



Análisis. Revista Colombiana de Humanidades
ISSN: 0120-8454
ISSN: 2145-9169
revistaanalisis@usantotomas.edu.co
Universidad Santo Tomás
Colombia

Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética*

Juárez Martínez, Juan

Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética*

Análisis. Revista Colombiana de Humanidades, vol. 53, núm. 99, 2021

Universidad Santo Tomás, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=515570056006>

DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169.6500>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética*

Introduction for the Performance Study of Freestyle Rap: The Poetic Dimension

Primeiras palavras para o estudo da performance do rap freestyle: a dimensão poética

Juan Juárez Martínez **

Universidad Nacional Autónoma de México, México

juan@lanmo.unam.mx

 <https://orcid.org/0000-0002-4386-6539>

DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169.6500>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=515570056006>

Recepción: 08 Abril 2021

Aprobación: 07 Junio 2021

RESUMEN:

Este artículo plantea un método de análisis multidisciplinario para el rap improvisado. En su primera parte se sugiere el estudio de cuatro dimensiones del *freestyle rap*: la dimensión poética, la lingüística, la musical y la del *performance*. Para enriquecer esta propuesta, en la segunda parte, se presenta un estudio de caso: el análisis de la dimensión poética de un *freestyle* del rapero argentino Acru, así como un análisis de algunos aspectos desde la teoría oral-formulaica propuesta por Parry y Lord. Esto arrojará luz sobre algunas de las herramientas poéticas de las que hace uso el *freestyler* en el contexto inmediato de ejecución de su arte verbal.

PALABRAS CLAVE: *freestyle*, artes verbales, *performance*, *hip hop*, cultura urbana, teoría oral-formulaica.

ABSTRACT:

This paper proposes a multidisciplinary analysis method for freestyle rap performance. The first part suggests the study of four dimensions of *freestyle rap*: the poetic, the linguistic, the musical and the *performance* dimensions. To enrich this proposal, in the second part, a case study is presented: the analysis of the poetic dimension of a *freestyle* performance by the Argentine rapper Acru, as well as an analysis of some aspects of Parry & Lord's oral-formulaic theory. This will shed light on some of the poetic resources used by the *freestyler* in the immediate context of its verbal art.

KEYWORDS: *freestyle*, verbal arts, *performance*, *hip-hop*, urban culture, oral-formulaic theory.

RESUMO:

Este artigo apresenta um método de análise multidisciplinar do rap improvisado. Na primeira parte, sugere-se o estudo de quatro dimensões do rap freestyle: as dimensões poética, linguística, musical e performática. Para enriquecer esta proposta, na segunda parte é apresentado um estudo de caso: a análise da dimensão poética de um estilo livre do rapper argentino Acru, bem como uma análise de alguns aspectos da teoria oral-formulaica proposta por Parry e Lord. Isso lançará luz sobre algumas das ferramentas poéticas que o freestyler faz uso no contexto imediato de execução de sua arte verbal.

PALAVRAS-CHAVE: *freestyle*, artes verbais, *performance*, *hip hop*, cultura urbana, teoria oral-formulaica.

Verum cum secundum naturam sit in nobis ipsum imitari et harmonia et numerus (nam metra particulæ esse numerorum manifestum est), a principio, qui natura apti erant ad haec ipsa maxime, paulatim promoventes genuerunt poesim ex iis quae subito dicebantur

Aristóteles, trad. en 1974.

NOTAS DE AUTOR

** Licenciado en Literatura Intercultural por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (Lanmo) y actualmente cursa la Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural por la Universidad de Guadalajara (Méjico). Correo electrónico: juan@lanmo.unam.mx; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4386-6539>

INTRODUCCIÓN

En nuestros días, el rap —género musical surgido desde la cultura *hip hop* (Bronx, Nueva York, EE. UU.) a principios de la década de los años setenta del siglo pasado— se ha consolidado como uno de los géneros musicales más populares y escuchados en el mundo, y el *freestyle*, que es la rama del rap que se centra específicamente en la improvisación verbal, no es menos popular. La cultura *hip hop*, con sus distintos elementos¹, fue adoptada y adaptada poco a poco a los contextos de los barrios a los que llegaba², Fernando Orejuela (2015) en su libro *Rap and hip hop culture* sitúa a la *Golden Era* del rap en las producciones de los años ochenta —con exponentes como Run DMC, Queen Latifah, LL Cool J y Nayobe—, es decir, aproximadamente diez años después del surgimiento del *hip hop* (pp. 80-81).

En regiones hispanohablantes, sin embargo, no fue hasta entrado el siglo XXI, específicamente en el año 2005, cuando el *freestyle rap* comenzó a tener mayor repercusión y atención. En ese año la conocida marca de bebidas energizantes Red Bull promovió en Puerto Rico la competencia de batallas de *freestyle* “Red Bull Batalla de los Gallos”. Ocho competidores internacionales fueron los invitados a la primera edición de ese torneo, que hoy en día es un fenómeno mediático con una gran producción y una enorme afluencia de público: sus mayores audiencias han sido de hasta 17 mil personas, y vía *streaming* el público reunido en las plataformas de Facebook live, YouTube y en la propia de Red Bull TV, se presume, ha roto los récords de visitas a nivel mundial. Tal ha sido la repercusión de las batallas de *freestyle*, que dos de los improvisadores más sobresalientes del panorama hispanohablante actual, Chuty y Aczino, han sido buscados por marcas como Nike y Puma para obtener más visibilidad. Hoy en día existen varias competencias y ligas de batallas de *freestyle* como *Freestyle Master Series*, *God Level*, El Club de la Pelea, *Gold Battle*, Batalla de Maestros, el ya extinto Quinto Escalón, por mencionar solo algunas de las más relevantes.

El fenómeno del *freestyle* ya ha sido tratado por algunas disciplinas del campo académico, desde los interesantísimos trabajos de Erik Pihel (1996) y Peter Gainsford (2010) (con la perspectiva del folclor y las artes verbales), hasta la vastísima investigación que realizó el equipo de Siyuan Liu al estudiar *freestylers* por medio de resonancia magnética funcional (fMRI), entre muchos otros³. A pesar de que estos trabajos ya han abordado algunos aspectos del *freestyle*, todavía quedan muchos otros por investigar. ¿Cuáles son los requerimientos estéticos para la ejecución del *freestyle*? ¿A qué obstáculos se enfrenta el improvisador? ¿Cómo influye su entorno inmediato en su *freestyle*? ¿Cuáles son los estímulos auditivos y visuales que influyen en el improvisador y cómo son incorporados estos a su arte verbal? ¿Qué hay de la conducta no verbal y del *performance* en sí? ¿Cómo se incorporan estos elementos, junto con la música, a la totalidad del *performance*?

Para responder a estas preguntas, este trabajo propone una estructura en dos partes. La primera sección teoriza sobre las dimensiones y complejidades del *freestyle* como un arte verbal improvisado, partiendo de una pequeña revisión histórica. Propongo que, para el estudio del *freestyle*, se pueden establecer cuatro dimensiones principales y planteo con ello un modelo que permite desglosar y analizar los elementos de los que se compone esta forma de improvisación.

Cuando William Bascom (1955) acuñó el término de arte verbal lo pensó como una manera artística de comunicación que se origina desde lo estrictamente oral, que requiere de uno o más intérpretes que ejecutan y reaccionan frente a un público y que se les permite la improvisación según las necesidades de eficacia comunicativa. Para Bascom (1955) el arte verbal difiere del habla normal, de la misma manera que la música difiere del ruido y la danza de caminar (p. 247); por otro lado, Richard Bauman (1975), al tratar al arte verbal como un *performance*, teorizando sobre los elementos que lo componen y que están en juego durante la ejecución, la considera como “a species of situated human communication, a way of speaking” (p. 291). Esta propuesta permitirá entender, entonces, este tipo de *performance*, el *freestyle rap*, como una forma artística y particular de comunicación oral, es decir, como un arte verbal.

