

La interdiscursividad como actividad de imagen en las batallas escritas de rap

INTERDISCURSIVITY AS A FACEWORK IN WRITTEN RAP BATTLES

Francisco Óscar CHECA FERNÁNDEZ

Universidad de Granada (UGR)

María Agustina ARIAS

Universidad Nacional del Sur- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (UNS-CONICET)

Resumen

En el panorama cultural de los últimos años ha despertado especial interés una modalidad de duelo verbal conocida como 'batallas escritas'. Enmarcadas en la ética y estética de la cultura Hip Hop, estas competencias en las que las rimas no se improvisan, sino que se componen previamente, revelan una serie de habilidades discursivas tanto escritas como orales. A la luz de un enfoque sociolingüístico que contempla aportes de sociolingüística interaccional (Gumperz, 1982), etnografía del habla (Hymes, 1972), análisis del discurso (Authier-Revuz, 1984) y pragmática sociocultural (Bravo, 2017; Hernández Flores, 2013), este artículo se propone indagar en la interdiscursividad (Albaladejo, 2005) y la creación de imágenes (Goffman, 1967) en las batallas escritas de rap. Se consideran contribuciones recientes sobre rap en español (Checa y Camargo, 2022; Checa, 2023), en español bonaerense (Arias, 2023) y sobre insultos rituales (Labov, 1972; Deditius, 2015) en la creación de imágenes e identidades sociales. En relación con lo metodológico, se conforma un corpus integrado de dos batallas icónicas: una de carácter internacional y otra de índole nacional (argentina). De manera preliminar, se observa que 1) se trata de un fenómeno en auge, que representa un área de vacancia en el contexto de estudios afines a nuestro enfoque, 2) las prácticas intertextuales reconocidas ostentan una variada riqueza en términos lingüísticos y de imagen que permiten 3) avanzar en el conocimiento y el estudio de la intersección entre lenguaje y sociedad.

PALABRAS CLAVE: *Batallas escritas, rap en duelo, interdiscursividad, imagen, insulto ritual*

Abstract

In recent years, a new modality of verbal exchange known as 'written battles' has aroused special interest in the cultural scenario. In these poetic controversies, rhymes are not spontaneous but have been previously composed. Framed in the ethics and aesthetics parameters of Hip Hop culture, they reveal a series of rhetorical skills, both written and oral. In the light of a broad sociolinguistic approach, which includes contributions from interactional sociolinguistics (Gumperz, 1982), ethnography of communication (Hymes, 1972), discourse analysis (Authier-Revuz, 1984) and sociocultural pragmatic (Bravo, 2017; Hernández Flores, 2013), this article aims to investigate their discursive transversality (Albaladejo, 2005) and facework (Goffman, 1967). Academic literature on Spanish rap (Deditius, 2015, Checa and Camargo, 2022; Checa, 2023) and in the variety of Buenos Aires Spanish (Arias, 2023) are also considered for the consideration of ritual insults (Labov, 1972) and the creation of images and social identities. In terms of methodology, an integrated corpus of two iconic battles is formed: one of an international nature and the other of a national nature. Preliminarily, it can be observed that 1) it is a rising phenomenon, which represents a vacant area in the panoramic of studies related to our approach 2) intertextual practices display a varied profusion in linguistic and face terms that allow us 3) to advance in the knowledge and study of the intersection between language and society.

KEY WORDS: *Written battles, freestyle rap, interdiscursivity, facework, ritual insult*

El idioma español lo enseñaron vosotros,
pero los que lo perfeccionamos somos nosotros
(Aczino a Arkano, 2015)

1 INTRODUCCIÓN

La improvisación poética constituye una de las manifestaciones artísticas más longevas en la historia de la humanidad. Su ejecución oral, entendida como *performance* cultural de vocación agonística, puede rastrearse en diversas épocas y comunidades, independientemente de la lengua, la cultura o el sistema de creencias imperantes para cada contexto (Bienes y Checa, 2022).

Desde los aedos griegos, los intercambios de versos bucólicos recreados por Teócrito, los juglares, los improvisadores de Al-Ándalus, pasando por los trovadores y “decidores de repente” de los Siglos XVI-XVII hasta los actuales troveros, repentista, versolaris o verseadores, todos forman parte de una tradición de improvisación lúdico-festiva, con un carácter competitivo y burlesco como registro común (Molinero, 2021: 52).

Dentro de esta vasta tradición de expresiones orales, podemos advertir la presencia de duelos poéticos ibéricos como la «jota de picadillo», la regueifa gallega o el *canto ao desafio* portugués, entre otros. Más allá del contexto europeo, manifestaciones similares en torno al repentismo se rastrean a lo largo de Latinoamérica. Específicamente en Argentina, aunque también con desarrollo en otros países como Uruguay, Chile o Cuba, estas prácticas encuentran relación con la décima improvisada de los payadores, un duelo verbal cuyo objetivo es «crear un juego de interacción en el que se refuerzan lazos sociales, se construyen y ponderan identidades entre los participantes y el público asistente» (Arias, 2015: 81).¹

En la actualidad, estas manifestaciones poéticas encuentran puntos de convergencia y continuidad con la práctica sociocultural del rap, fenómeno que se ha convertido en una vigorosa industria del entretenimiento así como en una de las actividades culturales más convocantes para los jóvenes de habla hispana (Molinero, 2021). Los enfrentamientos verbales de *freestyle* (rap de estilo improvisado), conocidos popularmente como batallas de gallos, suponen una confrontación de imágenes sociales a través del discurso en la que los participantes hacen alarde de su propia destreza verbal e intentan humillar al oponente. Si bien se vincula estilísticamente con el género del rap escrito por aspectos como la actitud de sus participantes, la entonación de su voz, el acompañamiento musical o la rima, el *rap en duelo* (Arias, 2023) se diferencia de este «por ser efímero y, desde un plano estructural, no adherirse al formato de la canción grabada» (Rodríguez-Vega, 2020: 67).

Desde una perspectiva sociológica, las batallas de gallos se enmarcan dentro del espectro del Hip Hop², un movimiento subcultural originado en el Bronx neoyorquino durante los años 70. En ese marco, jóvenes latinos, caribeños y afrodescendientes se aferraron a «este tipo de expresión multidisciplinar como forma de evadirse y narrar la precariedad

¹ Por cuestiones de extensión y foco, solo se presentan algunas manifestaciones de esta naturaleza para enmarcarlas bajo una misma corriente oral. Para una mayor profundización en torno a duelos verbales sugerimos a Pagliai (2010) y, en lo relativo a la payada rioplatense, Isolabella (2022).

² Elegimos esta denominación siguiendo lo propuesto por Martín Juan (2020), para englobar todo lo relativo al Hip Hop como movimiento cultural y artístico.

cronificada en la que sus vidas se habían asentado» (Checa, 2023: 17). Durante la década del 90, el rap, como vertiente musical, se masificó en Estados Unidos, permitiendo su reterritorialización en comunidades por todo el mundo con la consecuente pérdida del carácter reivindicativo y la mercantilización del movimiento (Camargo, 2007). Hubo que esperar aún unos años más, hasta comienzos del siglo XXI, para que esta práctica genuina de improvisación rapeada, que había aflorado en plazas y parques y que constituye el germen de cualquier rap posterior, se articulara en torno a diferentes circuitos profesionales por toda Hispanoamérica.

En la última década, con el fenómeno del *freestyle* plenamente consolidado gracias a eventos multitudinarios como Red Bull Batalla de Gallos (RBBG) o *Freestyle Master Series* (FMS) y la participación de raperos que han contribuido de forma exponencial al impulso de la cultura internacional del Hip Hop, ha emergido una nueva modalidad conocida como *batallas escritas*. Así lo recoge una reciente publicación de la Fundación del Español Urgente (Fundéu), en la que se hace hincapié en el carácter premeditado y la valía lingüística de estos certámenes:

El término que mejor podría resumir a una batalla escrita es la preparación. Pensar una rima rápidamente para responder a un rival ya no es el objetivo, sino meditarla y elaborarla con calma y tiempo [...] El uso del lenguaje sube un escalón más, pues la presión de la improvisación no es excusa. Se estila no tener jueces y no hay un ganador oficial (2023: párr. 1-3).

