

María Agustina Arias\*

## ***Cazar el fla*: construcción de imagen en el rap en duelo a partir de rasgos del lunfardo**

### ***Cazar el fla*: facework in dueling rap based on lunfardo traits**

<https://doi.org/10.17710/soprag.2023.11.2.arias3>

Publicado en línea el 20 de diciembre de 2023

*El hiphop es cuerpo y voz.*

*Lo veo como el tango:*

*tiene su danza, su canto, su lunfardo,*

*su vestimenta, su impronta...*

(Real Fresh, rapero)

**Resumen:** En el marco de la línea de estudios sociolingüísticos y pragmático-discursivos que estudia los géneros musicales contemporáneos como prácticas discursivas identitarias, este trabajo se centra en la dinámica comunicativa del *rap en duelo*. A la luz de un enfoque teórico amplio que contempla aportes de sociolingüística interaccional (Gumperz, 1982), etnografía de la comunicación (Gumperz y Hymes, 1972) y pragmática sociocultural (Bravo, 2017; Hernández Flores, 2013), se indaga en la construcción de imágenes e identidades sociales (Bravo y Briz, 2004) en el rap improvisado a partir del uso de voces y expresiones provenientes del lunfardo. Asimismo, se pone en relación el uso observado con las percepciones de los propios hablantes de la comunidad del rap. En el aspecto metodológico, la fuente de datos más importante está conformada por material audiovisual recogido mediante la técnica de participante-observador (Labov, 1970). De forma complementaria, se realizan entrevistas para atender a los sentidos que adquieren las palabras del lunfardo en la comunidad del rap. Se observa que los/as jóvenes raperos/as, en la gestión de sus estilos comunicativos y sus vínculos interpersonales, abrevan en un nutrido conjunto de términos del lunfardo para adaptarlo, recrearlo y transformarlo en marcador de sus identidades.

**Palabras clave:** rap en duelo, imagen social, lunfardo, estrategias discursivas

---

\* Correspondencia con la autora: María Agustina Arias, Universidad Nacional del Sur, 8000 Bahía Blanca, Argentina. E-mail: agustina.arias@uns.edu.ar

**Abstract:** Within the framework of sociolinguistic and pragmatic-discursive studies that have analyzed musical genres as identity practices, this paper focuses on the dynamics of communication in dueling rap in Buenos Aires province. Drawing on a broad theoretical framework that includes Interactional Sociolinguistics (Gumperz, 1982), Ethnography of Communication (Gumperz and Hymes, 1972) and Sociocultural Pragmatics (Bravo, 2017; Hernández Flores, 2013), this article examines the construction of social identity and face (Bravo y Briz, 2004) in improvised rap based on the use of terms and expressions from 'lunfardo'. Furthermore, this use of 'lunfardo' is analyzed in relation to the speakers' own perceptions. Regarding the methodology, the most important data source is made up of audiovisual material collected by means of participant observation (Labov, 1970). In addition, some interviews were conducted in order to grasp the meaning of 'lunfardo' words within the rap community. The results show that, in managing their communicative styles and their interpersonal links, young rappers draw on a rich set of 'lunfardo' terms in order to adapt, recreate and transform it into an identity marker.

**Keywords:** rap, facework, lunfardo, discursive strategies

## 1 Introducción

En las últimas décadas, una línea de estudios sociolingüísticos y pragmático-discursivos ha destinado especial interés al análisis de géneros musicales contemporáneos como prácticas discursivas identitarias, tales como el merengue (Jansen, 2017), el vallenato (Henry Vega y Morales Escorcía, 2012), el bolero (Escamilla Morales y Morales Escorcía, 2004; Escamilla Morales, 2009; Muñoz-Hidalgo, 2007), el reguetón (Martínez Vizcarrondo, 2011; Imboden, 2016), el tango (Kaul de Marlangeon, [1992]1995-2003), la payada (Arias, 2015; Isolabella, 2022) y la cumbia (Pardo, 2006; Allochis, 2014). En ese marco, este artículo se centra en la construcción de imágenes e identidades elaboradas en la dinámica del rap en duelo (Arias, 2023) a partir del uso de voces y expresiones provenientes del lunfardo.

Desde hace algunos años, la práctica improvisada del freestyle ('estilo libre') y del rap canción se revela con fuerza en los principales centros urbanos de la escena sociocultural argentina. Por caso, es posible advertir una serie de contribuciones recientes que abordan este fenómeno desde los estudios de la performance y el enfoque etnográfico (cf. Biaggini, 2023).<sup>1</sup> A pesar de estas fructíferas líneas de trabajo, en el panorama de estudios contemporáneos de índole sociodiscursiva y sociolingüística no se registran aproximaciones al rap desde un enfoque sociopragmático en relación con la creación y recreación de imágenes e identidades sociales.

Específicamente en el sudoeste bonaerense este fenómeno se registra con intensidad en eventos conocidos como competencias o "batallas" de rap, celebrados en espacios públicos abiertos (plazas y parques) o cerrados (bares, teatros, auditorios), que convocan a cientos de jóvenes en torno a la producción improvisada de rimas y se han configurado, en algunos casos, como el "paso obligatorio para todo artista que quiera ingresar al mercado de la música

---

<sup>1</sup> Nos referimos a un conjunto de trabajos gestados en el marco de la *Red de Estudios Interdisciplinarios Hip Hop* integrada por investigadores y activistas de hiphop de Argentina, Chile, Brasil, España, México, Cuba, entre otros.

urbana” (Biaggini, 2023, p. 32). Además de expandirse entre el segmento juvenil que lo produce o consume, esta práctica se ha vigorizado en entornos mediáticos en los que circulan contenidos audiovisuales asociados con la cultura hiphop, tales como telenovelas, avisos publicitarios, programas televisivos, entre otros formatos que evidencian el auge de este fenómeno y el interés particular en esta práctica.