La segunda sección de este trabajo presenta el análisis de la dimensión poética de un caso específico: el *freestyle* del rapero argentino Acru en la plataforma Urban Roosters. He elegido este caso para el análisis



debido a su manera tan particular de adaptarse al acompañamiento musical, su *performance* y su evolución (o construcción) rimal⁴. Este *freestyler*, a diferencia de muchos otros, parece no tener muletillas (cosa frecuente en los improvisadores); su *flow* se adapta al *beat* con una armonía casi perfecta; no se traba durante su enunciación y, por si fuera poco, es un *MC* que, para el tiempo en que se publicó el video, a pesar de que ya había ganado terreno dentro de la escena argentina, apenas se estaba dando a conocer dentro de la escena internacional del rap^{5, 6}.

Estudiar este caso de *freestyle* permitirá poner en práctica una parte del modelo de análisis propuesto. Se trata de un análisis formal de corte poético-estructural y performático (no enfocado en el contenido hasta las consideraciones de esta publicación), que utiliza un método específico de transcripción como instrumento principal. Mediante este análisis pretendo evidenciar algunos de los recursos y de las herramientas de las que se vale el *freestyler* para dar forma a su arte verbal improvisado. Por una mera cuestión de progresión metodológica, el análisis de caso que presentaré aquí está estructurado en las siguientes tres partes: descripción del *beat* musical, transcripción y análisis de las rimas.

SOBRE LOS ORÍGENES DEL FREESTYLE Y EL TEMA DE INVESTIGACIÓN

Este trabajo no pretende construir una historia del *hip hop* o del rap, pues Jeff Chang (2014) y otros autores se han encargado de hacerlo. Es necesario, sin embargo, presentar aquí algunas notas histórico-conceptuales para plantear el problema de investigación.

En su artículo titulado “A Furified Freestyle: Homer and *hip hop*” Erik Pihel (1996) dice lo siguiente sobre los orígenes del rap:

DJ's began inviting Masters of Ceremony (MC's) to say a few words through a microphone in order to help get people moving. At first these words consisted merely of short phrases such as, “Everybody say ‘hey,’ everybody say ‘ho!’” and “Everybody throw your hands in the air / And wave ‘em like you just don’t care!” By the end of the ‘70s, however, MC's had become more sophisticated in their phrases and rhyming, and the genre developed a name that incorporated both the MC's role and the DJ's role: “rap music” (p. 250).

A partir de los argumentos de Pihel fundamento mi idea de que fue la improvisación la que dio origen al rap como tal. En la década de los setenta, como Pihel menciona, los *MC's* se dedicaban a animar al público en las fiestas callejeras mientras el *DJ* (o *deejay*) tocaba las mezclas que había compuesto⁷. Estas estaban –y siguen estando– basadas en coros o fragmentos de canciones populares cortados por un *scratch* en su tornamesa⁸. Como nos muestra Pihel, estas improvisaciones no eran tan complejas (o no lo complejas que fueron después) y solo consistían en frases cortas dichas sobre las mezclas del *DJ*, que en ocasiones rimaban y en ocasiones no, para animar al público. Pero ¿cómo era que ellos formaban estas frases? El contexto urbano-popular en el que se desenvolvían las fiestas era uno de los principales elementos en los que se basaba la inventiva del *MC* para formularlas. Con el propósito de alentar los ánimos de la fiesta, el *MC* se veía muchas veces en la necesidad de improvisar sus frases⁹. Así, no habría duda de que la improvisación dio origen al rap al reunir la voz del *MC* con la música del *DJ*. Conforme estas fiestas se siguieron celebrando, los *MC's* ya no solo se limitaban a estar sobre las tarimas animando, sino que empezaron a formar su propia manera de expresión, ya fuera improvisando o escribiendo. Como dice Clavijo Martínez (2012), la actividad del *MC* pasó “de ser un simple instrumento más del espectáculo, [...] a convertirse en el espectáculo mismo” (p. 26).

En el campo de la improvisación, con el tiempo, se originaron los llamados *cyphers*, en los cuales, mientras rimaban los *MC's*, solían incluir rimas polémicas dirigidas a otro *MC* del grupo, y este, en su turno, le contestaba¹⁰. Este es el inicio de las batallas improvisadas, una modalidad que tomó un papel muy importante debido al atractivo de ver a dos personas haciendo rimas, uno contra otro, con el objetivo de difamarse y de contrarrestar estas difamaciones¹¹. Las batallas improvisadas fueron objeto de tanto morbo y entretenimiento que se organizaban eventos especiales y torneos para que concursaran los *MC's* y, gracias

a su creatividad, a sus respuestas rápidas y *punchlines*, se ganaban un lugar dentro de las clasificaciones hasta llegar a la final¹². La mayoría de las veces se daba como premio dinero, o simplemente se concursaba para ganar el respeto de la comunidad.

Por otro lado, *freestyle* o *freestyle rap* es el término utilizado para designar al rap improvisado que no tiene intención de difamar o soltar una rima polémica hacia otro *MC*. Se rapea sobre cosas que acontezcan en el momento o sobre temas de importancia para el *freestyler*.

LAS DIMENSIONES DEL FREESTYLE: UNA PROPUESTA PARA SU ANÁLISIS

Varios trabajos se han acercado ya, desde las artes verbales y otros ámbitos, al campo del rap y del *freestyle* (como los mencionados en este artículo). Sin embargo, todavía falta plantear estudios integrales que permitan desentrañar de a poco las regularidades que posee un discurso improvisado tan aparentemente inmanejable e inestable¹³. Pihel (1996) dio un gran paso al trazar similitudes de uso entre las frases que producen los *freestylers* al momento de improvisar con la teoría oral-formulaica de Parry y Lord, pero ese tipo de acercamientos que se ocupan solamente de analizar la producción verbal dejan todavía muchas preguntas por responder. ¿Qué más se puede decir sobre los momentos específicos de la pista musical donde el improvisador ajusta su *flow* de la mejor manera posible? ¿Qué hay que decir sobre la asociación de conceptos y la armonía de la ejecución verbal con la no-verbal?¹⁴ ¿Qué tipo de imágenes sonoras produce el *freestyler* cuando, guiado por lo estrictamente oral y no por lo escrito, une fonemas similares de dos o más palabras para rimar con otras en conjunto? ¿Cómo funcionan todos estos recursos en un *performance* en el que el público tiene un papel activo?

Dado que el *freestyle* es un género discursivo poético que se basa no solo en la improvisación verbal, sino que también sigue patrones rítmicos y musicales, con una importante dimensión somática en su producción, parece necesario que un mismo trabajo analice su *performance* desde una óptica multidisciplinaria e integral. Un análisis de ese tipo tomará mucho más tiempo y espacio de los que permite este artículo, pero sí que se puede plantear aquí la base teórica para llevarlo a cabo e iniciar con su desarrollo. Propongo que un estudio integral del *freestyle* considere al menos las siguientes cuatro “dimensiones” del fenómeno, de las que hablaré a continuación: la poética, la lingüística, la musical y la del *performance*.

La dimensión poética

La improvisación poética, tal como la define Díaz-Pimienta (2014) en su *Teoría...*, sigue patrones rigurosos en cuanto a su rima. La propia estructura del tipo de poesía improvisada de la que habla es de las más tradicionales de la poesía clásica española en arte menor: décimas, quintillas, sextillas, coplas y redondillas, entre otras. En el caso específico del *freestyle* tratamos con un género de improvisación que se desarrolla tomando como parámetro principal una dimensión musical y no solo estructuras poéticas específicas dentro de lo verbal. Sin embargo, y siendo un poco flexibles en cuanto a esta consideración, los recursos estéticos del *freestyle* exigen, casi como la improvisación poética tradicional, la generación de rimas, aunque de forma anisosílábica. La creación rimal —el manejo artificioso de una serie de sonidos armónicos, recurrentes y paralelísticos— es donde residiría la dimensión poética del *freestyle* desde esta metodología. Esto no quiere decir, por supuesto, que cualquier construcción verbal con rima sea poética. Lo que afirmo aquí es que, en el *freestyle*, dada su intención de producción y sus recursos de eficacia comunicativa, es la rima el nido donde se posa la dimensión poética.