Estos duelos escritos, aunque se derivan del *freestyle*, proponen reglas de participación distintas: los enunciados en rima deben ser compuestos por escrito y memorizados para su posterior oralización y puesta en escena (a capela o sobre una base base musical) en el día y el lugar previstos para el evento, ante el rival acordado. Sobre la base de la creatividad y el ingenio, afloran así una serie de habilidades discursivas en las que se entrelazan principios de ambos registros: el escrito y el oral. De acuerdo con la *Guía de redacción de freestyle y hiphop* (Fundéu y RBBG), estas batallas constituyen «enfrentamientos duros y verbalmente muy agresivos, ya que a veces los contrincantes tienen diferencias personales o ideológicas que los llevan a endurecer el discurso» (2023: 20). Dado que son competencias preparadas, las intervenciones suelen incluir «recursos lingüísticos complejos y elaborados, como esquemas, repeticiones morfológicas o barras de ataque y reformulaciones sintáctico-semánticas» (*ibid*).

Si bien las posibilidades de participación varían de acuerdo con los requerimientos de cada organización, en general, en este tipo de certámenes se concibe un tiempo de preparación estimado (al menos 30 días), en el que los competidores deben armar su guion. La dimensión escrita, concebida como un momento de exploración y búsqueda de aspectos de la vida del rival (de índole personal, laboral, relacional, etc.) se convierte aquí en una fase crucial de este rito artístico. Tal como señala Buscató:

Los participantes saben a quién se enfrentan con meses de antelación y preparan unos versos específicamente contra él, analizando sus discos, sus batallas anteriores, sus vidas privadas, sus errores cometidos en público, etc. Así, crean entre dos y tres intervenciones de varios minutos para demostrar su habilidad y humillar al rival (en prensa, 2019).

Aunque los abordajes académicos interdisciplinarios sobre rap y Hip Hop son cada vez más considerables (Biaggini, 2023; Abeillé y Picech, 2023)³, el panorama de estudios sobre *freestyle*, especialmente en el plano lingüístico y sociodiscursivo, se encuentra en un estado embrionario y de dispersión geográfica. Si bien se está empezando a consolidar una sugerente base bibliográfica sobre estas temáticas (Massarella, 2018; Rodríguez-Vega, 2020; Molinero, 2021; Suppo, 2022; Vázquez-Sánchez, 2023), respecto de las batallas escritas no parece existir ninguna contribución que las caracterice de forma expresa y certera.

Por tanto, este trabajo tiene por fin constituir un conocimiento significativo en torno a esta variante poética de los eventos agonísticos de la tradición hispánica. Así, las batallas escritas de rap pueden ser entendidas como el último eslabón contemporáneo dentro de una misma tradición discursiva secular, así como una modalidad artística que entrelaza los preceptos performativos del rap improvisado con los recursos estilísticos del rap escrito, por lo que su interés para ser abordado desde las ciencias del lenguaje aumenta considerablemente.

Además de contribuir al conocimiento de este fenómeno, se aspira a caracterizar y analizar esta práctica a partir de la noción de interdiscursividad (Albaladejo, 2005), entendida como recurso epistemológico clave para indagar en las huellas temáticas e ideológicas que transmiten en este caso los raperos y comprender la *trascendencia discursiva* que subyace en esta serie de manifestaciones. En esa línea, se pretende observar los procedimientos dialógicos de citación e ironía (Authier-Revuz, 1984), a fin de relevar los sentidos que adquieren en un nuevo sistema de significación, como es la performance de las competencias escritas en la que se ponderan y se degradan imágenes (Hernández Flores, 2013; Bravo, 2017). En particular, atendemos a la dinámica de gestión de imágenes sociales a partir del intercambio de insultos rituales (Labov, 1972), práctica pragmático-discursiva clave del rap español (Deditius, 2015).

2 MARCO METODOLÓGICO

2.1 Conformación del corpus

La fuente de datos más importante la conforma el corpus de competencias recogidas de la plataforma *YouTube* y transcritas para su posterior análisis. Para la elaboración del corpus atendemos a la dimensión histórica del formato de batallas escritas, de modo que la muestra se integra de un evento que tuvo lugar hacia el inicio del fenómeno (2015) y otro en la actualidad (2022). Esta selección permite contemplar la diacronía de estos eventos, por lo que es posible vislumbrar aspectos que remiten tanto al momento iniciático como a instancias de elaboración más recientes.

Asimismo, se consideran otros factores en torno a los certámenes seleccionados, tales como el carácter de las competencias (nacional o internacional), el lugar de celebración,

³ Nos referimos a las publicaciones gestadas en el marco de la *Red de Estudios Interdisciplinarios de Hip Hop*, integrada por colegas de universidades argentinas e internacionales y activistas de la escena Hip Hop, creada en 2020 con el objetivo de socializar saberes en torno al rap.

el nivel de estelaridad (participantes consagrados o emergentes) y de popularidad alcanzado, cuantificable en reproducciones o videoreacciones⁴. En lo atinente a los participantes, se considera el lugar de procedencia y la trayectoria artística previa en el ámbito de las batallas o de la música rap, a fin de obtener una representatividad que abarque la mayor cantidad de raperos, hablantes de español, en diferentes variedades lingüísticas (peninsulares y latinoamericanas).

De este modo, la muestra está integrada por:

Batalla escrita N°1 (en adelante, BE1).

Competidores: Aczino (Neza, México) vs Arkano (Alicante, España). Liga Colisevm.

Lugar: VDMAS, Ciudad de México (México).

Fecha: 29/08/2015.

Duración: 31:25.

Visualizaciones: 6,8M (canal oficial de *YouTube*, actualizado 12/06/2023⁵).

En el marco de la Liga Colisevm, hasta la fecha primera y única vez que se llevó a cabo este evento, como se consigna en el afiche promocional (imagen 1), se dieron otros enfrentamientos de carácter nacional e internacional. Esta BE1 entre Aczino y Arkano (imagen 2), considerados dos de los principales impulsores de la internacionalización del fenómeno, se estructura sobre la base de tres *rounds*: en el primero, a capela, disponen de en torno a siete minutos para verter sus primeras rimas, en lo que supone una introducción de las claves discursivas que articularán su recitado posterior. En el siguiente, de cuatro minutos con base musical, la escenificación y confrontación de imágenes se encrucece y se considera el momento álgido. Finalmente, se cierra con una actuación adicional de *freestyle* en formato 4x4 (es decir, dos versos sucesivos cada uno).



Imagen 1. Afiche de difusión de BE1. ⁶



Imagen 2. Captura fotográfica de BE1 entre Arkano (izquierda) y Aczino (derecha).

⁴ Nueva tendencia al alza dentro de los vídeos en internet en la que el usuario se graba a sí mismo mostrando su respuesta emocional y dando su opinión con respecto a diferentes pasajes audiovisuales (desde un capítulo televisivo, una película, una entrevista o en este caso una batalla de *freestyle*). Esta reacción es compartida en diferentes redes digitales como *YouTube*, *Twitch* o *Instagram* y pueden significar un gran aporte para el espectador, ya que, en caso de ser efectivas, conllevan un grado alto de conocimiento, capacidad de análisis y entretenimiento por parte del reactor.

⁵ Batalla disponible en *YouTube* (canal oficial de la liga Colisevm): https://www.youtube.com/watch?v=NejyCYIO2ol&ab_channel=COLISEVM

⁶ Fuente: *Facebook* (página oficial 'Coliseum')

Batalla escrita N°2 (en adelante, BE2).

Competidores: Larrix (Córdoba, Argentina) vs Kusa (Buzaco, Argentina). Liga Bazooka.⁷

Lugar: Enter Club, Buenos Aires (Argentina).

Duración: 21:55.

Fecha: 06/07/2022.

Visualizaciones: 271K (canal oficial de *YouTube*, actualizado 09/06/2023⁸).

Como se ilustra en publicaciones oficiales (imagen 4), en el marco de esta competencia se dieron enfrentamientos de carácter nacional. La BE2 entre Kusa y Larriz (imagen 5) cuenta con tres *rounds*, de seis minutos cada uno, a capela, y, en algunos casos, antecedidos por un título sugerente⁹. En primer lugar, Kusa anticipa sobre qué tratará su intervención: las virtudes de su rival. Este, por su parte, refiere a los pasatiempos de su contrincante y a su rol artístico. En la segunda ronda, Kusa alude a una supuesta condición de privilegio de Larrix y él acude a la mención de presidentes argentinos, recreando un amplio conocimiento del escenario político. Por último, Kusa arremete contra el método de entrenamiento de su rival y este termina atacando el perfil sentimental de su oponente.