En investigaciones previas sobre rap en la variedad dialectal del español bonaerense (Arias, 2023) hemos relevado la presencia del lunfardo en la dinámica interaccional del rap improvisado mediante el despliegue de recursos pragmático-discursivos al servicio de la gestión de identidades sociales. De esta forma, se ha registrado que el lunfardo, que tuvo su origen en un argot carcelario pero que luego, en las primeras décadas del siglo XX, penetró gradualmente en el habla coloquial bonaerense, en especial en el tango (Fontanella de Weinberg, 1980), se manifiesta en el empleo de fórmulas de tratamiento en modo vocativo (Rigatuso, 2009 ) o de inversiones silábicas entre los/as jóvenes que se adscriben de la comunidad del rap.

El propósito central de este trabajo consiste en indagar en la función que adquieren las voces y expresiones provenientes del lunfardo como actividad de imagen (Hernández Flores, 2013) e identidad en la producción de *rap en duelo*. En tal sentido, se pretende relevar rasgos del lunfardo en los intercambios verbales como elementos dinámicos, atendiendo a aspectos centrales de la práctica comunicativa del rap. Los usos lingüísticos registrados se pondrán en relación con las percepciones de los/as propios/as hablantes de la comunidad de rap a fin de dar cuenta de los sentidos otorgados en el marco de esta comunidad. Asimismo, se atenderá a la presencia o ausencia de estas voces en contextos de uso cotidiano de la lengua por parte de los/as participantes. Las distintas voces del lunfardo registradas serán sistematizadas según los procesos léxico-semánticos implicados en la conformación del significado otorgado por los/as raperos/as de la comunidad que, como veremos, en unos casos se adscriben a usos y valores reconocidos en los diccionarios de lunfardo y, en otros, reelaboran dicho significado a la luz de sus propósitos comunicativos en el rap en duelo y en su grupo de pertenencia.

Luego de la presente introducción en el segundo apartado presentaremos el marco teórico, los aspectos metodológicos, el análisis con los principales resultados y las consideraciones finales.

## 2 Marco teórico

El artículo se enmarca dentro de un enfoque sociolingüístico amplio, que contempla aportes de sociolingüística interaccional (Gumperz, 1982), etnografía de la comunicación (Gumperz y Hymes, 1972) y sociolingüística etnográfica (Patiño Santos, 2016). Se incorporan contribuciones referidas al fenómeno sociopragmático de la (des) cortesía verbal para la gestión de imágenes e identidades sociales (Goffman, 1967). Dentro de la propuesta de la pragmática sociocultural operamos con las categorías de *autonomía* y *afiliación* (Bravo, 2003, 2017), *actividad de imagen* (Hernández Flores, 2013) y consideramos aportes sobre *gestión interrelacional* (Spencer-Oatey, 2000; Fant y Granato, 2002). Para nuestro acercamiento al lunfardo, seguimos contribuciones lexicográficas (Gobello, 2004; Conde, 2019) y los estudios de Iribarren Castilla (2009) y Liffredo (2018).

Desde la orientación de la pragmática sociocultural (Bravo, 2003; 2017), se aborda el fenómeno de la (des)cortesía a partir de las categorías de autonomía y afiliación para la

construcción de la imagen social, como alternativas a las categorías de imagen positiva y negativa de Brown y Levinson (1987). De este modo, la autonomía “abarca todos aquellos comportamientos que están relacionados con cómo una persona desea verse y ser vista por los demás como un individuo con contorno propio dentro del grupo”, mientras que la afiliación “agrupa aquellos comportamientos en los cuales se refleja cómo una persona desea verse y ser vista por los demás en cuanto a aquellas características que lo identifican con el grupo” (Bravo, 2003, p. 106). De acuerdo con esta perspectiva, la imagen social (Goffman, 1967), entendida como los atributos sociales de un sujeto aprobados en virtud de su interacción, se configura dinámicamente en un determinado grupo, en un contexto sociocultural particular, por tanto, su caracterización no resulta aplicable a cualquier comunidad de habla (Bravo, 2003).

La propuesta de Hernández Flores (2013) respecto del concepto de actividad de imagen ofrece una categoría englobadora para comprender distintos tipos de comportamiento que afectan la imagen social, según cómo y quién recibe sus efectos en la interacción: cortesía, descortesía y la actividad de imagen. Esta última, aunque no siempre está relacionada con el fenómeno de la cortesía, atiende a comportamientos en los que se afecta o sobresale la imagen del hablante, como actividad de autoimagen o de autocortesía. En ese sentido, la actividad de autoimagen se “evidencia cuando el efecto es positivo en la imagen propia, lo cual, a la manera de los efectos de cortesía, sucede por fortalecimiento, protección o reparación” (Hernández Flores, 2013, p. 188). El efecto recae sobre la propia imagen del mismo hablante, que puede ser fortalecida o realzada, cuando el hablante muestra a los demás su valía personal, protegida ante una situación comprometida de su esfera personal o reparada por él mismo, al defenderse de una mala valoración personal realizada por otro, a diferencia de la descortesía que, mediante distintos grados de intencionalidad y estrategias, proyecta un efecto negativo para la imagen del interlocutor y negativo o positivo para la del hablante. La propuesta de Hernández Flores (2013) respecto de la *actividad de imagen* ofrece una categoría englobadora que supera las categorías de cortesía y descortesía. Esta actividad se “evidencia cuando el efecto es positivo en la imagen propia, lo cual, a la manera de los efectos de cortesía, sucede por fortalecimiento, protección o reparación” (Hernández Flores, 2013, p. 188).