La rima es el vehículo más efectivo para comunicar un *freestyle*. Más allá de la comunicación no verbal o incluso de la música, cualquier escucha y *freestyler* experimentado aceptaría que sin rima no hay un *freestyle* completo. Consideraría, incluso, que es su componente más básico. Es tal su importancia que los grupos de



freestylers utilizan el tipo de frases “Vamos a rimar un rato” por “Vamos a improvisar/*freestylear* un rato”, “Qué buenas rimas sueltas” por “Qué bien improvisas”. Díaz-Pimienta (2014) nos dice que:

En toda poesía rimada —oral o escrita, improvisada o no—, las rimas son un vehículo importantísimo para el efecto estético y la intención poética, pero en la improvisación poética [y en el freestyle] es más que importante: es vital. El dominio y la amplitud de vocabulario que tenga cada poeta repentista —capacidad de rimas posibles—, es otra de las características técnicas que inciden sobre su calidad y grado de eficacia, y se trata de algo que está, como es de suponer, íntimamente ligado a su nivel cultural. (pp. 319-320)

Más adelante, el mismo Díaz-Pimienta (2014) dice: “Por otra parte, Marcel Proust hablaba de los buenos poetas, a quienes ‘la tiranía de la rima’ obliga a encontrar sus máximas bellezas” (p. 321).

Considero que es gracias a la rima (el mayor atractivo de las tradiciones repentistas que la utilizan) generada por estos “buenos poetas”, que el rap como género musical ha logrado colarse en todos los estratos sociales y ha logrado abarcar tanto territorio a nivel global, incluso por ella ha llegado a ser “el género de poesía lírica más extendido en la historia y el que ha sido practicado en más lenguas”; “La mayor aportación del rap a la historia de la poesía es haberla regresado a la esfera pública” (Dávalos, 2018, p. 6). Por otro lado, Martínez Cantón en su artículo “Innovaciones en la rima: poesía y rap” ha demostrado cómo es que muchos de los recursos rimales que eran utilizados por poetas en siglos anteriores como meramente experimentales, han sido utilizados con frecuencia en el rap. Y dice que:

La rima se erige como elemento de apoyo y como generador de nuevas asociaciones sorprendentes, pero además, en el rap, se fomenta de forma especial la sonoridad. Esa sonoridad que, dicho sea de paso, es la otra clave de este estilo, que se basa en una especie de salmodia rítmica, conocida como “flow”, en el que destacan principalmente las pausas y los silencios, que hacen más perceptible asimismo la rima. (Martínez Cantón, 2010, p. 75)

Sea como fuere, una cosa resulta evidente: los autores de canciones rap atribuyen a sus creaciones una intención y un valor declaradamente artístico, seguros de hallarse inmersos en el devenir de los géneros poéticos. Esta autoconciencia es bien visible en el uso constante de palabras como “métrica”, “lírica”, “verso”, “poesía” y, sobre todo, “rima”, la palabra clave del universo rap (Santos Unamuno, 2001, p. 239).

El estudio de caso que presento en la segunda parte de este artículo tiene como objetivo analizar principalmente esta dimensión, aunque, como veremos, para entender cabalmente el funcionamiento de sus recursos es necesario considerar cómo se entrelaza con las demás dimensiones.

La dimensión lingüística

La dimensión lingüística puede ser tratada desde dos perspectivas muy generales: bien sea desde la comunicativa o desde la discursiva. En este trabajo, puesto que Díaz-Pimienta (2014) ha hecho lo propio en cuanto a la comunicativa, consideraría más pertinente llenar el hueco del estudio discursivo en cuanto a su producción¹⁵. El *freestyle* no tiene ni metro específico ni una preferencia por un tipo de rima específica, pero lo que sí comparten todos los *freestyles* es lo referente a llenar de palabras, rimas y silencios el espacio rítmico en el que se sitúan. Los silencios también son parte del arte verbal del *freestyler*, incluso cuando este los utiliza para ordenar ideas en su cabeza, para respirar, para acomodar la enunciación siguiente o para ajustar su cadencia silábica al patrón musical. Las palabras, por su parte, son los sonidos con los que se llena la pieza musical o rítmica, y estos no son fortuitos en los *freestyles*; deben cumplir con las reglas gramaticales básicas de la lengua en que se producen —aunque muchas veces estas son quebrantadas por el ejercicio verbal—, al mismo tiempo que deben ir en armonía con la música¹⁶. La generación de sentido en las palabras está relacionada con el entorno inmediato del productor y por sus ejercicios mnemotécnicos.

Las palabras y artificios de los que el *freestyler* hace uso son variados, y la habilidad mental de este al momento de disponer de ellos es algo que seguramente quedará en las penumbras hasta que se invente la



manera de entrar a la mente del productor en el acto. Hay, sin embargo, una regla específica que se repite en todos los *freestyles* montados sobre un patrón musical: ya sean palabras agudas o graves, la sílaba tónica casi siempre se posicionará cerca o exactamente sobre los tiempos fuertes de la música (pares en la mayoría de los casos). Del mismo modo, los elementos clave a tener en cuenta en esta dimensión, son los llamados *skills*, las rimas polisilábicas e incluso los calambures, entre otros¹⁷. Es decir, un análisis de esta dimensión sería un trabajo más centrado en la estilística y las figuras retóricas como bien hizo Pujante Cascales (2009).

Con respecto a la dimensión lingüística en la improvisación, Díaz-Pimienta (2014) considera:

Para empezar, proponemos un consenso: analizar la improvisación poética como acto “interlocutivo-poético-musical”. Es decir, aceptemos que toda manifestación de improvisación poética [...] es primero y antes que todo un acto de habla, luego un acto de habla poético (en verso) y luego un acto de habla en verso con música (cantado en unos casos, a capella en otros). Aceptemos, por lo tanto, que el primer enfoque, y el más importante para su estudio, debe ser el lingüístico, no el poético-filológico ni el musicológico, como ha venido sucediendo. Este arte necesita más de estudios con un enfoque pragmático, e incluso retórico, tomando como balizas desde la clásica teoría de Aristóteles hasta la joven neorretórica, que de otros enfoques que, en definitiva, vienen a ser complementarios. (p. 395)

No considero que la perspectiva presentada por Díaz-Pimienta aplique –como sí lo hace para la improvisación poética tradicional según la experiencia del propio Díaz-Pimienta– para el análisis de la improvisación en el rap, pues no creo que exista una perspectiva de mayor relevancia que otra para su análisis. Sirva el caso de estudio que presento en este artículo para exemplificar: se necesitan trabajos que integren las perspectivas musicológicas, lingüísticas, poéticas y del *performance*, un trabajo analítico exhaustivo que intente no dejar cabos sueltos. A mi juicio, esta es la única manera en la que podríamos tener una descripción atinada del *performance* del *freestyle*, teniendo en cuenta todas las dimensiones propuestas, para poder establecer una categorización y una metodología funcional de estudio de esta rama de la improvisación. Es esto, justamente, lo que pretendo iniciar con este trabajo. Ninguna dimensión es más importante que otra puesto que todas ellas, en conjunto, hacen lo propio al momento de la producción artística.

La dimensión musical

Los patrones musicales son el soporte sobre el que el *freestyler* generará su arte verbal. Nada está fuera ni más allá del ritmo musical; incluso el suceso más aleatorio es, como es de esperarse, capaz de ser integrado rítmica y verbalmente a la improvisación. En los momentos del *performance* la música lo llena todo y se vuelve la burbuja de la cual nadie puede salir si no quiere atentar contra la producción verbal y recepción estética del *freestyle*. Como dijo el rapero español R de Rumba: “Del ritmo no te puedes ir, eso es básico, tío, pero ni un rapper ni un guitarrista ni un bajista, nadie se puede ir del ritmo. El ritmo manda” (Proudyyy, 2013, 5m50s).

Para los fines de estas primeras palabras, los únicos elementos que tendré en cuenta para realizar este estudio serán el ritmo y los compases de la obra musical; es decir, no consideraré melodías, armonías, tonos de voz ni timbres, aunque cabe aclarar que estos elementos son también muy importantes e intentaré abordarlos en futuros estudios.

Como ya apunté en la dimensión lingüística, el ritmo es tan importante que marca las necesidades estéticas sobre las que se monta el arte verbal: la sílaba tónica que cae cerca o exactamente en los tiempos fuertes o pares del compás, los elementos musicales que influyen en el *freestyler* para cambiar su *flow*, la entonación que se utiliza al momento de improvisar, etcétera. Sin embargo, es necesario aclarar que también se pueden realizar *freestyles a cappella* cuyos análisis, según esta metodología, prescindirían de la dimensión musical a menos que haya un *beatbox* indicando los patrones rítmicos musicales o que se quiera tomar en cuenta el patrón rítmico que provoca el silabeo del *freestyler*¹⁸.