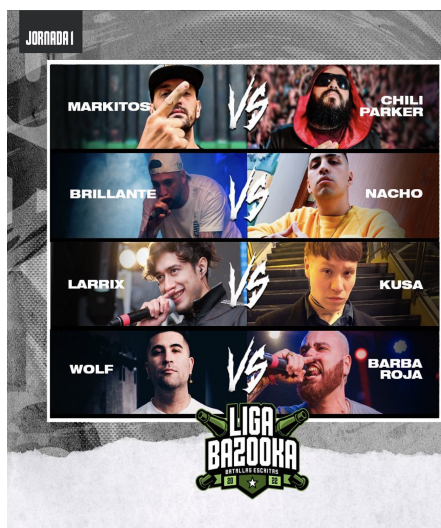


Imagen 4. Pieza gráfica de difusión de BE2.¹⁰ **Imagen 5.** Captura de pantalla de BE2 entre Larrix (izquierda) y Kusa (derecha).

Al tratarse de un fenómeno en expansión que atrae a las nuevas generaciones y se transmite a menudo por servicios de *streaming* como *YouTube*, *Twitch* o perfiles oficiales en redes sociales (*Instagram*, *Facebook*, *Tik Tok*), consideramos de interés, como se ha

⁷ La competencia de batallas escritas Bazooka se inició en Argentina, en 2015, bajo la organización del rapero Dtoke. Luego de unos años de discontinuidad, se reactivó en 2022 y logró captar la atención de los principales referentes de la cultura Hip Hop argentina.

⁸ Batalla disponible en *YouTube* (canal oficial de Dtoke Free): https://www.youtube.com/watch?v=xnl4tem630k&ab_channel=DtokeFree

⁹ Es el caso del *round* 1 de Kusa, denominado ¡Qué grande que es Larrix! o el *round* 3 de Larrix: De cuando Kusa viajó a Necochea y conoció el mar por primera vez.

¹⁰ <https://linktr.ee/ligabazooka>

señalado, atender al análisis de contenido en línea afín al fenómeno de las batallas escritas (afiches de promoción, videoreacciones, entrevistas, posteos). De forma complementaria, se utilizan datos obtenidos de diversos materiales audiovisuales a cargo de referentes del rap (sobre todo en instancias iniciales de acopio informativo), fuentes periodísticas especializadas en el formato y portales digitales que difunden actividades vinculadas con estas competencias.

2.2 Procesamiento y elaboración de los datos

La estrategia metodológica que se sigue para el análisis es de tipo cualitativa. En el procesamiento de los datos se tomarán en cuenta distintas variables sociodemográficas y contextuales: género, edad, origen geográfico, nivel socioeducativo, concebidas como categorías dinámicas que se construyen en la interacción (Hernández Campoy y Almeida, 2005).

Para nuestro análisis, operamos con la categorización propuesta por (Checa y Camargo, 2022) con relación a los distintos imaginarios construidos y aludidos en el acto comunicativo del rap escrito (también aplicable al *freestyle*): artes, religión, cultura clásica, popular o local, deportes, política, etc. Estas categorías actúan como claves retóricas e ideológicas aglutinadoras que permiten descifrar de forma holística el mensaje que transmiten los raperos. Para la categorización de los insultos adaptamos la propuesta de Deditius (2015) respecto del insulto referido contra las habilidades, la apariencia física, la orientación sexual, la mujer o el lugar de procedencia del rival. Además, se considera el empleo de verbos con significado metafórico.

Asimismo, con foco en el fenómeno de la interdiscursividad (Albaladejo, 2005; Adsuar, 2008), consideramos la noción de *transversalidad discursiva*, a fin de describir y analizar los procedimientos más salientes en nuestro corpus. Desde la pragmática sociocultural, atendemos a la gestión de imágenes (Hernández Flores, 2013; Bravo, 2017).

3 MARCO TEÓRICO

Como se ha señalado, este artículo se enmarca dentro de un enfoque sociolingüístico amplio, que contempla aportes de la sociolingüística interaccional (Gumperz, 1982), la etnografía del habla (Hymes, 1972) y el análisis del discurso (Authier-Revuz, 1984), en relación con la *transversalidad discursiva* (Albaladejo, 2005) y los fenómenos que se manifiestan en las batallas escritas de rap, tales como la citación, la ironía y las *evocaciones intertextuales* (Adsuar, 2008). Asimismo, se consideran aportes de la pragmática sociocultural (Hernández Flores, 2013; Bravo, 2017) para la gestión de imágenes e identidades sociales. En relación con los estudios discursivos sobre rap, se siguen las aportaciones de Checa y Camargo (2022) acerca de la *interdiscursividad* en la rapera Gata Cattana y el rap social español (Checa, 2023) y para el abordaje pragmatolingüístico de los *insultos rituales* (Labov, 1972) en la práctica del rap adherimos a la propuesta de Deditius (2015) y Arias (2023).

Para analizar la dinámica interactiva de las batallas escritas consideramos la vertiente interaccional de la sociolingüística (Gumperz, 1982) en lo atinente a la indagación en «los compartimentos comunicativos, los valores, los supuestos y los conflictos que se producen entre quienes participan en una interacción» (Calsamiglia y Tusón, 2000: 21). Desde esta perspectiva, seguimos la noción de *pistas de contextualización*, según la cual los elementos del contexto situacional se tornan indicios clave para el análisis de los enfrentamientos verbales.

Como todo discurso, el proceso comunicativo e interactivo de las batallas escritas forma parte de una compleja y heterogénea enunciación en la que resulta inevitable no acudir a temas, valores, estilos o presuposiciones provenientes de otros discursos y, de esta forma, trabar una relación dialógica más o menos explícita. De ahí que «lo relevante de los fenómenos enunciativos es su capacidad de introducir voces de otros enunciadores a través de la palabra del locutor, actos polifónicos que dan lugar a estrategias interdiscursivas y metadiscursivas» (Pendones, 1992: 11). Tales mecanismos rompen o alteran la imagen de un mensaje monódico, revelando huellas de otros discursos y de sus enunciadores, puesto que la citación consiste en «extraer un material que ya tiene su significado en un discurso para hacerlo funcionar en un nuevo sistema de significación» (Maingueneau, 1980: 141).

Lo que es posible advertir en la superficie de los discursos no es precisamente un reflejo de lo ocurrido en su instancia de producción, sino que lo que resulta se muestra como *pistas*, hebras o síntomas para describir e interpretar por medio del análisis. En los discursos se revelan, en palabras de Ramírez (2000), «huellas discursivas de una formación ideológica que se enmarca en una constitución social determinada» (146-147).

Respecto del fenómeno de la interdiscursividad, consideramos la ampliación epistemológica de *transversalidad discursiva*, a partir de la cual se «trasciende la propia noción iniciática de intertextualidad» (Albaladejo, 2005: 7), al incluir las relaciones micro y las macroestructurales ampliando el espacio discursivo al que aluden (Checa y Camargo, 2023: 12).

En tal sentido, esta *transversalidad discursiva* tiene por objetivo atender a la recepción de los oyentes, dado que a través de este proceso, el receptor conforma una ideología y un conocimiento propio en base al discurso que el autor ha transmitido en su obra. El fenómeno de la interdiscursividad pasa a ser, por tanto, entendido como «la materialización de discursos que se relacionan como fenómenos de conciencia, o plasmaciones de estructuras ideológicas producidas en sociedad» (Cros, 1986: 116).