Para la observación y el análisis del equilibrio entre el yo y los otros adquiere valor la noción de gestión interrelacional (Spencer-Oatey, 2000), que refiere al manejo del equilibrio (armonía-conflicto) en las relaciones sociales establecidas entre los participantes para conseguir un fin, personal o colectivo, mediante el uso de la lengua. Se trata de una actividad discursiva mediante la cual los interlocutores construyen su autoimagen y la aloimagen. La autoimagen supone proyectar, mantener, proteger y defender la imagen de uno mismo, mientras que la aloimagen implica proteger o restablecer la imagen social del interlocutor (Fant y Granato, 2002). De esta forma, la violación o la falta de respeto de estas imágenes y derechos implicados en la gestión son consideradas como actividades alocéntricas de signo negativo, es decir, acciones descorteses. Por ello, resulta de suma importancia las convenciones de carácter lingüístico y social que se suponen en conocimiento de los hablantes con el fin de optimizar o degradar la gestión interrelacional, que considera tanto la gestión de imagen social como la gestión de los derechos personales y sociales que las personas reclaman para sí en su interacción. De acuerdo con estos autores, para la elaboración de la identidad intervienen cinco necesidades de imagen en el marco de la interacción: de *semejanza*, *cooperatividad*, *excelencia*, *rol* y *jerarquía*, que surgen de la necesidad de preservar y defender el hecho de pertenecer a un grupo.

El modelo de Spencer-Oatey (2000) advierte que, si bien el objetivo final de toda actividad de cortesía en la interacción es la imagen individual, resulta insoslayable la motivación social subyacente. En otras palabras, tanto la imagen como los derechos tienen un componente personal y un componente social. Asimismo, desde una perspectiva social interdependiente, la interacción implicaría derechos personales y sociales que pondrían en juego la imagen de identidad y los derechos de asociación (inclusión/exclusión).

En esa línea, consideramos la categoría de anticortesía verbal (Zimmermann, 2003) como una forma de constitución de identidad de los jóvenes. Para el caso del acto de habla del insulto, seguimos los aportes de Labov (1972) en su estudio sobre *insultos rituales*, cuyo efecto perlocutivo es llevar adelante un juego entre interlocutores. Se trata de un tipo de ritual en el que los participantes saben que lo que se dice no es verdad, de manera que intentan replicar ese tipo de insulto superándolo de una manera original o innovadora en el marco del intercambio verbal. Deditius (2015) advierte la gestión de esta actitud antinormativa por parte de los raperos españoles. La anticortesía significa que los jóvenes tienen la pretensión de ser respetados por los integrantes de su grupo. No obstante, esto no se adquiere por los procedimientos usuales en el mundo adulto, sino, por el contrario, por la violación de estas reglas.

Si bien excede los alcances de este artículo referir a las consideraciones y discusiones sobre el origen y desarrollo del lunfardo, observamos que, como registra Fontanella de Weinberg (1980) en su estudio sobre el español bonaerense, tuvo su origen en un argot carcelario que luego, hacia comienzos del siglo XX, fue penetrando gradualmente en el habla coloquial y en distintos dominios (periodismo, sainete y tango). Como señala Conde (2019), el lunfardo no se limita al habla criminal y constituye “un repertorio léxico integrado por voces y expresiones de diverso origen utilizadas en alternancia con las del español estándar y difundido transversalmente en todas las capas sociales de la Argentina” (Conde, 2019, p. 19).

De acuerdo con este autor, el lunfardo constituye un repertorio de términos inmigrados, originarios de distintas lenguas de las penínsulas itálica e ibérica, aspecto que lo diferencia de otros fenómenos lingüísticos como el cant inglés, el gergo italiano, el slang norteamericano, entre otros (Conde, 2019). Sin embargo, el hecho de estar asociado con la inmigración no lo subsume a ser un “hecho del pasado” (Conde, 2019, p. 13). Por el contrario, ese primer lunfardo ha sido ampliado por la incorporación de palabras provenientes de otros ámbitos, tales como el deporte (fútbol, *turf*, boxeo), prácticas socioculturales (rock, “tribus urbanas”), medios de comunicación, drogas, entre otros. Estos dominios han aportado “una cantidad innumerable de vocablos, extendidos a todo el espectro social del país” (Conde, 2019, p. 14).

En su estudio sobre la presencia del lunfardo en géneros musicales como la cumbia, el *rock* o el *tropi-punk*, Liffredo (2018) caracteriza a esta habla como una variedad que se constituye en tanto marcador de identidad lingüística que otorga representatividad a un grupo social. Así, el lunfardo (s) es concebido en un sentido plural tanto por su evolución en el tiempo (no es el mismo tipo de lunfardo el de la actualidad que el de principios del siglo XX) como por su variedad diastrática, diferente según su origen social (clases altas o bajas de la sociedad). Siguiendo a esta autora, el lunfardo comprende un conjunto de léxico y “usos estilísticos utilizados por una comunidad de habla determinada, con varios objetivos: lúdico, críptico (no necesariamente vinculante con lo criminal o carcelario, sino con fines de pertenencia o adscripción a un grupo) y/o identitario” (Liffredo, 2019, p. 117).