La dimensión del performance

El *performance* del *freestyle* es tal vez la dimensión más problemática para analizar, puesto que todas las anteriores dimensiones desembocan en su descripción, además de que debe añadirse un estudio de comunicación no verbal. Entre las varias opciones que existen para realizar un análisis performático de expresiones culturales, sugiero que el del *freestyle* se haga utilizando el modelo *S.P.E.A.K.I.N.G.* desarrollado por Dell Hymes. Se trata de un modelo que se divide en ocho partes, una por cada letra: *Setting and Scene, Participants, Ends, Act Sequence, Key, Instrumentalities, Norms y Genre* (*Escenario, Participantes, Finales, Secuencia de actuación, Clave, Instrumentos, Normas y Género*). Dell Hymes propuso este modelo en su libro *Foundations in Sociolinguistics* publicado en 1974 con una perspectiva de los estudios comunicativos y, como dice su título, de la sociolingüística.

Como una advertencia metodológica, considero que, aunque podemos dividir el análisis del *freestyle* en estas dimensiones, esto no implica que las fronteras entre ellas sean claras como parte de un todo, estas dimensiones trabajan en conjunto y se determinan unas a otras. Aunque resulte un trabajo arduo, el análisis de estas cuatro dimensiones en un mismo *freestyle* nos permitiría tener una comprensión mucho mayor de lo que sucede durante estos actos comunicativos densos.

ESTUDIO DE CASO: LA DIMENSIÓN POÉTICA EN UN FREESTYLE DE ACRU

Una vez establecidos los principios teóricos que guían este trabajo, presento, a manera de un estudio de caso que iré ampliando en otras publicaciones, la primera parte del análisis de un *freestyle* específico, que fue ejecutado por el rapero argentino Acru subido por Urban Roosters el 9 de noviembre del 2015, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, y cuyo videoclip se encuentra en la plataforma YouTube¹⁹. Acru (Agustín Cruz) es un *MC* nacido el día 4 de junio de 1997, su carrera musical cuenta con un LP y dos álbumes; sin embargo, es su destacable habilidad para improvisar lo que me ha llevado a elegirlo para este trabajo²⁰. El análisis que presento aquí correspondería, pues, a la dimensión poética de este *freestyle*.

La principal herramienta que utilizaré en este modelo de análisis es la transcripción. Gracias a la experiencia obtenida durante el procesamiento de grabaciones en el Laboratorio Nacional de Materiales Orales, nos hemos dado cuenta de que es posible encontrar, gracias a las transcripciones, algo similar a la ruta de los procesos mentales por los que pasa el emisor del discurso al momento de comunicarlo. Generar un modelo de transcripción adecuado para una expresión concreta, además de funcionar aquí como punto de partida, equivale a crear un potente instrumento de análisis. Esto marca también una pauta que ha sido poco trabajada en el rap, y menos aún en el *freestyle rap*. Además, gracias a la transcripción, es posible establecer un análisis de la evolución músico-rimal del arte verbal, debido a que la misma transcripción hace más tangible nuestra materia de trabajo. Hace de lo intangible de la palabra hablada algo más manejable y, por tanto, más estable para su análisis.

Los criterios que seguí y adapté para llevar a cabo la transcripción que presento son aquellos propuestos por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales, específicamente siguiendo los puntos “2. Formato general”, “3. Transcripción literal”, y “6. Criterios ortográficos y de estilo” del apartado “2. Transcripción”, que se encuentra en el *Protocolo para el procesamiento de materiales orales* del Lanmo²¹.

Con el objetivo de llevar a cabo el análisis rimal, los versos de mi propuesta de transcripción están numerados de cinco en cinco. Puesto que estamos frente a la transcripción de un acto de comunicación oral donde se juega con el idioma y se ejercita la oralidad, he utilizado algunos signos para representar características del discurso. Se utilizarán guiones medios (-) para la representación de fenómenos como la unión fonética de una o más palabras, y diagonales (/) para indicar las marcas de respiración que son independientes de la versificación. También he utilizado letras mayúsculas a modo de superíndice al terminar

determinadas palabras para marcar las rimas. Esto resulta útil puesto que la forma de versificar de los *freestylers* utiliza tanto rimas internas como modificaciones en las sílabas tónicas de las palabras para que una pueda rimar con la otra, dando como resultado una evolución rítmica de la enunciación. Así, puedo proponer una transcripción que sea lo más fiel posible al acto comunicativo.

También es necesario aclarar que la propuesta de versificación que presento en la transcripción considera básicamente un aspecto de la dimensión musical, por lo que es necesario hacer una breve descripción del *beat* en el que fluye el *freestyle* de Acru, para familiarizarnos con su contexto de producción y para identificar en qué momento se ha decidido cortar los versos en la transcripción.

La instrumental que se utiliza en este *freestyle* cuenta con compases de cuatro cuartos, con dos tiempos semidébiles (los que marca el bombo, los impares) y dos tiempos fuertes (los que marca la tarola, los pares). La versificación del *freestyle* de Acru se llevó a cabo guiándonos por los compases (pretendidamente, y con sus limitaciones y complicaciones) cuando acaba un compás se corta el verso. Así podemos tener una transcripción en la que también está representada, aunque en un primer acercamiento, la dimensión musical y, sobre ella, la enunciación verbal. Es perfectamente válido, entonces, referirnos a las líneas de la transcripción como “verso uno, dos...”, “línea uno, dos...” y “compás uno, dos...”. Debo mencionar que la cantidad de compases del *beat*, sin embargo, no es la misma que la cantidad de compases (o versos) detallados en la transcripción, pues hay algunos fragmentos puramente musicales en los que no hay enunciación verbal, como los compases finales. Hechas estas aclaraciones, podemos dar paso a la transcripción y al análisis de las características que esta evidencia.



TRANSCRIPCIÓN DEL FREESTYLE “ACRU FREESTYLE CON THE URBAN ROOSTERS #41

Eyao, yao, yao, yao, hey. Yo
 5 creo en la energía.^A en el amor,^B en la vida.^A
 /la gente que camina^A con corazón,^B no con
 la rutina.^A /Allá afuera las esperanzas no están
 perdidas,^A /acá el primero que pierde es quien olvida.^A
 Yo haciendo mi *hip hop*^C en Argentina^A
 /con la intención^D de que la imaginación^C genere rimas.^A
 Una atracción^C más letal /que la morfina^A
 /o esas mujeres que te seducen. Corté minas.^A
 10 /La de mi lápiz si que es divina.^A /camina^A
 y es latina.^A /le gusta cantar en notas cristalinas^A
 con la intención de que cada vez sea más celestina.^A
 como el cielo que, de arriba,^A como Dios, nos mira.^A
 /Yo ahí estoy caminando con mis textos.^D
 15 estoy predisuelto^D a morir por esto^D porque le
 entregué mi vida^A /desde los once años de edad.^E
 /a los catorce no conocía lo que era el *freestyle*.^E
 /Ahora con dieciocho en verdad^E /aprendí a dejarme
 llevar,^E a concentrarme, volverme un artista en
 20 improvisar^E /con la gente^F que puede^F pasar en el puente.^F
 /yo estoy en el muelle^F no me atreché en
 mi presente.^F /Honestamente,^F eché^F a esas gentes^F
 25 gente.^F /Yo no te garantizo^H que después de vida
 hay muerte^F o que de muerte hay vida.^A /Tenemos más
 noches encima^A /que personas con ira^A caminando
 con miradas confundidas,^A /domesticadas por
 la rutina.^A /Ojos perdidos, como si fuese de un
 30 druida.^A /Ahí es donde entra este gemitiano, el que
 tiene dos polos.^I /enfrentándose con el pirata y el
 tesoro.^J /Me animaría a decir que no, que estoy tan
 solo.^J Acrú One es mi sonido y Tucumano es mi apodo.^J
 /Cómo-no,^J no soy un ícono,^J yo-solo^J
 35 comunico-flow.^J Pico.^K Ese rico.^K Chico,^K
 ivimous.^L /No soy un ventrilocuo.^L En tu
 mente^E no entré.^L solo lentamente^E me concentré.^L
 Ven que no tengo, flow como Dende.^L
 que lo que pretenden^L da para vender^L o se defienden^L en^L
 40 /lugares distintos. No soy Federer.^L
 Yo pongo la fe^L en el lápiz para que él martirice el papel.^L
 Urban Roosters. Argentina [wo]. Buenos Aires [mmm].