Un ejemplo clave de la manifestación de la interdiscursividad en el rap español, lo constituye el estudio de Checa y Camargo (2022) en su análisis sobre la producción de Gata Cattana. Por caso, la canción *Los 7 contra Tebas* ofrece una muestra representativa de este fenómeno, dado que teje un conjunto de referencias a hechos históricos que se orientan en la línea de una pronunciada ideología anticolonialista, antiglobalista y republicana-antifranquista. En esta pieza musical es posible advertir alusiones concretas a pasajes histórico-discursivos específicos (asesinato de Carlo Giuliani, agresión a

Berlusconi, muerte de Carlos Palomino). Como se revela en toda la obra de esta artista, la interdiscursividad «va más allá de una mera alusión y, en el sentido amplio, configura todo un entramado ideológico-discursivo que sigue una línea de pensamiento uniforme» (Checa y Camargo, 2022: 14) y así se transmite al oyente.

Al igual que lo que sucede con el rap canción, las batallas escritas se impregnan de *evocaciones intertextuales*, es decir, el conjunto de alusiones «que se establecen entre un determinado texto y aquellos otros con los que mantiene una relación de intertextualidad» (Adsuar, 2008: 1). Estas evocaciones pueden presentarse de manera explícita o no, conscientes o no, o manifestarse de forma literal o recreada, por lo que, en algunos casos la relación dialógica abierta e imprecisa puede dificultar la reconstrucción del vínculo interdiscursivo, mientras que, otras veces en las que se revela de forma más precisa, la tarea de reconstrucción resulta más fácil para los receptores. En el ámbito del rap, esto se observa con claridad entre quienes participan de una comunidad vinculada con las prácticas del Hip Hop, y por tanto conocen las normas y códigos asociados a ella, y quienes se encuentran ajenos o, al menos, demuestran menor cercanía, denotando una menor competencia intertextual entre la serie de referencias que se establecen en las batallas.

De esta forma, las evocaciones implícitas exigen que el público deba localizar la referencia y solo son posibles de activar al establecer una suerte de «coincidencia cultural» (Adsuar, 2008: 1) entre los interlocutores, es decir, un mismo nivel de conocimientos compartidos. En el ámbito del rap, y extrapolable por tanto a lo que sucede en las manifestaciones de batallas orales, se presume una audiencia que es capaz de comprender las referencias implícitas, dado que las evocaciones que remiten al universo interno del rap les resultan culturalmente ‘familiares’ y su elaboración intradiscursiva refuerza el sentido de cohesión y pertenencia grupal. Como señalan (Checa y Camargo, 2022: 13), esto supone una decodificación discursiva por parte del receptor que lo obliga a «alcanzar un conocimiento pleno de la obra a la misma vez que se moldea el imaginario ideológico de la comunidad de recepción».

Dado que nuestro corpus se integra de transcripciones de *performances* orales en modalidad de batallas escritas, nos resultan pertinentes las aportaciones de Authier-Revuz (1984) en torno a la *heterogeneidad enunciativa* mostrada en la producción discursiva. En tal sentido, aludimos a referencias en las que se reconocen efectos polifónicos: ironía, referencias intertextuales, paráfrasis, parodia, entre otros.

Si bien se ha concebido el discurso directo como la reproducción ‘objetiva’ de una enunciación precedente, este mecanismo nunca supone una ‘réplica exacta’ de la enunciación original ni garantiza su fidelidad. Además, en el caso de las manifestaciones orales, en las que se restituye el tono, el acento o, incluso, la mímica de la fuente con distintos fines, se torna un recurso de notable eficacia en la interacción comunicativa. Como veremos en nuestro análisis, la actividad de imagen de algunos raperos se construye sobre la base de citar o emular frases y discursos de otros grupos sociales o de sí mismos, a fin de degradar la *aloimagen* de quien se constituye como rival.

Asimismo, además del procedimiento de citación aludido, otra de las operaciones reconocibles en la heterogeneidad mostrada es la ironía, entendida como una estrategia de doble enunciación, que busca la ambigüedad del mensaje producido. Como se puede observar en la dinámica del rap, la ironía, antes que una actividad lúdica y desinteresada, produce un gesto estratégico hacia el oponente. En palabras de Maingueneau (1987), la ironía permite «subvertir las fronteras de la coherencia de la argumentación, puesto que el enunciado producido posee simultáneamente dos valores contradictorios sin que por ello se someta a las sanciones que la incoherencia entraña» (71). De esta forma, se mantiene una 'distancia' respecto de lo enunciado, que puede expresarse, en la modalidad oral, mediante entonaciones, gestos o miradas, como se verá oportunamente en relación con las referencias intertextuales asociadas con el imaginario artístico. En esa línea, los enunciados irónicos suponen un uso figurativo y creativo del lenguaje, y, en tanto negación indirecta, conllevan una serie de inferencias negativas mediante las que se niega lo dicho, dado que expresan una incongruencia o contradicción y revelan una actitud crítica (Andueza, 2016).

En relación con los propósitos comunicativos de estas batallas, atendemos a la noción de imagen social (Goffman, 1967) gestionada en pos de demostrar quién posee mayor *competencia comunicativa* (Hymes, 1972), entendida como la capacidad de reconocer, apropiarse y emplear convenciones históricas y socioculturales que determinan el uso del lenguaje en un contexto dado. Asimismo, desde la pragmática sociocultural (Bravo, 2017), consideramos la categoría de actividad de imagen (Hernández Flores, 2013) para comprender diferentes tipos de comportamiento que afectan a la imagen social. En el marco de la interacción comunicativa, la imagen se configura dinámicamente en un determinado grupo, con un contexto sociocultural particular, por tanto, su caracterización no resulta aplicable a cualquier comunidad de habla. En tal sentido, se aborda la práctica del rap como un «espacio discursivo dinamizante de creación, recreación y fortalecimiento de identidades e imágenes sociales mediante un juego dinámico de estrategias de afiliación y de autonomía» (Arias, 2023: 83).

Respecto de la perspectiva pragmlingüística de los insultos ritualizados seguimos las contribuciones de la tradición norteamericana (Labov, 1972) para la práctica de *signifying* o *sounding* referidos a la rutinización de insultos ficticios dirigidos a la madre de los participantes o alguien de su entorno. Terkourafi (2010) pondera el valor comunicativo de estas prácticas y las describe como un tipo de acción especialmente marcada, que establece un marco interpretativo especial dentro del cual debe entenderse el suceso comunicativo, dado que, lejos de evaluarse como un agravio personal concreto, se conciben como *insulto ritual*, usado tanto para el entretenimiento como para obtener una ventaja sobre un oponente. Dada su riqueza semiótica, estas prácticas lúdicas constituyen una poderosa herramienta para crear un sentido de solidaridad dentro de una comunidad y, por extensión en términos de anticortesía (Deditius, 2015), pueden utilizarse como recurso de socialización e identidad grupal.

4 RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El análisis se centra en el fenómeno de la interdiscursividad y las actividades de imagen reveladas en las batallas del corpus conformado.

4.1 BE1

En la batalla entre Aczino y Arkano se observan distintas evocaciones interdiscursivas que hacen referencia a los imaginarios constituidos en torno al arte, localizaciones geográficas concretas, el deporte, la política y la historia, así como, en un plano más genérico, eventos «ligados a los *mass media* y a la cultura popular» (Santos-Unamuno, 2001: 237).

4.1.1.1 Imaginario del arte

El universo musical del arte adquiere notable relevancia en el entramado de sentidos que se proponen en esta batalla. Se alude principalmente a figuras y canciones del género pop (David Bisbal, Miguel Bosé), del rock (Maldita Vecindad, La ley, Cuca), de la música popular mexicana (José José, *La cucaracha*) y, sobre todo, del rap de producción española (CPV, Mucho Muchacho, Cooking Soul, SFDK, Violadores del Verso). Estas referencias resultan clave al establecer un vínculo interdiscursivo con las actuaciones de cada competidor en la batalla.