### 3 Marco metodológico

En relación con los aspectos metodológicos, se trabaja con la aplicación de un conjunto de técnicas de trabajo de campo para la recolección de datos y la indagación en la percepción de los/as participantes. La fuente de datos más importante la constituye el material audiovisual recogido mediante la técnica de participante-observador (Labov, 1972), en su modalidad observador no participante (Moreno Fernández, 1990). En forma complementaria, se realizaron entrevistas semiestructuradas, cara a cara, a quince varones y siete mujeres,<sup>2</sup> a fin de relevar la percepción de los/as participantes sobre la práctica del rap, las estrategias seguidas para su elaboración y los sentidos otorgados a las voces del lunfardo de empleo más frecuente en sus improvisaciones.

#### 3.1 Conformación de corpus

Conformamos un corpus que se integra por 360 interacciones de *rap en duelo* (unidad de análisis de nuestro corpus), entendidas como un evento que, bajo la sucesión de intercambios orales entre dos hablantes o más, tiene como objetivo la elaboración de estrategias discursivas con el fin de alcanzar el éxito comunicativo determinado por un jurado. Estos eventos, parangonables con manifestaciones poéticas tradicionales como la práctica en contrapunto de los payadores, son concebidos por los/as participantes y el público como rituales lúdicos de enfrentamiento verbal. Además, representan un tipo de competencia dramatizada en la que la improvisación poética oral comprende un sistema de representaciones colectivas, producto sociocultural inserto en un determinado contexto y sujeto al molde competitivo de la “fórmula de las batallas de gallos” (Vázquez-Sánchez, 2023, p. 2).

La observación y el registro de los intercambios de rap en duelo se realizó entre junio de 2019 y junio de 2023 en la ciudad de Bahía Blanca, centro urbano regional en el que se enmarca la investigación que, por tratarse de una localidad situada en un punto geográfico estratégico (sudoeste bonaerense), congrega a jóvenes locales y de ciudades cercanas (Tres Arroyos, Pringles, Tandil, Olavarría, etc.) no solo por su ubicación, sino también por su oferta artística y cultural, en especial, en lo relativo a la práctica del rap. Se observaron eventos de rap (presenciales y transmitidos vía *streaming*) celebrados en enclaves representativos para la cultura hiphop (parques, plazas y *skatepark*),<sup>3</sup> organizados por agrupaciones autogestionadas vinculadas a la práctica y enseñanza del hiphop (“Doble H”, “So Fresh”), ente público de carácter no estatal (“Del Puerto Freestyle<sup>4</sup>”) y bar (“Royal”).

---

<sup>2</sup> En adelante: V (varones raperos??), M (mujeres raperas??).

<sup>3</sup> Nos referimos al Parque de Mayo, Plaza Rivadavia, Plaza del Sol (Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, Argentina), espacios públicos en los que se evidencia la presencia de esta práctica discursiva como así también de la disciplina del graffiti, considerado como otro elemento representativo del movimiento cultural del hiphop.

<sup>4</sup> Competencia de rap coorganizada desde el año 2020 por el Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca y la agrupación de rap Doble H. Se trata de una competencia urbana que congrega a jóvenes raperos/as de Bahía Blanca y la región. Sus primeras ediciones, distribuidas por servicio de *streaming*, fueron emplazadas en el Puerto de Bahía Blanca, localizado en Ingeniero White.

### 3.2 Procesamiento y elaboración de los datos

La estrategia metodológica que se sigue es de carácter cualitativo. En el procesamiento de los datos se toman en cuenta distintas variables sociodemográficas y contextuales: género, edad, origen geográfico y nivel socioeducativo, concebidas como categorías dinámicas que se construyen en la interacción (Hernández Campoy y Almeida, 2005). En lo que respecta a la variable edad, los participantes han sido clasificados en cuatro grupos: *Grupo 1* de 12 a 15 años, *Grupo 2* de 16 a 19 años, *Grupo 3* de 20 a 25 años y *Grupo 4* de 26 a 30 años.<sup>5</sup> En los ejemplos proporcionados, se consignan los nombres artísticos<sup>6</sup> de los/as raperos/as intervinientes.

Asimismo, con foco en los estudios de la imagen, desde la pragmática sociocultural, atendemos a la construcción de auto y aloimágenes (Fant y Granato, 2002) y a la gestión interrelacional (Spencer-Oatey, 2000; Fant y Granato, 2002) en la dinámica del rap. Para el abordaje de términos provenientes del lunfardo, consultamos el *Diccionario de voces y expresiones argentinas* (Coluccio, 1996), *Novísimo diccionario lunfardo* (Gobello, 2004) y *Diccionario etimológico del lunfardo* (Conde, 2019).