ANÁLISIS DE LA CONSTRUCCIÓN RIMAL DEL FREESTYLER

El análisis de la construcción rimal se llevará a cabo enfocándonos en una sola rima a la vez con el objetivo de poder tener más en cuenta la construcción que hace el improvisador. Para hacer esto, nos serviremos de los superíndices que hemos añadido en la transcripción, que funcionan como indicadores de las estructuras que el MC forma. Al observar la transcripción podemos notar que las rimas con las que tratamos no son rimas consonantes, sino mayoritariamente asonantes: energía, vida, rutina, perdidas...; edad, *freestyle*, verdad, llevar, etc.

La primera enunciación refleja un proceso de adaptación del MC y de su *flow* a la instrumental. Es recurrente en la mayoría de los *freestyles* e, incluso, en mucho material de rap escrito y también al inicio de las improvisaciones de otras tradiciones, aunque con sus maneras muy particulares, escuchar este tipo de enunciaciones cortas al inicio de los raps, como fórmulas de inicio. “Yea”, “Yeah”, “Yo” o “Hey” suelen ser las más comunes. Quizá se pueda rastrear el origen de estas enunciaciones hasta fórmulas de inicio o de saludo utilizadas en las comunidades afroamericanas: “Yo, man, how are you doin’?”. También, siguiendo un poco el rastro de estas enunciaciones y su función para ayudar al MC a adaptar su *flow* a la base, no sería

muy descabellado pensar en que sirvan como un instrumento de inspiración para el *freestyler*, así como los antiguos rapsodas griegos invocaban a las musas en los proemios de sus enunciaciones. Es decir, los *freestylers* también “llaman” a las musas, a la inspiración, para que hagan presencia y den claridad y soltura al inicio de su arte verbal.

El último verso es simplemente un verso de despedida. También es recurrente cerrar con fórmulas que incluyan bien el nombre del *MC*, bien el nombre de la ciudad o del país en que vive el mismo o donde se grabó el material. A veces también se dice el año que corre y el título del *cipher* o del tema que se ha grabado (en caso de que sea escrito).

Rima A

[...] creo en la energía,^A en el amor,^B en la vida,^A / la gente que camina^A con corazón,^B no con/ la rutina.^A Allá afuera las esperanzas no están/ perdidas,^A acá el primero que pierde es quien olvida.^A / Yo haciendo mi *hip hop*^C en Argentina^A/ con la intención^C de que la imaginación^C genere rimas.^A / Una atracción^C más letal que la morfina^A/ o esas mujeres que te seducen. Corté minas.^A / La de mi lápiz sí que es divina:^A camina^A y es latina,^A le gusta cantar en notas cristalinas^A/ con la intención de que cada vez sea más celestina,^A/ como el cielo que, de arriba,^A como Dios, nos mira.^A[...] (líneas 2-13);
 entregué mi vida^A desde los once años de edad,^E[...] (línea 16);
 [...] hay muerte^F o que de muerte hay vida.^A Tenemos más/ noches encima^A que personas con ira^A caminando/ con miradas confundidas,^A domesticadas por/ la rutina.^A Ojos perdidos, como si fuese de un/ druida.^A Ahí es donde entra este geminiano, el que [...] (líneas veintiséis a treinta)

La rima A es la rima que guía toda la improvisación: aparece desde el inicio. Parece que se ha perdido en el verso trece, es retomada brevemente en el verso dieciséis, y más adelante Acru la retoma en el verso veintiséis. Después, esta rima desaparece por completo en el verso treinta. Normalmente en los *freestyles* hay una rima que guía toda la enunciación, creando versos monorrimos (los cuales son más fáciles de formar que estructuras poéticas encadenadas del tipo ABAB). Esto no quiere decir que en este *freestyle* no haya producción alguna de estructuras; las hay y de las más complejas. Las rimas que se forman en los versos dos a cuatro son ejemplo claro de esto al ser estructuras encadenadas (ABAB). También en los versos seis y siete vemos una estructura muy bien lograda por Acru: CACCA.

En el verso trece parece que Acru se ha dado cuenta de que ha utilizado mucho la misma rima y decide cambiarla, sin embargo, la vuelve a utilizar en el compás dieciséis creando una estructura de tipo ADDDA (rimas abrazadas separadas por una rima extra que sirve a Acru para darse cuenta de que estaba cayendo en el mismo proceso de repetición). Aquí desaparece por un momento la rima A.

En el verso veintiséis se retoma gracias al elemento mnemotécnico que es la palabra “vida” en el verso veinticinco; esto le sirve a Acru para retomar esa rima que ya había utilizado con buenos resultados en toda la primera parte del *freestyle*. Sigue utilizando esta rima hasta el verso treinta y después la hace desaparecer para no volver a enunciarla.

Rima B

[...] creo en la energía,^A en el amor,^B en la vida,^A / la gente que camina^A con corazón,^B no con [...]” (líneas dos y tres).

La rima B aparece desde el inicio de la enunciación (verso dos) junto con la rima A y, aunque apenas se componga de dos palabras (verso tres), es muy importante su inclusión. Además de haber sido introducida muy tempranamente, también es fundamental para la primera estructura de Acru, ABABA. Es muy poco el tiempo que tiene presencia en la enunciación (apenas dos compases), pero su aparición nos da el indicio de



que Acru es un *MC* versátil al momento de crear estructuras. Podríamos denominar a las rimas con tan poca presencia, pero vitales en las estructuras, como “rimas de paso”.

Rima C

“Yo haciendo mi *hip hop*^C en Argentina^A/ con la intención^C de que la imaginación^C genere rimas.^A/ Una atracción^C más letal que la morfina^A” (líneas 6-8).

Con la rima C pasa casi lo mismo que con la B, tiene muy poco tiempo en escena. Acru la introduce para formar estructuras junto a A: CACCACA. Ahora, pues, Acru nos ha demostrado su habilidad para crear estructuras complicadas en un *freestyle*; ya tenemos la rima encadenada (ABABA) y la rima abrazada (ACCA). El que Acru nos demuestre esto desde el inicio de su *performance* nos da la señal de que el suyo no será un *freestyle* más, sino que en verdad tiene la habilidad para formar estructuras complejas. Es, también, una rima de paso.

Rima D

“Yo ahí estoy caminando con mis textos,^D/ estoy predisposto^D a morir por esto^D porque le [...]” (líneas catorce y quince).

Esta rima también aparece, como la rima B, en dos compases apenas; podemos ver que es introducida en el verso catorce para concluir en el verso quince; sin embargo, una muestra del empeño de Acru por demostrar su (ya mencionada) gran habilidad de creación estructural, ahora nos muestra una rima abrazada, pero, a la vez, separada por una rima extra: ADDDA

Rima E

[...] entregué mi vida^A desde los once años de edad,^E/ a los catorce no conocía lo que era el *freestyle*.^E/ Ahora con dieciocho en verdad^E aprendí a dejarme/ llevar,^E a concentrarme, volverme un artista en/ improvisar^E con la gente^F que puede^F pasar en el puente;^F [...] (líneas 16 y 20)

La rima E es una rima a la que podríamos llamar “de reemplazo”; esto quiere decir que, en similitud con la rima A, es una rima de guía, pero que ha venido a reemplazar a la primera; E sustituye a A.

Su función es crear versos monorrimos hasta que Acru tenga la facilidad, de nuevo, de crear una estructura compleja o de introducir alguna rima que pueda sustituirla.

Aparece concluyendo el compás dieciséis y desaparece iniciando el compás veinte para crear versos monorrimos.

Rima F

[...] improvisar^E con la gente^F que puede^F pasar en el puente;^F/ yo estoy en el muelle^F no me atreché en/ mi presente.^F Honestamente,^F eché^F a esas gentes^F/ insolentes,^F yo no piso^H mentes.^F Solo me deslizo^H en rap^G/ cuando analizo^H el lente.^F Con un cómpas^G canalizo^H/ gente.^F Yo no te garantizo^H que después de vida/ hay muerte^F o que de muerte hay vida.^A Tenemos más [...] (líneas veinte-veintiséis);

[...] mente^F no entré^L solo lentamente^F me concentré.^L/ Ven que no tengo^{flow} como Dende,^F/ que lo que pretenden^F da para vender^L o se defienden^F en^L [...] (líneas treinta y siete a treinta y nueve)

Esta rima parece un sustituto de la rima E en cuanto al carácter de una rima de reemplazo. Es una rima con frecuentes apariciones que abarca desde el verso veinte hasta el verso veintiséis; quizá pueda ser un *skill*.