En relación con el género del rap, Aczino alude a una serie de exponentes de la primera generación de artistas españoles que representan, en su imaginario discursivo, autoridades en el movimiento. Por caso, en el siguiente ejemplo (1) se ve cómo las menciones a CPV (Club de los Poetas Violentos), considerados ‘los padres del rap en español’, Mucho Muchacho y la canción *Cookin’ Bananas* dan cuenta del respeto proyectado hacia estos y conforman un sistema de referencias para menospreciar al oponente (Arkano), también de nacionalidad española:

- (1) España no tiene nada de culpa, de que esta mierda haya nacido allí, pues respetamos al Hip Hop de tu país, pero eso es por CPV, hijo de puta, y no por ti. Me voy a comportar como Mucho Mu con Cooking Soul, y en su culo voy a cocinar bananas

Más allá del rap, a través de referencias a otros representantes del universo musical, se demuestra un amplio bagaje cultural y se establecen cargas de significación (ponderativas y peyorativas) en relación con la imagen del rival y su desempeño en el evento. Así sucede en el siguiente ejemplo (2), en el que el rapero Aczino señala:

- (2) Verán a David Bisbal llorando en posición fetal recibiendo paliza de la Maldita Vecindad

La asociación ideológica a estos artistas musicales se corresponde con una supuesta identificación en el marco del enfrentamiento: el derrotado Arkano (representado como David Bisbal) y el vencedor Aczino (encarnado en Maldita Vecindad). De esto se desprende que el cantante español, conocido por haber ganado un *reality show* musical, encaja en los patrones del circuito *mainstream*, presentado en condición de debilidad o de baja calidad, mientras que la Maldita Vecindad, grupo mexicano de perfil alternativo, encarna una supremacía cultural sobre el artista español, expresada en términos metafóricos. En

oposición a lo comercial, este último grupo se asocia con los valores del *underground*, ámbito de considerable prestigio para el universo del rap en lo relativo a valores como la autenticidad, o el *keepin' it real* ('mantenerlo real') (Chang, 2005; Cutler, 2007).

En términos de actividades de imagen de degradación al rival ocurre algo similar en el siguiente ejemplo (3), en el que Aczino refiere a dos representantes musicales (uno mexicano y otro español) para asociarlos, antes que a aspectos del circuito comercial o al propio universo de las batallas, a cuestiones relativas a la orientación sexual de su oponente¹¹, una clave discursiva constante en esta batalla, concebida en términos de insulto ritual:

- (3) Usted tiene sed de semen lo sé, yo soy mexicano y borracho, como José José, él español y marica, como Miguel Bosé

Estas polaridades trazadas mediante vínculos interdiscursivos hacia referentes musicales se refuerza a través de sus propias conformaciones de imágenes sobre sí mismos: por un lado, Aczino, se presenta como una figura dominante, apegada a la identidad del Hip Hop, enraizado en los principios estéticos del ego y la arrogancia. Por otro, Arkano adquiere un rol más desprendido en términos opuestos a los hegemónicos para la construcción identitaria del hiphopero, como recita en el siguiente pasaje (4):

- (4) Yo nunca usaría tus armas para subir el listón, no lloro por Facebook para que otros sepan que existo, no hablo de droga, drama y calle para vender más discos, ni cito a pensadores muertos para parecer más listo

En otro momento de la batalla, Aczino insiste sobre la configuración de su propia imagen, asentada en su virilidad y su habilidad verbal, y degrada al oponente haciendo alusión a un enfrentamiento precedente, en el que el rival participó con un atuendo singular:

- (5) En batallas yo solo cuento con dos cosas: mis huevos y mis frases, no necesito hacerme el chistosito poniéndome disfraces

Esta referencia a un evento pasado de rap resulta efectiva en el público, dado que la audiencia que comparte los mismos códigos recuerda que, en un alegato en contra del ego, Arkano había acudido a ese encuentro vestido con un pijama de tigre.

En otros casos las referencias a la producción musical del rapero y a otra de las vertientes del movimiento Hip Hop, como es el grafiti, se revela no solo a través de la alusión explícita sino también a través de juegos verbales de frecuente uso en el rap, como son las onomatopeyas y las aliteraciones, motivadas para favorecer la musicalidad de los enunciados e insultar al oponente de manera indirecta (Deditius, 2015). Estos recursos, además de aportar sentido en una dimensión estética, se orientan sobre un mismo sentido de construcción discursiva e ideológica respecto del mensaje que transmiten. Así, Aczino enuncia:

¹¹ La orientación sexual del rapero español ha sido objeto de debate público y parte fundamental de la retórica usada contra él en las batallas desde sus inicios. En un concurso televisivo de cocina en *TVE* durante 2021, Arkano se declaró bisexual.

- (6) Mi disco está en todas las casas, es la tortilla de maíz, te dejo vomitando sangre como el guitarra de los Kiss, la única pintura que hay en tus manos es en las uñas por el barniz, aquí pintamos grafitis (pst pst pst): *fuck the police*. Tu mentalidad de miss universo no puede con la calidad de mis versos

Como puede observarse en este ejemplo (6), la aliteración se encadena sobre el fonema /s/, en posición final, en la serie de palabras: maíz/Kiss/barniz/grafitis/police/miss y la onomatopeya reproducida (pst pst pst) remeda el sonido de la boquilla del aerosol, elemento constitutivo del grafiti.

En relación con el imaginario artístico de la literatura, en el segundo *round* en el que se agudiza la crudeza discursiva, Aczino hace referencia a autores del canon de la literatura latinoamericana, configurando su *autoimagen*, nuevamente, en simetría con el prestigio que ostentan estos pilares de las letras hispanas:

- (7) Soy Horacio Quiroga, el que a la gallina degolla. Este es pollo, no es gallo. Tiene más cresta mi polla

La referencia intertextual al clásico literario de Horacio Quiroga (cuento *La gallina degollada*) está, de nuevo, al servicio de la disminución del rival mediante un juego de palabras. Al llamarlo 'gallina' remite a un universo asociado con la debilidad y el acobardamiento y al decir «este pollo no es gallo» (modo de llamar a los raperos), menosprecia sus cualidades artísticas.

4.1.2 Localizaciones geográficas

Como se puede extrapolar desde Checa y Camargo (2022), el conjunto de localizaciones geográficas mencionadas a lo largo de las batallas también opera como mecanismo para articular las huellas ideológicas que impregnan el mensaje que se transmite. En Aczino encontramos referencias locales concretas (barrio Tepito), que acentúan el imaginario construido en torno a México y Latinoamérica como espacios hostiles y peligrosos (favela, mafia) y refuerzan la mirada estigmatizante sobre el continente americano, en pos de intimidar al oponente (8).

- (8) Niña, bienvenida a América Latina [...] estás en una favela centroamericana, en boca de una verdadera mafia mexicana, en boca de una bestia que come carne humana, estás en medio de Tepito a las tres de la mañana

Estas marcas geográficas también se observan en Arkano, cuando, a modo de viajero que llega a una nueva tierra, utiliza los lugares turísticos del país mexicano (Cancún, Chichén Itzá) y recuerda cuando su contrincante acudió a un programa televisivo para promocionarse (9), aspecto que pretende menoscabar la actividad de imagen 'anticomercial' previamente proyecta por Aczino:

- (9) Aterricé hace unos días, les enseñé la visa, ¿y qué tenéis en México que me saque una sonrisa? Dijeron: pasea por Cancún, disfruta de Chichén Itzá, o mira al Aczino llorando por Televisa

En relación con la procedencia de los competidores, resulta recurrente que ambos acudan a la paráfrasis del repertorio léxico representativo de la variedad lingüística del oponente, con el fin de, además de ridiculizar y completar el perseguido efecto sonoro y rítmico en su enunciación, mostrar el ejercicio de inmersión que les ha supuesto la preparación de la batalla escrita. La recuperación de «léxico denigrante no-codificado, es decir, considerado como no aceptable en el uso “decente” de la lengua» (Deditius, 2015: 69) tiene lugar, por parte de Aczino, en las voces y locuciones pertenecientes al campo semántico de la sexualidad: *polla*, *gilipollas*, *tomar por el culo*, en complementariedad con la expresión coloquial mexicana *chingar a su madre* (10)

(10) Ya perdiste, ¿entendiste, gilipollas? Te fuiste a tomar por el culo, o sea a ¡chingar a su madre!

En esa línea, el rapero Aczino acude la fórmula coloquial *tío* (11), en un doble juego de interdiscursivo hacia la variedad lingüística del oponente y una competencia de rap precedente.

