geliebter, D., Ziegler, A. J., & Mandery, E. (2014). Lyrical stresses of heavy metal and rap. *Metal Music Studies*, 1(1), 143– 153. https://doi.org/10.1386/mms.1.1.143_1
- Godlevel Fest (2019). *Papo Skone vs Chuty Aczino_Final Jornada Perú God Level All Stars (Oficial)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/S1cBkHhtNvw>
- Herd, D. (2015). Conflicting Paradigms on Gender and Sexuality in Rap Music: A Systematic Review. *Sexuality & Culture*, 19(3), 577–589. <https://doi.org/10.1007/s12119-014-9259-9>
- Khan, U. (2021). A guilty pleasure: The legal, social scientific and feminist verdict against rap. *Theoretical Criminology*, 26(2), 245-263. <https://doi.org/10.1177/13624806211028274>
- Keyes, C. L. (2004). *Rap Music and Street Consciousness*. University of Illinois Press.
- Leight, E. (2019). Hip-hop continued to dominate the music business in 2018. *Rollingstone.com*, 3. Disponible en: <https://bit.ly/2AtcNnP>
- Línea Dieciséis (2016). *Batalla Línea Dieciséis XL Blon (España) VS Proof (México) (Video Oficial)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/bs8Y2P9ymLA>
- Lisón, C. (1974). *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*. Akal.
- Massarella, M. D. (2017). Métricas hispánicas en el freestyle rioplatense. En M. E. Mirande, A. Siles y M. Quintana (coords.), *Los nortes del hispanismo. Territorios, itinerarios y encrucijadas* (pp. 642-652). Universidad Nacional de Jujuy y Asociación Argentina de Hispanistas. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60537>
- Mayoral, J. A. (1994). *Teoría de la literatura y literatura comparada. Figuras retóricas*. Síntesis
- Moliner, M. (2021). *Justas literarias del siglo XXI: las batallas de freestyle rap y la renovación del lenguaje entre jóvenes* [Tesis doctoral]. Universidad de Burgos.
- Muñoz-Basols, J., Moreno, N., Taboada, I., & Lacorte, M. (2017). *Introducción a la lingüística hispánica actual: teoría y práctica*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203096758>
- Muñoz, M. (1958). *El español vulgar*. Ministerio de Educación Nacional.
- Playz (2020). *BNET vs TIRPA | FMS España 2020 | Jornada 3*. [Video]. YouTube. https://youtu.be/VBnB6_tEqUQ
- Playz (2022a). *TIRPA vs. GAZIR | FMS España 2022 | JORNADA 7 SEVILLA | PLAYZ* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/6dxjBocqSiE>
- Playz (2022b). *ZASKO vs. CHUTY | FMS España 2022 | JORNADA 7 SEVILLA | PLAYZ* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/6FvrV5rBomw>
- Prego, G. (2012). Identidades en las regueifas gallegas: La reconstrucción de la etnicidad en el espacio global. *Spanish in Context*, 9(2), 244-267. <https://doi.org/10.1075/sic.9.2.04pre>
- Red Bull Batalla (2020a). *ACZINO vs EXODO LIRICAL - 3er y 4to Puesto | Red Bull Internacional 2020* [Video].

- YouTube. <https://youtu.be/Fwda4AWZ6V4>
- Red Bull Batalla (2020b). *EXODO LIRICAL vs RAPDER - Semifinal | Red Bull Internacional 2020* [Video]. YouTube. https://youtu.be/wIcz1_7qx-4
- RedBull (2021, 2 junio). *Batalla de raperos: Qué tienen en cuenta los jueces para elegir al ganador*. <https://www.redbull.com/co-es/batalla-raperos-jueces>
- Rimas Compilación 2.0 (2021). *Los Momentos más EMOTIVOS y HERMOSOS de las Batallas de Rap | Freestyle Respect* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/QqoD3P7Lvjc>
- Rodríguez, A., & Iglesias, L. (2014). La «cultura hip hop»: revisión de sus posibilidades como herramienta educativa. *Teoría De La Educación. Revista Interuniversitaria*, 26(2), 163–182. <https://doi.org/10.14201/teoredu2014261163182>
- Stickle, B., & Tewksbury, R. (2015). A lyrical analysis of rap, country, pop and Christian music. *Contemporary Journal of Anthropology and Sociology*, 5(1–2), 6– 21.
- Trapero, M. (1996). *El libro de la Décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Urban Roosters (2018). *STUART vs REPLIK - FMS Argentina Jornada 6 OFICIAL - Temporada 2018/2019* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/6dxjBocqSiE>
- Urban Roosters (2019a). *BNET VS STIGMA | FMS INTERNACIONAL JORNADA 1 | Valencia* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/eXhdOXw-0E8>
- Urban Roosters (2019b). *KAISER VS ZTICMA | FMS INTERNACIONAL JORNADA 2 | Buenos Aires* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/238aJ81JWmw>
- Urban Roosters (2019c). *MINUTOS DE PRESENTACIÓN - FMS ARGENTINA JORNADA 4 (2019)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/X8BA0w9I9e8>
- Urban Roosters (2019d). *REPLIK vs CACHA - FMS ARGENTINA Jornada 1 OFICIAL - Temporada 2019* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/-u8h1SPw9cc>
- Urban Roosters (2020a). *BLON vs GAZIR | #FMSESPAÑA 2020 | Jornada 2 | Urban Roosters* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/VWCoBAR43Mw>
- Urban Roosters (2020b). *BNET vs ERRECÉ | #FMSESPAÑA 2020 | Jornada 1 | Urban Roosters* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/PtMQbN9x8I8>
- Urban Roosters (2020c). *BNET vs MNAK | FMS España 2020 | Jornada 4 | Urban Roosters* [Video]. YouTube. https://youtu.be/tmMq3u_cZjY
- Urban Roosters (2020d). *BNET vs MR.EGO | #FMSESPAÑA 2020 | Jornada 2 | Urban Roosters* [Video]. YouTube. https://youtu.be/R25_FzPrkU
- Urban Roosters (2020e). *BNET vs TIRPA | FMS España 2020 | Jornada 3* [Video]. YouTube. https://youtu.be/VBnB6_tEqUQ
- Urban Roosters (2020f). *BNET vs ZASKO | #FMSESPAÑA 2020 | Jornada 5 | Urban Roosters* [Video]. YouTube. https://youtu.be/ZaqfaX_kMfs
- Urban Roosters (2020g). *JOQERR vs RICTO | #FMSCHILE 2020 | Jornada 5 | Urban Roosters* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/qgb47bX-DdU>
- Urban Roosters (2020h). *RICTO vs TOM CROWLEY | #FMSCHILE 2020 | Jornada 3 | Urban Roosters* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/W5Q3W1mlV04>
- Urban Roosters (2020i). *STUART vs NACHO | #FMSARGENTINA 2020 | Jornada 1 | Urban Roosters* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/MEGpuTZcWs0>
- Urban Roosters (2020j). *ZASKO vs GAZIR | #FMSESPAÑA 2020 | Jornada 1 | Urban Roosters* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/DrT-exaAbEk>
- Urban Roosters (2021a). *BNET vs BLON | #FMSESPAÑA 2020/21 - Jornada 8 | Urban Roosters* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/c7lfoFsRZXc>
- Urban Roosters (2021b). *TIRPA vs GAZIR | #FMSESPAÑA 2020/21 - Jornada 8 | Urban Roosters* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ayaRmsgDxjQ>
- TwitchTracker (2022). *IBAI. STREAM ON JUNE 12, 2021*. <https://twitchtracker.com/ibai/streams/42335831132>