## 4 Análisis

El cuerpo de datos de las interacciones de *rap en duelo* testimonia la presencia de un nutrido conjunto de voces del lunfardo que sufre diferentes procesos léxico-semánticos al servicio de la construcción de imágenes e identidades por parte de los/as raperos/as participantes. Los procesos que aparecen con mayor frecuencia son:

- 4.1 Desplazamiento semántico o reorientación de sentido
- 4.2 Inversión silábica
- 4.3 Creación léxica por composición
- 4.4 Juego paronomástico

Para la consideración de mecanismos de creación léxica en la constitución de una nueva unidad léxica seguimos la *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (Bosque y Demonte, 1999, p. 4757). En relación con los recursos vinculados con paronomasia o inversión silábica como expresiones de valores afectivo, despectivo o atenuante seguimos a Bohrn (2017) en su estudio sobre morfología apreciativa en el lunfardo y el español coloquial. Asimismo, como hemos señalado, consultamos contribuciones lexicográficas sobre rasgos del lunfardo (Gobello, 2004; Conde, 2019) y la categorización de Liffredo (2018) para la reapropiación e inversión de insultos en voces del lunfardo empleadas en géneros de música popular. En relación con la construcción de imágenes (Bravo, 2017) atendemos a las actividades de autoimagen (Hernández Flores, 2013), a la gestión interrelacional (Spencer-Oatey, 2000) y las necesidades de imagen (Fant y Granato, 2002).

---

<sup>5</sup> En adelante, G1, G2, G3, G4.

<sup>6</sup> Se trata de pseudónimos, conocidos como “a.k.a” (*Also Known As*) que elaboran para participar en sus presentaciones artísticas.

Para la sistematización de los resultados, presentamos los procesos léxico-semánticos y las voces que aparecen con mayor frecuencia, en relación con la proyección de imágenes. De forma complementaria al uso lingüístico de las interacciones, se atiende a lo referido por los/as participantes en entrevistas semiestructuradas.

## 4.1 Desplazamiento semántico o reorientación de sentido

Se observa que los/as raperos/as abrevan en términos del lunfardo con usos y sentidos diversos. En algunos casos, las voces empleadas conservan el sentido otorgado por las referencias lexicográficas consultadas; en otros, se reorientan semánticamente en función del universo simbólico que representan en el ámbito del rap y operan al servicio de la construcción de identidades e imágenes sociales.

Las expresiones que aparecen con mayor predominio en nuestro corpus son: 4.1.1 berretín, 4.1.2. ranchar, 4.1.3 pudrirse, 4.1.4 sarpado, 4.1.5 chamuyo, 4.1.6 bondi, 4.1.7 laburo. A continuación presentamos cada una de ellas.

### 4.1.1 Berretín

Este término es una de las voces que resulta ampliamente representativa para los/as raperos/as en relación con la actividad del *rap en duelo* y los sentidos que este adquiere en su conformación de imágenes sociales. En los diccionarios de lunfardo consultados, las primeras cuatro acepciones coinciden en aludir a la idea de “capricho”, “propósito sin fundamento”, “deseo vehemente” o “esperanza sin fundamento racional”. Otra de las definiciones refiere a la idea de un “objeto falsificado y de escaso valor” (Gobello, 2004). Según el *Diccionario etimológico* de Conde (2019), este término admite varias acepciones:

m. “Manía, idea fija, capricho. | 2. Deseo impetuoso. | 3. Ilusión no ajustada a las posibilidades reales. | 4. Objeto falsificado. | 5. Bolsillo. | 6. Año. | 7. Escondrijo”. (Del gen. *berettino*: birrete, capricho - como en el caso del fr. béguin: “algo que se mete en la cabeza”-; en la cuarta acepción se da lo que con el esp. *fantasía*, que significa “facultad de ánimo, grado superior de la imaginación” y a la vez “objeto de adorno que no es de material noble o valioso”; a partir de la quinta acep. del ital. jergal *berretino*: bolsillo, con ampliaciones de su significado original.) (Conde, 2019, p. 62).

Para la comunidad del rap, la voz *berretín* refiere a la elaboración de un “chiste fácil”, considerado insultante o de “mal gusto” para los/as participantes. Se trata de un acto de habla (broma) que es menospreciado en las competencias de rap, aunque, según constatamos en nuestro corpus, su presencia suele ser considerable entre algunos/as competidores/as que acuden a señalar aspectos que apelan a la biografía del rival o hacia mujeres cercanas al raperero en escena. De acuerdo con las investigaciones seguidas por Ordóñez Simba (2021) en su estudio sobre el *freestyle* ecuatoriano: “son rimas relacionadas con insultos principalmente físicos, personales, y sobre las madres, con el único propósito de causar risa o contar un chiste” (Ordóñez Simba, 2021, p. 27). En esa línea, Aguirre y Abeillé (2023) señalan que el “bardear a las novias y a las madres es percibido de manera negativa dentro del grupo” de raperos (Aguirre y Abeillé, 2023, p.121).

De la indagación de nuestras entrevistas, se observa que, para algunos/as participantes, la práctica del berretín en el rap ha ido desapareciendo en los últimos años. Uno de los entrevistados refiere que los *berretines* eran más frecuentes en sus primeras competencias:

Antes se rapeaba mucho con berretines. Cuando yo empecé era: te bardeo a tu vieja, tu novia, tu hermana y a tus amigos (aunque no tengas hermana te bardean igual). Ahora ya está como más profesional en ese sentido. Las personas cuando se te paran a competir te dicen algo más inteligente y vos esperás también que otra persona te venga con otras cosas inteligentes. Bardear a otro es como que...nada, ya quedó eso. *Ya pasó el tiempo de los berretines.* (Entrevista cara a cara. Simmer, V-G3)

En relación con su presencia en las competencias de rap, algunos/as raperos/as dan cuenta de la prohibición explícita de los berretines, como parte de las reglas predeterminadas de participación, consignadas en la folletería de promoción del evento. Así, uno de los raperos entrevistados señala: “en algunas competencias decían: ‘no se aceptan berretines’” (Entrevista cara a cara. Izuna V-G3).