(11) No me digas *tío*, a mí dime *tu padre*¹²

4.1.3 Imaginario del deporte

Dado que el *freestyle* constituye una disciplina que recoge los mismos principios que una competición deportiva, no es casual advertir evocaciones discursivas en torno al deporte, sobre todo del boxeo, como también se verá en BE2. El rapero mexicano saca a relucir los grandes talentos pugilísticos de su país (Chávez, Márquez, de la Hoya) e iguala sus rimas a los impactos que se reciben en un ring:

(12) Te pongo a llorar como las cebollas, son golpes de Chávez, de Márquez o de la Hoya

4.1.4 Imaginario de la política y la historia

Uno de los aportes principales de la interdiscursividad reside en el hecho de poder descifrar los hechos y lugares históricos a los que los autores aluden con el fin de alcanzar un conocimiento óptimo de su obra. En este caso, ateniéndonos a las *pistas de contextualización* (Gumperz, 1982) del evento, para el año de realización de esta batalla escrita son varios los momentos históricos que aparecen mencionados, sobre todo, aquellos que remiten a situaciones de crisis que se equiparan al momento de sufrimiento y tensión que está sufriendo el español en ese momento:

(13) Esta perra sigue esperando en la última torre que lo rescate el príncipe, estás pasando como la economía de tu país, o sea, momentos difíciles

Esta alusión hace referencia a la gran crisis económica que atravesó España desde 2008 y cuyos efectos se siguieron notando con fuerza en los años posteriores. Igualmente, se

¹² Se refiere a un enunciado dicho previamente en una batalla internacional (BDM Pandillas) protagonizada por un competidor mexicano (Jony Beltrán) y otro español (Chuty).

alude al acto terrorista que sufrió la ciudad norteamericana de Boston en 2013, que causó la muerte de varias personas y cientos de heridos:

- (14) Llueven gotas que duelen un 29 de agosto, corre porque todo explota es como el Maratón en Boston

En tal sentido, al tratarse de un enfrentamiento entre un rival mexicano y uno español, adquiere centralidad en la dinámica de la batalla la cuestión política de la colonialidad, a través de alusiones que refieren a la conquista de América. El rapero mexicano manifiesta su rechazo explícito hacia los símbolos que definen este periodo a partir de juegos verbales provocados por sus apellidos y su asociación a partes del cuerpo (Colón/colon) y a una actitud explícitamente descortés (Hernán Cortés/descortés Hernández):

- (15) Me vengaré metiendo cada monumento a Colón por tu cólon Pero él es en fan del cine gay, *hentai* y los glandes grandes, yo no soy Hernán Cortés, soy el descortés Hernández

La visión decolonial del uso de la lengua también adquiere un rol principal en la batalla a través de la cita epígrafe de este artículo. Mediante esta idea, el mexicano refuerza la confrontación de imágenes motivada a lo largo de toda la batalla, destacando su superioridad también en el plano lingüístico:

- (16) El idioma español lo enseñaron vosotros, pero los que lo perfeccionamos somos nosotros

Como respuesta a este enunciado, Arkanio realiza un comentario que no estaba previsto en su escritura preparada. Así, antes de empezar su recitado, se ve impelido a realizar esta aclaración a capela:

- (17) En la primera ronda me ha sacado el tema de Colón, la colonización y quiero decir que estoy un poco harto de ese tema, porque evidentemente todos condenamos la masacre y la invasión que hubo.

Seguidamente, sobre una base musical, el rapero español refuerza esta idea y deja en claro su posicionamiento de pronunciado corte anticolonial:

- (18) ¿Por qué me sacas la historia del colonialista? ¿Sabes cuánta gente murió en esa conquista? Yo nunca usaría el dolor de forma populista, hacer un show de ese sufrimiento es ser un terrorista [...] Es como culpar a un niño alemán del horror nazi.

4.2 BE2

En la batalla entre Larrix y Kusa se observan evocaciones similares en relación con la confrontación de imágenes, aunque se realizan de diversas maneras.

4.2.1 Imaginario del arte

En relación con el universo del arte, se alude principalmente a canciones y figuras del género pop (Jesse & Joy), reggae (Bob Marley), rock (Jimmy Page) y de la música popular argentina (Cacho Castaña). Asimismo, se tematiza el rol del artista musical, en tanto compositor de hits. Al igual que en BE1, resulta recurrente la alusión del propio género rap

y varios aspectos polémicos en torno al movimiento: referentes internacionales (Kase.O) y nacionales (Naista, Mecha, Yenka), batallas profesionales (FMS), escuela de entrenamiento, seguidores, repercusiones en redes sociales, entre otros. Además, se refieren a otras personalidades del cine (Anne Hathaway, Szpilman).

En torno a la música, se recuperan fragmentos de canciones del pop y del reggae que remiten a una esfera sentimental, con fines humorísticos, en clave de insulto ritual orientado al aspecto psicológico del rival. Por caso, el rapero Larrix apela a la recreación de Kusa como «el más llorón de la Argentina» mediante una serie de referencias explícitas que aluden a las lágrimas y la sensibilidad extrema de su rival. En el caso de la evocación a Bob Marley, Larrix finge un supuesto diálogo indirecto con el artista jamaicano:

- (19) Me contó Bob Marley que ni él te pudo cambiar, que quiso cantarte *No woman no cry*,
para ver si te podía ayudar

En cuanto al pop, Larrix escoge algunos versos de la canción *Llorar* (Jesse & Joy), los canta y añade un verso inédito sobre una clasificación en otra batalla, inventado para recontextualizar el sentido original del tema musical y usarlo estratégicamente en desmedro de Kusa:

- (20) Este pibe es igual a Jesse & Joy, se hizo el *cover* añadiendo un par de detalles. Me lo
imagino [...] cantando: y llorar y llorar, no sirve de nada ahora que te perdí quiero recuperar,
ven sálvame, rescátame... de la clasis de Perros de calle

Al recrear esta canción comercial y adjudicarla a su oponente, el nuevo sujeto de la enunciación resulta ser el rapero rival por lo que, en lugar de replicar la situación retórica de la canción (una mujer que le habla a su amado), lo redirecciona en boca de Kusa, emulando un pedido de auxilio en la clasificación de una batalla de rap. Esto es, a través de este recurso dialógico posiciona a su contrincante en un estado de sensibilización y desesperación, que remeda a la cantante de la canción melódica y se refuerza con aspectos del nivel paralingüístico, expresados a través de su voz y su rostro (agudización del tono, gesticulación de tristeza). Como sugiere Maingueneau (1980), se acude a un material de una esfera de significación determinada para hacerlo funcionar en un nuevo sistema de significación y esto conduce a una reinterpretación polifónica, al servicio de la degradación de la imagen del otro competidor con fines paródicos.

Por su parte, Kusa acude a un sistema de citas internas del rap, proveniente de batallas anteriores o de su *round* anterior que resulta interesante en términos de orientación de sus rimas. Así, refiere a la 'rima viral' de Larrix («No hiciste nada por el Hip Hop»)¹³ e interpela al público diciendo: «¿no les parece cada vez más una ironía más obvia?». Mediante este mecanismo de citación, extrapola la palabra del rival para hacerla caer en una aparente contradicción en el espacio discursivo compartido con el público. Además, este rapero acude a citar sus propios versos, que él mismo emitió en el *round* anterior, para alterar el sentido de sus frases y disparar valores contradictorios.

¹³ Se refiere a un enunciado dicho en una batalla anterior (FMS contra Tata) cuyo extracto se viralizó en *Tik Tok*.

(21) ¡Qué grande que es Larrix, que ascendió con poco esfuerzo!

Entonces, el enunciado reiterado al inicio del primer *round* y del segundo (21) es empleado de manera ambivalente: mientras que en la primera actuación adquiere un sentido ponderativo, para resaltar las virtudes de su rival, en la segunda, se convierte en un enunciado completamente irónico, dado que se aspira a desacreditar a Larrix en relación con sus habilidades artísticas. De este modo, se pone de relieve de qué modo el mecanismo de la ironía, antes que una actividad lúdica y desinteresada, opera en un sentido estratégico hacia el oponente y compromete, al mismo tiempo, al público que comparte las mismas claves de sentido para actualizar la contracción propuesta.