Para nuestra sorpresa, esta rima es la primera rima guía que se combina tan hábilmente con dos más, a saber, con G y con H. Al final del verso veintitrés aparece la rima G y después (verso veinticuatro) es combinada en el mismo orden: FGFG. Pero no concluye aquí la presencia de F, pues inmediatamente, en el mismo verso veinticuatro, Acru introduce la rima H con la que formará, junto con F y G, una estructura digna de aplaudir: FGH-FH (esta última estructura en el verso veinticinco). Por si fuera poco, esta rima es la que Acru retoma para concluir (a modo de rima encadenada con L) el *freestyle* (del compás treinta y siete al treinta y nueve) creando estructuras FLFL-F-FLFL.

Rima G

“[...] insolentes,^F yo no piso^H mentes.^F Solo me deslizo^H en rap^G/ cuando analizo^H el lente.^F Con un compás canalizo^H [...]” (líneas veintitrés y veinticuatro).

La rima G, como ya comentamos en el análisis de F, es vital para crear la estructura (es de paso) FGFG (que es una rima encadenada). Sin embargo, su presencia en la enunciación es corta: apenas dos compases (veintitrés y veinticuatro).

Rima H

“[...] insolentes,^F yo no piso^H mentes.^F Solo me deslizo^H en rap^G/ cuando analizo^H el lente.^F Con un compás canalizo^H/ gente.^F Yo no te garantizo^H que después de vida [...]” (líneas veintitrés a veinticinco).

H también es, como G, una rima de paso e importante para la enunciación, pues forma varias estructuras poéticas internas: FHFHG-HFGH-FH (versos veintitrés, veinticuatro y veinticinco).

Rima I

“[...] tiene dos polos,^I enfrentándose con el pirata y el/ tesoro.^I Me animaría a decir que no, que estoy tan/ solo.^I Acru One es mi sonido y Tucumano es mi apodo.^I [...]”.

I es una rima introducida en el verso treinta y uno que culmina en el treinta y tres sin la aparición de otra rima que le ayude a formar alguna estructura compleja. Estos tres versos son monorrimos.

Rima J

“Cómo-no,^J no soy un ícono,^J yo-solo^J/ comunico-flow.^J Pico.^K Ese rico.^K Chico,^K/ ¡vámonos!^J No soy un ventrílocuo.^J En tu [...]” (líneas treinta y cuatro a treinta y seis).

Con su origen en el compás treinta y cuatro, J es una rima que nos da muestra de ese gran poder que tienen la oralidad y la lengua cuando se juntan en perfecto equilibrio con la música. Desde el verso treinta y cuatro se aprecia que no es una rima cualquiera, pues está formada de algo que en la escritura no podemos percibir, pero en la enunciación oral sí: una enunciación combinada de palabras que usamos para formar un segmento oral con significado.

Empezando por la enunciación combinada de las palabras “cómo-no” (el guion es una marca que he añadido para entender que, aunque son palabras distintas, en la oralidad se han combinado). “Cómo” es



una palabra grave, “no” es un monosílabo, pero si las juntamos tenemos una palabra esdrújula. Ahora, si la tomamos como guía para analizar la palabra “ícono” tenemos que la enunciación de “cómo-no” encaja perfecto con esta silábicamente, incluso percusivamente. Esto le sirve a Acru para darse cuenta de que ahora puede seguir haciendo esta construcción rimal y, apenas se da cuenta, lo ejecuta; esto se evidencia cuando al inicio del compás treinta y cinco se ve el mismo fenómeno oral que con “cómo-no”; “comunico-flow”, que en la pronunciación es una palabra esdrújula también, y ahora lo hace Acru juntando una palabra en español con una palabra en inglés. Para apreciarlo mejor, tenemos: “cómo-no”, “ícono” y “comunico-flow” (ya hemos mencionado la función del guion entre las palabras). Las tres enunciaciones, en la práctica oral, funcionan como esdrújulas asonantes por su valor percusivo. Es aquí donde la dimensión lingüística (estilística) se ha colado al análisis de la dimensión poética: la rima polisílábica de la que nos habla Gainsford (2010) en su texto “Homer and Hip-Hop: improvisation, cultural heritage, and metrical analysis” es utilizada, aunque con las características del idioma español y no del inglés. A este fenómeno, en la comunidad que aprecia y practica el *freestyle* y las batallas improvisadas en español, se le ha llamado “métrica” y “one two”. Zasko Master, Bnet, Dam, Ricto y Drose, entre otros, son exponentes de esta técnica.

Pero aquí no termina este recurso; en el compás treinta y cinco, después de la enunciación de “comunico-flow”, añade Acru tres rimas nuevas: “pico”, “rico” y “chico” (rimas K), que sirven para crear una estructura que remata en el compás treinta y seis con dos palabras esdrújulas J de nuevo: “¡vámonos” y “ventrílocuo”.

Es necesario hacer la aclaración de que este efecto de esdrujulación asonante por su valor percusivo puede ser únicamente apreciado desde la oralidad y no desde el texto. Otra consideración que debería ser tomada en cuenta al acercarnos a estos fenómenos orales es la que hace Santos Unamuno (2001):

La importancia de un ritmo marcado que haga proceder la recitación supone la adopción de tiradas monorrítmicas, con un uso significativo de rimas esdrújulas (raras en la poesía “literaria” y más ligadas a la vocalidad) y, sobre todo, con un intento de adaptación de las rimas agudas monosílábicas del inglés, una operación ésta que a mi parecer está dando buenos resultados en el plano de la creatividad lingüística, fomentando el uso de palabras de otra lenguas y de términos no puramente denotativos, con una tendencia muy marcada a la aliteración. (p. 240)

Rima K

“[...] comunico-flow.^J Pico.^K Ese rico.^K Chico,^K [...].”

En el verso treinta y cinco encontramos esta rima. K sirve al improvisador para crear un remate acústico-percusivo al terminar con “¡vámonos!” (rima J).

Rima L

[...] mente^F no entré,^L solo lentamente^F me concentré.^L / Ven que no tengo *flow* como Dende,^F / que lo que pretenden^F da para vender^L o se defenden^F en^L/ lugares distintos. No soy Federer.^L / Yo pongo la fe^L en el lápiz para que él martirice el papel.^L. (líneas treinta y siete a cuarenta y uno).

Por último, L es la rima que Acru utiliza para potenciar el final de su *freestyle*; como vimos en el apartado de la rima F, es utilizada para hacer una estructura encadenada desde el verso treinta y siete hasta el cuarenta y uno, y concluye la sucesión rimal con dos versos monorrítmicos en L. La potencialidad de esta rima es tal que Acru formó toda una estructura poética previa con la que consiguió generar expectativa en el receptor y terminar su *performance* con fuerza.



LA TEORÍA ORAL-FORMULAICA Y EL FREESTYLE

Además de que evidencia las estructuras poéticas creadas por el improvisador mediante el uso de sonidos recurrentes, la transcripción que aquí presento nos sirve para estudiar también otros recursos de la dimensión poética como el uso de fórmulas como bloques constructivos del arte verbal. Pihel (1996) ha señalado ya que en el *freestyle* existen las fórmulas de rima (*rhyming formulas*):

The phrases employed in freestyling are useful (this is, they make composing easier) and repeated, but rather than using formulas for metrical purposes, freestylers must develop techniques for rhyming, since that is the single most difficult aspect of their task. (p. 262)

En el *freestyle* de Acru encontramos dos fórmulas de rima apena: “con la intención” ubicadas en las líneas seis a siete y en la doce. Sin embargo, no pasa lo mismo con las frases formulaicas (*formulaic phrases*), es decir, las mismas que se usan en las épicas tradicionales. Estas fórmulas, como nos dice también Pihel (1996):

[...] serve no narrative purpose and the freestyle would lose nothing narratively if they were left out. Instead, their function is threefold: they provide a rhyme,¹⁷ they give Supernat time to think of what to say next, and they help develop the rhythm. Supernat's repeated phrases can be considered formulas because they function as formulas do in Homeric verse; that is, they aid in the poem's composition. They do not serve the same purposes, however, because freestyles are built on rhyme and rhythm, while Homeric verse is built on syllabic meter and narrative patterning. (p. 263)

Estas frases formulaicas las podemos identificar, en el caso que nos atañe, gracias al uso del “yo” en conjunto con verbos conjugados en presente y en la primera persona: “Yo creo” (línea dos), “Yo haciendo” (línea seis), “yo ahí estoy” (línea catorce), “yo estoy” (línea veintiuno), “yo no piso” (línea veintitrés), “Yo no te garantizo” (línea veinticinco), “yo-solo” (línea treinta y cuatro, que además es parte de la rima polisílabica J) y “Yo pongo” en la línea cuarenta y uno. Cabe decir que el freestyle en el que se basa Pihel para realizar su conteo formulaico y la identificación de fórmulas debió ser uno más largo que el hecho por Acru. Supernat cuenta con *freestyles* bastante largos (una rápida búsqueda en YouTube evidenciará lo dicho), lo que puede incrementar la cantidad de fórmulas empleadas y su número de apariciones.