A pesar de la “prohibición” explícita que desalienta su uso, constatamos que su aparición suele ser frecuente. En ese sentido, uno de los entrevistados asegura que la recepción de un berretín en el rap improvisado lo motiva para redireccionar ese contenido hacia algo “positivo”: “me pongo a competir y espero que me digan algo bueno y respondo con algo bueno. Espero que me digan un berretín y de ese berretín sacar algo mejor” (Entrevista cara a cara. Izuna, V-G3).

En otra de las entrevistas realizadas, una de las raperas admite que el término *berretín* puede aplicarse no solo a un acto de habla, sino también a un modo de comportarse de una persona en la competencia o en el grupo de pertenencia. Así, esta voz puede referir también a una persona que puede asumir ese rol: “vos también podés ser un berretín...que terminás haciendo alguna que deja mal parado a todos, que podés hacer algo malo, tonto, necio...” (Entrevista cara a cara. Fleky, M-G3).

Una posible interpretación de este uso traslaticio para la voz berretín en el dominio del rap puede vincularse con la acepción del término asociada con la noción de “objeto de adorno personal que no es material noble o valioso” (Conde, 2019), asociada con el escaso valor que el berretín adquiere en el marco de la interacción, según las fuentes consultadas y la percepción de los/as participantes. El término no adquiere un sentido completamente nuevo respecto de la significación lunfarda registrada en las fuentes lexicográficas, sino que se reconfigura parcialmente sobre las necesidades de la situación comunicativa verbal del duelo y añade el componente del humor, propio de la vocación lúdica del rap, ausente en el sentido original de la voz. Su uso adquiere un sentido críptico, dado que es un significado otorgado y repuesto por el grupo de hablantes de la música rap, aspecto que, como sostiene Liffredo (2018), coincide con la dinámica de otras manifestaciones musicales que operan como “regeneradores de lunfardismos que dotan a los grupos de jóvenes de una identidad propia” (Liffredo, 2018, p. 117).

Lo que se infiere a partir de la observación del uso lingüístico y la constatación a través de las percepciones de los/as participantes es que los efectos sociales en relación con la construcción de imágenes sociales en la interacción no resultan unívocos, dado que mientras que en algunas circunstancias el *berretín* es percibido como un acto amenazador de la imagen, en otras, surte un efecto jocoso de fortalecimiento afiliativo de la imagen (Bravo, 2003). Es por ello que, si bien en algunas competencias de rap puede estar prohibido explícitamente o ser desestimado, en algunos casos se observa que, al ser concebido como un chiste, puede resultar operativo en el marco de la dinámica improvisada del duelo verbal y asumir carácter lúdico y afiliativo de similar valor al de los *insultos rituales* (Labov, 1972), en tanto estrategia comunicativa de *gestión interrelacional* representativa del fenómeno de la anticortesía (Zimmerman, 2003), constatada como modo de construcción identitaria juvenil.

#### 4.1.2 Ranchar

Otra de las voces que resulta igualmente representativa en la actividad del rap improvisado es el término *ranchar*. En el *Diccionario etimológico de lunfardo* (Conde, 2019) refiere a: “intr. Compartir con otros presos un mismo pabellón o un sector de un mismo pabellón en la cárcel. | 2. Convivir con otros en una vivienda generalmente humilde. | 3. Compartir con otras personas un lugar público en el que pasar la noche” (Conde, 2019, pp. 276-7). En esa línea, la voz *ranchada* es definida como: “f. Grupo de presos adultos o menores que convive en un mismo pabellón. | 2. Grupo de chicos de la calle que comparten, además de la comida, bebida y droga, un lugar para dormir” (Conde, 2019, p. 276).

En el dominio de las prácticas de rap, el acto de *ranchar* implica reunirse en ámbitos representativos para el sentido de pertenencia construido entre pares. El sentido que adquiere el uso de este término en la improvisación es afiliativo e identitario para los/as jóvenes raperos/as y conserva la idea original de la significación lunfarda de grupo en convivencia, comunidad y juventud, reorientado hacia la comunidad de raperos/as.

Como se observa en el siguiente ejemplo del corpus (1), la acción de *ranchar* refiere a un tipo de encuentro amistoso, en el que está presente la bebida y la práctica del rap presencial, sin mediación tecnológica. Así lo manifiesta uno de los raperos, para favorecer su construcción de imagen empática con el público, al iniciar su improvisación mediante una invitación que pretende disminuir la distancia social con la audiencia y mostrarse afiliativo con sus interlocutores/as:

(1)

Contexto: competencia “Doble H” (03/08/21). En la instancia de apertura de la batalla, uno de los raperos se dirige al público, en carácter de invitación, apelando al uso de la voz *ranchar*.

Emisor----->Destinatario  
(Muzi, V-G3) (público)

A ver si apagan el internet un rato  
Y vienen a tomar un Fernet, a *ranchar*  
A ver cómo se hace hiphop hardcore

En otros casos, como se observa en el siguiente ejemplo (2), la acción de *ranchar* se restringe a grupos de pertenencia más cerrados, denominados *crew* ('tripulación', 'equipo') que “representan los mismos valores e ideales, generalmente responden a un mismo nombre y se reúnen para hacer graffitis, asistir a conciertos, rimar, bailar *breakdance* o escuchar rap. También puede ser un grupo organizado de cultores del hiphop” (Biaggini, 2023, p. 9). En este caso, se alude a una de las *crew* a la que pertenece el rapero emisor (“Ojo por ojo”), reforzada por la expresión “los míos”, en referencia a otros raperos integrantes de ese mismo grupo.