En cuanto a las valoraciones sobre las habilidades artísticas, para dar cuenta irónicamente de la versatilidad del rival, se acude nuevamente a la comparación con artistas disímiles, como sucede en BE1. En este caso, se traza una analogía con la sensibilidad de una actriz, por un lado y la rudeza de dos personajes de la cultura popular argentina, por otro:

(22) Porque Kusa es un artista de verdad. Tiene una extensa variedad con una voz llora como Anne Hathaway en una película en la que abandonaron en el altar, con la otra suena más hardcore que el Coco Basile y Cacho Castaña compartiendo un ron de Navidad

Nuevamente, Larrix acompaña su enunciación con una entonación estratégica de su voz (frecuencias más agudas, para la primera comparación; más graves, para la segunda), acentuando la relevancia que adquiere el componente paralingüístico en su performance oral.

Por su parte, el rapero Kusa pretende degradar la imagen de Larrix haciendo referencia a su entrenamiento deshumanizado («sos un robot programado»), obtenido en su formación en la Escuela de rap¹⁴. Además, ataca su condición de ‘privilegio’ en relación con su formación profesional y su ascenso a FMS: «Todos los españoles rapean para una planilla de mierda asquerosa». Al igual que sucede en BE1, se reactiva una de las polémicas más clásicas del rap en torno a la autenticidad y categoriza a los seguidores del género a través de la expresión insultante ‘topo’, un aficionado que consume batallas de rap por *YouTube*.

4.2.2 Imaginario de la cultura mediática

Respecto de la cultura mediática, se hacen referencias a videojuegos (Valorant, GTA, Enderman) y al mundo del anime de la cultura oriental (otaku, manga, cel). Varios de los insultos rituales elaborados en relación con el aspecto físico de Kusa (baja estatura) aluden a este universo (‘Enano otaku’, ‘Hobbit surcoreano’).

4.2.3 Imaginario del deporte

En relación con los deportes, se alude a boxeadores de ficción (Rocky Balboa, Iván Drago), y personalidades del automovilismo (Ayrton Senna) para la elaboración de insultos rituales

¹⁴ Como se registra en un trabajo previo, la Escuela de rap funciona como un entorno digital de aprendizaje en el que se imparten clases teóricas y prácticas en torno al entrenamiento de *freestyle*, a cargo de docentes formados en el campo de las letras, la filosofía, la música y la comunicación (Arias, 2022).

en torno a la destreza verbal. En el siguiente caso se ve cómo opera la referencia polisémica de la palabra 'pista', con sentido irónico, dado que el corredor brasileño falleció en una competencia:

- (23) Pero Kusa es la más pura y pulcra definición de la palabra artista, ni Ayrton Senna tenía ese dominio de las pistas

En esta batalla, muchos de los insultos rituales se construyen sobre la base de la fórmula contrastiva pronominal yo/vos, registrada con elevada presencia como marca de identidad en la construcción discursiva del *rap en duelo* bonaerense (Arias, 2023). El empleo de esta estrategia permite establecer contrastes que contribuyen a la construcción de una realidad simbólica valorada y ponen de manifiesto el sistema de valores que operan en la elaboración de sus autoimágenes. Esto ofrece un muestreo de valoraciones y asociaciones en torno a la *autoimagen* y la del interlocutor. Por caso, a través de la alusión a referentes del boxeo (24), se evidencia el valor positivo que adquiere para Kusa la constancia y el valor humano (por extensión comparativa con Rocky), frente a la práctica mecanizada de su contrincante (asimilado con Iván Drago).

- (24) Soy un guerrero de la vida como Rocky, puto. Vos sos otro Iván Drago español

4.2.4 Imaginario de la política y la historia

En relación con la política, una de las producciones de Larrix se entrama íntegramente a partir de la mención y citación explícita de fragmentos de discursos o slogans políticos emblemáticos de presidentes argentinos. Así, se alude a una vasta constelación de mandatarios: Rivadavia, Mitre, Avellaneda, Sarmiento, Celman, Puerta, Viola, Bignone, Alfonsín, Roque Saenz Peña, Roca, Rodríguez Saá, Perón, De la Rúa, Martínez de Perón, Cámpora, Menem, Frondizi, Videá, Galtieri, Yrigoyen, Duhalde, Lanusse, Onganía, Illia, Alvear, Levingston, Macri, Fernández (Alberto, Cristina) y Kirchner. Además, refiere a acontecimientos relevantes para su contexto sociopolítico (la peste negra, la Patagonia trágica, la colimba).

En este *round* se hace uso de una serie de comparaciones para dar cuenta de la pobreza de recursos de su oponente: «Los presidentes son como tu flow, variado y sin presupuesto». A lo largo de la recitación, se replican fragmentos de discursos políticos en tanto cita de autoridad: «Ya lo dijo Alfonsín: «con la democracia se come, se educa, se cura», aunque aún no se cumple del todo esa ley», se altera, con fines humorísticos, el icónico spot de campaña de Menem: «Al contrario que Menem, Kusa no lo hizo» o se compara el estado de dispersión de su rival con el de De la Rúa: «Kusa no sabe salir de los estudios de TV como De la Rúa».

La complejidad interdiscursiva de los juegos verbales reconocibles a partir de la mención a los políticos argentinos trascienden la paronomasia («piensa que soy Lanusse pero parezco La Nasa», «Frondoso/Frondizi»), los calambures («Si digo que mato a este zar, miento»; «el buen Larrix nunca evita la María le dan hierba y parece Arturo Humberto: lía y lía y lía», 'Cel, *man*', «asesino a este Mitre con mi tren bala más tren») o la polisemia («la Ramón Puerta»). En algunos casos (25 y 26), se produce un desplazamiento de sentido

mediante la sustitución de algunos sustantivos por otros, por similitud fónica, como sucede con el apellido *Cámpora* (por campera) y *Bignone* (por vino), reforzado por gestos deícticos que concretan el significado (Calsamiglia y Tusón, 2000) y que, por tanto, operan como *índices de contextualización* en el marco interpretativo de la batalla escrita.

(25) Ponete la Cámpora, que hace frío

(26) Se toma un buen Bignone y se viola su carrera musical

A lo largo de su *performance* Larrix ostenta un acabado conocimiento sobre el panorama político argentino al recorrer casi todo el catálogo de gobernantes de períodos democráticos o de facto y, al mismo tiempo, demuestra una nula adhesión a ningún mensaje político partidario, lo que revela una postura de descrédito hacia la política argentina. Dada la gran variedad de evocaciones intertextuales explícitas o implícitas, literales o recreadas, establece un sistema consistente del panorama político que demanda de un alto grado de competencia y atención por parte de los espectadores, al hacer activar códigos que no se resuelven simplemente con la literalidad y el sentido lineal.

Además, Larrix emula, con evidente distancia, una voz que recuerda a una generación de adultos argentinos que aboga por el regreso del servicio militar obligatorio («Cuántas veces un viejo ve pasar a Kusa y dice: ¡por esto debería volver la colimba¹⁵!»), por lo que es posible advertir rasgos de una formación ideológica anticonservadora.

5 CONCLUSIONES

Luego del análisis se observa que la interdiscursividad relevada en el proceso comunicativo de las batallas escritas ostenta una variada riqueza en términos lingüísticos, paralingüísticos y no verbales. Por tratarse de una modalidad de rap escrito para ser oralizado, en la que se dispone de tiempo y preparación, la heterogeneidad de procedimientos interdiscursivos permite inferir un grado de elaboración mayor que el que se puede apreciar en los certámenes espontáneos de *freestyle*.

Las evocaciones intertextuales más frecuentes en ambas batallas remiten al universo artístico, deportivo, histórico-político, geográfico y mediático. Dado el carácter agonístico de estos eventos, en los que se vuelve necesaria la recreación de diferentes actividades de imagen y estilos de configuración identitaria, en el encuentro internacional entre un participante mexicano y otro español, sobresalen las alusiones explícitas que trascienden la mirada etnocéntrica colonialista, en relación con la historia y la lengua española. También son evidentes las referencias en torno al campo semántico de la sexualidad y el léxico considerado obsceno en la variedad del oponente, en clave de insulto ritual, para degradar la *aloimagen* y establecer vínculos interdiscursivos fácilmente recuperables por la audiencia, dado el nivel de coincidencia cultural compartido.