CONCLUSIONES

Para finalizar con este artículo, quisiera mencionar que todo lo que he propuesto aquí ha implicado un largo proceso de reflexión y trabajo. Para contextualizar, este estudio tiene como antecedente un trabajo inconcluso que era similar en cuanto a la propuesta de análisis, sin embargo, el material a analizar era distinto. Aquél estaba enfocado en una batalla de rap improvisado. Estas batallas representan un reto mayor debido a que hay más elementos en juego; esto es, más de un improvisador en escena, público presente, el presentador de las propias batallas, entre otros. Sabiendo que no había material teórico para poderme basar y llevar a cabo dicho análisis, preferí iniciar con su sistematización tomando para ello un material menos complejo constituido por el estudio de caso que aquí presenté.

Este trabajo es el inicio de una propuesta de análisis más completa que pretendo continuar en otras publicaciones; en ellas también trataré de enmendar los errores de las anteriores. Esta sistematización puede servir como punto de partida para discusiones posteriores y su propio enriquecimiento. No se trata, por supuesto, de establecer un sistema definitivo, sino de abonar a la cuestión y elevar su nivel para futuros estudios del mismo tipo.

Esta propuesta de análisis pretende exponer los elementos que, a mi consideración, tienen influencia directa en la producción del *freestyle*: la dimensión poética, lingüística, musical y la del *performance*. Confío en que esta división será útil para acercarse a un análisis integral del fenómeno y para hacer descripciones más acertadas del engranaje del que se compone el *freestyle*. Por otro lado, mi propuesta de análisis en cuanto a la dimensión poética, en su fase teórica, recoge las reflexiones que he formulado desde que me acerqué



al género rap y, después, a la cultura *hip hop*. Esta es la manera en que mejor me he podido explicar el funcionamiento poético del *freestyle*. La herramienta de la transcripción, siguiendo los criterios del Lanmo y adaptándolos para el análisis rimal del *freestyle*, arroja luz sobre la ruta cognitiva y de producción que sigue Acrú en su discurso. Hasta cierto punto, también ha podido resolver, en primera instancia, las razones por las cuales estos fenómenos nos sorprenden tanto como público: la escucha atenta, al ser ejercitada y estimulada constantemente en estos *performances*, logra que apreciemos el contenido del discurso a través del vehículo fonético de este.

La impresión que causa el *freestyle* en su audiencia es notable; cada vez gana más seguidores en sus eventos y en las redes sociales, y resulta esclarecedor darnos cuenta de la importancia que tiene la producción verbal improvisada en una época como la nuestra. En estos tiempos en los que parece que todo debería contar con un proceso de producción establecido, aún hay expresiones como esta que nos recuerdan el valor de las improvisaciones cuando han sido producidas por “*qui natura apti erant ad haec ipsa maxime*” (Aristóteles, 1974, p. 137).

Sobre la discusión de si el rap pertenece al vastísimo (y exquisito) mundo de la poesía oral, Erik Pihel (1996) dijo lo siguiente:

Any discussion that asks whether rap is oral poetry must begin, and perhaps end, with freestyling. Freestyling—rapping spontaneously with no pre-written materials—is how MC’s battle each other to see who is the best rapper. Also called “off the head” and “rapping off the top of the dome,” freestyling is by definition a live performance. It is composed and performed simultaneously. The pressure of performing live in front of a potentially hostile audience with no prepared lyrics scares away the frontiers and the fakers, and demonstrates who the real MC’s are. (p. 252)

Ya lo dijo, incluso, el mismo gran repentista y teórico de la improvisación poética Alexis Díaz-Pimienta: “El *hip hop* es puro arte, / el *hip hop* es magia oral” (Lanmo Mx, 2016, 15m50s).

REFERENCIAS

- Aristóteles. (1974). *Poética*. (Trad. García Yebra, V.). Editorial Gredos.
- Bauman, R. (1975). Verbal Art as Performance1. *American Anthropologist*, 77(2), 290-311. <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1525/aa.1975.77.2.02a00030>
- Bascom, W. (1955). Verbal Art. *The Journal of American Folklore*, 68(269), 245-252. <https://www.jstor.org/stable/536902>
- Chang, J. (2014). *Generación Hip-Hop*. Caja Negra.
- Clavijo Martínez, A. (2012). *La música rap como manifestación cultural urbana en la ciudad de Pereira [Tesis de pregrado, Universidad Tecnológica de Pereira]*. Repositorio Universidad Tecnológica de Pereira. <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/11059/2872/1/781649C617.pdf>
- Dávalos, F. (2018). El rap es la poesía moderna. *Festival de Poesía en Voz Alta*. Casa del lago UNAM. https://casadellago.unam.mx/nuevo/wpcontent/uploads/2018/09/Cata%CC%81logo_PVA-2018.pdf
- Dávila Trejo, A. (2019). *Las batallas de rap como estrategia de reconocimiento, consumo y tensión en la escena: aportes y discusiones con raperos en Ciudad Juárez, Chihuahua*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Dirección Nacional de Bibliotecas, Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptd2019/noviembre/0798597/Index.html>
- Díaz-Pimienta, A. (2014). *Teoría de la Improvisación Poética*. Scripta Manent Ediciones.
- Gainsford, P. (2010). Homer and Hip-Hop: Improvisation, Cultural Heritage, and Metrical Analysis. *Melbourne Historical Journal*, 38, 5-17. <https://zenodo.org/record/343882/files/2010.%20Homer%20and%20hip-hop.%20Improvisation%2C%20cultural%20heritage%2C%20and%20metrical%20analysis.%20MHJ%2038.%205-17.pdf?download=1>
- Lanmo Mx. (septiembre 1, 2016). *Accino, Danger AK y Alexis Díaz Pimienta: cierre del I Encuentro de Improvisadores [completo]* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8GoOII9E9xI>



- Liu, S., Chow, H., Xu, Y., Erkkinen, M., Swett, K., Eagle, M., Rizik-Baer, D. y Braun, A. (2012). Neural Correlates of Lyrical Improvisation: An fMRI Study of Freestyle Rap. *Scientific Reports*, 2(834). <https://doi.org/10.1038/srep00834>
- Martínez Cantón, C. (2010). Innovaciones en la rima: poesía y rap. *Rhythmica*, VIII(8), 67-94. <http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/article/view/13095/12074>
- Nach. (2008). Efectos Vocales [Canción]. En *Un día en Suburbia*. Universal Music.
- Nach. (2011). Tres Siglas [Canción]. En *Mejor que el silencio*. Universal Music.
- Orejuela, F. (2015). *Rap and hip hop culture*. Oxford University Press.
- Pihel, E. (1996). Homer and Hip Hop. *Oral Tradition Journal*, 11(2), 249-269. https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/11ii/8_pihel.pdf
- Proudyyy. (2013). *ACROBACIA LÍRICA* [Vídeo]. Way Back Machine. <https://web.archive.org/web/20210723233947/https://www.youtube.com/watch?v=4JSVfmKVd5k>
- Pujante Cascales, B. (2009). La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 17(0). <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudio-s-15.htm>
- Santos Unamuno, E. (2001). El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap. *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*, 2, 235-242. https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/14/14_239.pdf
- Shakur, T. (1996). Hit 'Em Up [Canción]. En *All Eyez on Me*. Death Row/Interscope.
- TwentyFingaz Lab. (2014). *Cypher/ Female Flava/ D.F* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9K7TvEgQJ1s>
- Urban Roosters. (noviembre 9, 2015). *ACRU freestyle con The Urban Roosters #41* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_lDYhg7T6RU

NOTAS

* Este artículo de investigación expone los resultados del trabajo de titulación presentado ante la Universidad Nacional Autónoma de México con el fin de obtener el grado de Licenciado en Literatura Intercultural.