(2)

Contexto: competencia “Del Puerto *Freestyle*” (28/11/21). En la instancia final del encuentro, el rapero recupera un enunciado previo de su interlocutor, en el que se hace referencia a su *crew* “Ojo por Ojo”.

Emisor ----->Destinatario

(Simmer, V-G3) (Confi, V-G3)

“Con ese relleno no sos tan Ojo por ojo”  
 con ese acote me ganás, muy flojo  
 por eso sé que no es desafío  
 si vos entregarías el orto  
 por *ranchar* con los míos

Mientras que en el ejemplo (1) *ranchar* se emplea con carácter afiliativo, dirigida al público asistente con quien se pretende conquistar una imagen en instancias iniciales de la competencia, en el ejemplo (2) se asocia a la marcación autonómica del rapero, respecto de su rival, en favor de su adscripción identitaria al grupo mencionado, lo que revela “la necesidad de preservar y defender el hecho de pertenecer a un grupo” (Fant y Granato, 2002, p. 13). Para afectar la aloimagen, el emisor refuerza y repara su autoimagen en relación con la pertenencia a “Ojo por ojo” y con los valores que este grupo representa.

Dentro de la comunidad hiphop existen códigos de adscripción y pertenencia muy sólidos que determinan quién está dentro o fuera del grupo, y, al mismo tiempo, establecen valores que definen lo auténtico o lo falso en su universo discursivo (Abeillé, 2020) y redefinen jerarquías sociales de relevancia. En ese sentido, en el ámbito del rap rigen ciertas formaciones discursivas, con sus propias categorías identitarias, que recrean la realidad simbólica de los/as participantes. Así, la práctica de *ranchar* es reivindicada positivamente por los/as propios/as participantes y va más allá de una expresión pasajera porque implica: “formas de ser y representarse en el mundo y de posicionarse social y políticamente en contra de un discurso predominante que no los representa: en contra de la policía, de los ‘caretas’ o los ‘chetos’, contra el mercado y los medios masivos, etc” (Abeillé, 2020, p. 9).

Como se observa, este uso traslaticio de *ranchar* recupera la significación lunfarda de los asientos lexicográficos consultados a partir de la noción positiva de grupo y la acción de compartir consumos, espacios y prácticas con amigos o colegas pertenecientes a la misma *crew* o, en un sentido más amplio, a la comunidad de rap en general. Respecto de las percepciones de los/as participantes, se constata que esta voz refiere a una práctica que refuerza los lazos sociales entre participantes de un determinado grupo o entre quienes poseen algo en común. Así lo testimonia uno de los entrevistados: “*ranchar* es básicamente juntarte con amigos o con gente que te caiga piola y compartir algo, por así decirlo. Te juntás a escabiar, a comer” (Entrevista virtual. Zelakk, V-G3).

#### 4.1.3 Pudrirse

Además de *berretín* y *ranchar*, otra de las expresiones que deriva del lunfardo y se registra con frecuencia en instancias que resultan clave para los eventos competitivos de rap es la expresión: ¡que se puuuudra!

El significado del término pudrirse, que en el Diccionario etimológico del lunfardo, connota un sentido negativo, en tanto remite a algo que se malogra: “intr. En la expr. PUDRIRSE TODO: frustrarse una cosa; ARMARSE LA PODRIDA” (Del esp. *pudrirse*, corromperse una cosa.)” (p. 269), se convierte en un deseo positivo, arengado por parte de la concurrencia al evento de rap. Así, este uso altera su valoración original y, de ser algo indeseado, se convierte en algo deseado, expresado al unísono por el público y el presentador, en el

momento previo en el que se enfrentan dos contrincantes reconocidos por su trayectoria en el ámbito del rap.

Si bien la expresión *que se pudra* es representativa de este tipo de eventos en duelo, su significado puede ser fácilmente recuperable por quienes no pertenecen a este grupo, dado que, al registrarse su presencia en instancias decisivas de la competencia de rap (hacia el final del evento), es posible reponer la connotación positiva señalada por la audiencia. La frase, enunciada en modo subjuntivo con valor exhortativo, revela la necesidad de que el *rap en duelo* escale en intensidad y ofrezca rimas ingeniosas. De esta forma, en tanto *clave de contextualización* (cf. Gumperz, 1982), la aparición de esta expresión permite contextualizar el momento de la competencia de rap (fase definitiva, final) y, al mismo tiempo, hace ostensible la trayectoria de los/as competidores/as (se trata de raperos/as populares entre el público, que acceden a instancias finales luego de haber superado fases previas) y el vínculo trazado entre ellos/as (muchas veces son amigos/as o integrantes de la misma *crew*; otras, son participantes que no se conocen entre sí o que se adscriben a grupos distintos). Además, el registro de esta expresión permite advertir la participación situacional del público como oyente integrado (Rigatuso, 1992) en la interacción.