En la segunda batalla los mecanismos de evocación revelan distintos mecanismos de realización. Las referencias más frecuentes aluden a la esfera política argentina, de lo que

¹⁵ Forma coloquial de denominar al servicio militar obligatorio argentino, compuesta por la sumatoria de la primera sílaba de las siguientes tres expresiones: «corre, limpia, barre».

se desprende una postura de descrédito hacia los mandatarios aludidos, al mismo tiempo que se proyecta una notable competencia interdiscursiva al respecto. A su vez, se entran alusiones al universo interno del rap para referir a las habilidades de los participantes y ritualizar la práctica del insulto. Sobre todo en este evento se observa que los participantes echan mano de una serie de recursos vinculados no solo con la dimensión lingüística (calambures, paronomasia, polisemia) sino también con la *performance* oral, a través de gestos, movimientos corporales y entonaciones de espíritu marcadamente irónico.

Dado el discurrir del fenómeno de las batallas escritas, se concluye que las de reciente producción dan cuenta de un mayor despliegue de recursos aplicables a la tradición oral versificada en aras de una mayor teatralización en la que se atiende no solo a lo estrictamente discursivo sino también a aspectos kinésicos y paralingüísticos en tanto elementos clave para la interpretación de las huellas discursivas evocadas y la configuración de *autoimágenes* de los raperos asociados con atributos sociales de alta estima en el ámbito del rap (destreza verbal, puesta en escena, caracterización de los personajes, creatividad, etc.). En suma, este artículo pretende contribuir al conocimiento de las batallas escritas de rap, fenómeno en notable crecimiento en el panorama sociocultural contemporáneo.

6 REFERENCIAS

- Abeillé, Constanza y Picech, María Cecilia, coords. (2023): *¿Adónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea*, Buenos Aires, Leviatán.
- Adsuar, María Dolores (2008): «La intertextualidad (e)vocación de mundos posibles», *Cartaphilus, Revista de Investigación y Crítica Estética*, 4, 1-8.
- Albaladejo, Tomás (2005): «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística*, 8, 7-34.
- Andueza, Patricia (2016): «Ironía», *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, New York, Routledge.
- Arias, María Agustina (2015): *Que no se corte la trenza: el habla en la payada del sudoeste bonaerense*. [Tesis para optar al grado de Licenciatura en Letras. Universidad Nacional del Sur].
- Arias, María Agustina (2022): «Enseñanza y práctica del rap en línea: Experiencia de etnografía virtual en la Escuela de rap de Mar del Plata (Argentina)», *Diálogos De Campo*, 5 (9), 1-34.
- Arias, María Agustina (2023): «“Que se pudra”: estrategias discursivas empleadas por jóvenes freestylers para la gestión identitaria». En Biaggini, M. (Coord.), *Estilo libre, La práctica del rap freestyle en Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 63-102.
- Authier-Revuz, Jacqueline (1984): «Hétérogénéité(s) énonciative(s)», *Langages*, 19e année, 73, 98-111.
- Biaggini, Martín, coord. (2023): *Estilo libre. La práctica del rap freestyle en Argentina*, Buenos Aires, Biblos.
- Bienes, Yapci y Checa, Francisco (2022): «La poesía oral improvisada, un fenómeno multifuncional», *Gazeta de Antropología*, 38 (1).
- Bravo, Diana (2017): «Cortesía en español: negociación de face e identidad en discursos académicos», *Textos en Proceso* 3, (1), 49-127.
- Buscató, Alberto (en prensa, 2019): «¿Qué carajos son las batallas escritas? Hip Hop Life Magazine, edición digital. Disponible en: <https://hiphoplifemag.es/2019/02/batallas-escritas/>
- Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo (2000): *Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel.
- Camargo, Laura (2007): «De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap», *Viento Sur*, 91, 50-58.
- Chang, Jeff (2005): *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip Hop Generation*, St. Martin's Press.

- Checa, Francisco Óscar y Camargo, Laura (2022). «Interdiscursividad y variación estilística en la obra de Gata Cattana», *Tonos Digital*, 42, 1-33.
- Checa, Francisco Óscar (2023): *SPEAKING RAP: Claves sociolingüísticas y etnográficas desde el modelo de Hymes en el rap social español (1994-2021)*. [Tesis doctoral para optar al grado de Doctor en Lenguas, Textos y Contextos. Universidad de Granada].
- Cros, Edmond (1986): *Literatura, ideología y Sociedad*, Madrid, Gredos.
- Cutler, Cecelia (2007): «Hip Hop Language in Sociolinguistics and Beyond», *Language and Linguistics Compass*, 1, 519-538.
- Deditius, Sabina (2015): *El insulto como ritual en la Batalla de Rap. Estudio pragmatolingüístico*, [Tesis para optar al grado de Doctor. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego].
- Fundéu y Red Bull Batalla de Gallos. (2023): *Guía de redacción de freestyle y hiphop*. Recuperado de: <https://www.fundeu.es/documentos/GuiaFreestyleRedBullFundeuRAE.pdf>
- Goffman, Erving (1967): *Interaction Ritual: Essays on face-to-face behavior*, New York, NY: Doubleday Anchor.
- Gumperz, John (1982): *Discourse strategies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hernández Campoy, Juan Manuel y Almeida, Manuel (2005): *Metodología de la investigación sociolingüística*, Málaga, Editorial Comares.
- Hernández Flores, Nieves (2013): «Actividad de imagen: caracterización y tipología en la interacción comunicativa», *Pragmática Sociocultural. Revista internacional sobre lingüística el español*, 1 (2), 175-198
- Hymes, Dell (1972): «On communicative competence», En J. B. Pride y J. Holmes (Eds.). *Sociolinguistics*, Harmondsworth, Penguin.
- Isolabella, Matías (2022): «Lo que la rima desvela... desafío y solidaridad en la payada rioplatense. Un estudio de su práctica profesional en la provincia de Buenos Aires», *Revista de Musicología*, 45(1/2), 347-355.
- Labov, William (1972): «Rules of ritual insults», En *Language in the inner city: Studies in Black English Vernacular*, University of Pennsylvania Press.
- Maigneueau, Dominique (1980): *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette.
- Maigneueau, Dominique (1987): *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.
- Martín Juan, Celeste (2020): *El documental de Hip Hop en España*, [Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla].
- Massarella, Matías (2018): «Métricas hispánicas en el freestyle rioplatense», En *Los nortes del hispanismo: territorios, itinerarios y encrucijadas: actas del XI Congreso Argentino de Hispanistas*, Universidad Nacional de Jujuy.
- Molinero, Manuel (2021): *Justas literarias del siglo XXI: las batallas de freestyle rap y la renovación del lenguaje entre jóvenes*, [Tesis para optar al grado de Doctor. Universidad de Burgos].
- Pagliai, Valentina (2010): «Conflict, Cooperation, and Facework in "Contrasto" Verbal Duels», *Journal of Linguistic Anthropology*, 20 (1), Special Issue: Performing Disputes, 87-100.
- Pendones de Pedro, Covadonga (1992): «La heterogeneidad enunciativa: algunas manifestaciones de la heterogeneidad mostrada», *ELUA. Estudios de Lingüística*, 8, 9-24.
- Red Bull Batalla de Gallos, (2023): *Las batallas escritas: más allá del lenguaje*. Recuperado de: <https://www.redbull.com/ar-es/batallas-escritas-mas-alla-lenguaje>
- Rodríguez-Vega, Nelson (2020): «El ascenso del freestyle de competencia en Chile: la batalla de gallos como forma renovada de hacer y consumir el hip hop», *Contrapulso*, 2 (2), 65-79.
- Ramírez, Jorge (2000): «Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica», *Letras*, 32, 137-161.
- Santos-Unamuno, Enrique (2001): «El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap», *Atti del XIX Convegno Associazione ispanisti italiani*, Roma, 16-18 septiembre 1999, 2: 235-42.
- Suppo, Antonella (2022): *Detrás del verso, el grito político: análisis de la construcción discursiva del raper y freestyle Wos*, [Trabajo Fin de Grado. Licenciatura en Comunicación Social. Universidad Nacional del Comahue].
- Terkourafi, Marina (2010): *The languages of Global Hip Hop*, Continuum International Publishing Group.
- Vázquez-Sánchez, Rubén (2023): «Batallas de gallos y retórica: Usos de las figuras retóricas fonológicas en el rap», *HUMAN REVIEW. International Humanities Review / Revista Internacional De Humanidades*, 20 (2), 1-17. <https://doi.org/10.37467/revhuman.v20.4942>