1 Los elementos tradicionales que componen al *hip hop* son cuatro: *Breakdance, DJ, graffiti* y el rap. Sin embargo, KRS One en su *Ghospel of hip hop* propone cinco más: *Street Entrepreneurialism, Street Fashion, Street Language, Street Knowledge . Beatboxing*.

2 Para saber más sobre la cultura *hip hop* y el contexto sociopolítico que le dio origen, como la guerra de pandillas, véase el libro *Generación hip hop* de Jeff Chang.

3 Liu, S., Chow, H., Xu, Y. (2012). Neural Correlates of Lyrical Improvisation: An fMRI Study of Freestyle Rap. *Scientific Reports* 2(834). <https://doi.org/10.1038/srep00834>.

4 Término que uso para designar a la producción de rimas. Prefiero este a “rímica” usado por Luis Mario en *Ciencia y arte del verso castellano* según lo cita Martínez Cantón (2010) en su trabajo *Innovaciones en la rima: poesía y rap*. El término también es empleado por Martínez Cantón en el mismo texto. Considero que “rimal” se presta menos a confusión que “rímica” en un contexto como este donde, por el uso de algunos conceptos propios de la poesía y de la música, podría relacionarse con “rímica”, relativo al ritmo.

5 MC o “emcee”: “master of ceremonies”; maestro de ceremonias, presentador.

6 *Flow*: la manera en que el *freestyler* se adapta (fluye) al *beat* para encajar sus enunciaciones con los compases o (en el caso del *freestyle a cappella*) con el ritmo que le haya dado a la misma enunciación. No se debe confundir con “entonación” (cosa que comúnmente sucede en la comunidad que gusta de las batallas de *freestyle*), pues el *flow* es únicamente la adaptación de la enunciación, no la entonación; en todo caso, el *flow* puede estar compuesto de entonación, pero no es la entonación en sí. Es la armonía entre la instrumental y la cadencia silábica del rapero, lo cual origina cierta apreciación estética al escucharla. Un *beat* es la instrumental o el acompañamiento musical que está hecho para que un *MC* monte sus rimas.



7 Estas fiestas callejeras, conocidas como *Block Parties*, eran aquellas donde la gente de origen afroamericano y latino se congregaba (Clavijo Martínez, 2012, p. 26). Jeff Chang (2014) en el apartado “Hacerse un nombre. Cómo DJ Kool Herc perdió su acento y fundó el *hip hop*” lo explica con lujo de detalle.

Dj o deejay: abreviación de *disc-jockey*, que es la persona encargada de mezclar música con una tornamesa. Con los *DJ's* la tornamesa fue utilizada por primera vez en la historia como un instrumento musical.

8 *Scratch*: acción que consiste en rayar los discos con la aguja de la tornamesa al mismo tiempo que se utiliza el *crossfader* de la misma para producir un sonido de “rebobinación”.

9 Algo así como nosotros cada que hablamos con alguien sobre un tema que surge sin antecedentes: a pesar de que hay una estructura gramatical y un sustrato cultural que depende mucho del contexto en el que vivimos, el producto de nuestro razonamiento es, en ese instante, enunciación improvisada. Acerca de la relevancia del *freestyle* en la creación del rap escrito, dice Pihel (1996) parafraseando al *freestyler* Supernat: “Supernat maintains that all written raps are *freestyles* before they hit paper (see Destiny 1994:55) [sic.] because the source for all rap is the oral improvisation of freestyling” (p. 268).

10 Es necesario aclarar que, por cuestiones de extensión, no me es posible explicar en detalle el paso de la terminología del *breakdance* al rap (el caso del término *cipher* es uno de estos fenómenos). Para saber los pormenores, véase el capítulo “The Free Styles” contenido en *The Gospel of hip hop* de KRS One.

Beef o *Diss* son los términos utilizados para los casos en que se generan controversias o polémicas entre raperos o *crews* (pandillas callejeras). La diferencia entre estos conceptos es que *Beef* es más utilizado para el problema en sí y *Diss* es la rima (o canción) que genera polémica, que calienta los ánimos de la gente y, sobre todo, del *MC* a quien fue dirigida. Como ejemplo, podemos mencionar la rivalidad entre Tupac Shakur y The Notorious B. I. G., raperos estadounidenses que tuvieron *Beef* en los años noventa; el *Diss* lo ejemplifica en el rap *Hit 'Em Up* (Shakur, 1996) que tiene contenido violento, resultado de la rivalidad entre la Costa Oeste y la Costa Este de Estados Unidos, hacia Biggie (The Notorious B.I.G.).

11 La batalla de *freestyle* no es la única modalidad de batalla que existe en el rap, también existe la batalla escrita. Adriana Dávila (2019) trabajó con ella desde la Antropología en *Las batallas de rap como estrategia de reconocimiento, consumo y tensión en la escena: aportes y discusiones con raperos en Ciudad Juárez, Chihuahua*.

12 *Punchline*: el verso que contiene la rima con fuerza que sirve para terminar de difamar al oponente.

13 Por “discurso” en este trabajo me refiero, específicamente, a lo que recoge la RAE en su cuarta acepción: “Serie de palabras o frases empleadas para manifestar lo que se piensa o se siente”.

14 Con “asociación de conceptos” me refiero específicamente al resultado del ejercicio del *lateral thinking* llevado a cabo por los *freestylers* en sus *performances*.

15 Para saber sobre la perspectiva comunicativa de la improvisación, véase el apartado “Oralidad, repentina y comunicación” de la *Teoría de la improvisación poética* (2014) de Alexis Díaz-Pimienta.

16 Respecto a la gramática, dice Pihel (1996): “Like freestylers, rappers who write their lyrics also place rhythm and rhyme over grammatical rules. [Ejemplifica con canciones grabadas de Public Enemy, Eric B. y Rakim, entre otros, y sigue:] All of these raps have one thing in common: rhythm, rhyme and idiomatic expressions are more important than grammatical rules because the rules (grammatical and otherwise) of the larger literate culture are irrelevant” (p. 263).

17 *Skill* es un concepto que refiere a la destreza del improvisador al momento de pronunciar las rimas. Auditivamente se perciben como un conjunto de enunciaciones que, en su mayoría, llegan a confundir al escucha y le invitan a hacer un ejercicio de atención y comprensión para entender perfectamente lo que el rapero quiso decir. Hay de varios tipos: doble tempo, metrallas, omiotónon, de usar palabras con una misma vocal (Nach, 2008), de usar palabras que inicien con las mismas letras (Nach, 2011), aunque normalmente son figuras retóricas y tropos. Téngase en consideración el ejemplo de omiotónon con Afreaka en *Cypher/ Female Flava/ D.F* (TwentyFingaz Lab, 2014, 3m01s). *Actualmente, la canción no se encuentra disponible en la red, no obstante, esta referencia estuvo disponible hasta el 13 de noviembre de 2020, razón por la que se ha decidido conservarla.*

18 ‘*Beatbox*’: “to use your mouth and voice to make sounds like a drum machine” (utilizar la boca y la voz para hacer sonidos como una caja de ritmos) (Cambridge Dictionary). También se pueden añadir líneas melódicas a la par de las percusivas por parte de un mismo intérprete.

19 Disponible con el título *ACRU freestyle con The Urban Roosters #41* : [https://www.youtube.com/watch?v=_lDYhg7T6RU].



20 Información obtenida de la página de música vía *streaming* Spotify: [<https://open.spotify.com/artist/0bYQe0JDIjxkSHQoXlfngl/about>].

21 Disponible en [www.lanmo.unam.mx. > Normatividad > Procesamiento de materiales orales.

INFORMACIÓN ADICIONAL

Citar como: Juárez, J. (2021). Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética. *Análisis*, 53(99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6500>