El uso de esta expresión en boca del público es recuperado por parte de los raperos en su producción discursiva improvisada, como se constata en el siguiente ejemplo de nuestro corpus (3):

(3)

Contexto: competencia “Del Puerto *Freestyle*” (25/04/22). En el inicio de su participación, el rapero recupera la arenga expresada por el público para afectar la imagen de su interlocutor.

Emisor ----->Destinatario  
(Zelakk, V-G3) (WutangJuan, V-G4)

*Que se pudra*  
pero este ya está podrido  
porque no tiene nada de bueno  
ni siquiera ese sonido

Como estrategia ecoica<sup>7</sup> de la dinámica interaccional, el rapero Zelakk (3) recupera la expresión *que se pudra* emitida por la audiencia y apela al sentido negativo de la voz lunfarda original para asociarlo con la aloimagen de su interlocutor en relación con su desempeño verbal en la competencia, para afectar su imagen de rol (cf. Fant y Granato, 2002). En el marco del intercambio verbal, los/as participantes apelan al deterioro de la imagen de su interlocutor/a respecto de sus capacidades y habilidades vinculadas con la esfera de lo musical y de la destreza oral.

#### 4.1.4 Sarpado

---

<sup>7</sup> Como hemos aludido en trabajos anteriores respecto de la práctica de la payada de contrapunto en el sudoeste bonaerense, las secuencias conversacionales ecoicas (Vigara Tauste, 1995) se vuelven altamente operativas en el curso de la improvisación verbal dado que asumen “la finalidad de reforzar lazos entre los participantes a través de la réplica parafrástica de lo enunciado previamente” (Arias, 2015, p. 60).

Otra de las voces del lunfardo que se registra de manera frecuente es *sarpado*, derivado de *sarpase*, definido en el *Diccionario etimológico del lunfardo*, como la forma invertida de “pasarse”, procedimiento al que referiremos más adelante: “intr. Pasarse, excederse de los límites. | 2. Desubicarse, faltar el respeto. Tomarse libertades sin tener en cuenta la opinión de los otros. | 3. Drogarse” (p. 289).

En la interacción de las batallas de rap se emplea, en la mayoría de los casos, para valorar un elemento propio de la habilidad del/la rapero/a y ponderar su autoimagen, en especial, relacionada con su personalidad artística y su estilo valioso para rapear. De esta forma, esta voz cobra sentido en tanto ponderación de la actuación lingüística del/la rapero/a (para valorar algo como bueno o muy bueno en la actividad de imagen) o irónico, en relación con la aloimagen del destinatario, como se observa en los siguientes ejemplos:

(4)

Contexto: competencia “Doble H” (29/05/21). En la instancia inicial del encuentro, el rapero responde la intervención previa en la que se lo acusa de estar “oxidado” y “quebrado” con el uso de la voz *sarpado* con sentido irónico.

Emisor ----->Destinatario  
(Exe, V-G3) (Taccido, V-G3)

*Sarpado* lo que dijiste, boba  
Estoy re oxidado  
se nota que no conocés mi adicción por la Coca-Cola  
el óxido se va cuando la bebo

(5)

Contexto: competencia “Del Puerto *Freestyle*” (13/12/20). En una batalla modalidad a capela (vía *streaming*), el rapero se propone afectar la imagen de su competidor en relación con el ego haciendo un uso irónico de la voz *sarpado*.

Emisor ----->Destinatario  
(Fokus, V-G4) (Serafín, V-G4)

Cuánto ego que veo acá  
la gente cambia, las cosas cambian  
todo empieza a pasar  
ahora los raperos ya se pueden liberar  
*sarpado* ego que se adjudica el progreso de la sociedad

Como se observa, esta voz recupera la acepción que refiere a “excederse”. En los casos aludidos, se emplea con sentido irónico para menoscabar la aloimagen del interlocutor en relación con las necesidades de rol y de excelencia (Fant y Granato, 2002), dado que se pretende minimizar, a través de la ironía, sus capacidades verbales para la práctica del rap (4) y sus buenas cualidades (5) en relación con valores sociales.

#### 4.1.5 Chamuyo

La voz *chamuyo*, por su parte, aparece con frecuencia en nuestro corpus asociada con la práctica de rapear (con sentido positivo) o mentir (con connotación negativa). De acuerdo con la entrada registrada por Conde (2019), se trata de: “m. Conversación entre dos o más personas en tono confidencial y persuasivo. | 2. Habla. | 3. Habilidad para persuadir a través de la palabra. | 4. Noviazgo incipiente” (Conde, 2019, p. 96).

En relación con la autoimagen del rapero y la actividad de fortalecimiento o realce de la imagen (Hernández Flores, 2013), la voz *chamuyo* se registra, en términos metafóricos, como 'arma' (vinculado con la representación de la competencia como guerra) o como herramienta valorada en la ponderación de la habilidad discursiva, ya que puede determinar el éxito comunicativo en la interacción del *rap en duelo*. Así se registra en este ejemplo, en el que el *chamuyo* se expresa como “letal” y se asocia al pensamiento racional del rapero emisor, por oposición al acto de “flashear”, adjudicado al rival:

(6)

Contexto: competencia “Doble H” (29/05/21). El rapero se dirige a su interlocutor destacando su propio modo de rapear, apelando a la voz *chamuyo*.

Emisor ----->Destinatario  
(Jele, V-G4) (YM, V-G3)

Eh, guacho dejá de flashear  
Yo uso el raciocinio,  
soy un simio en la instrumental  
Diferente a lo tuyo  
Es un *chamuyo* más letal  
Lo que sacás vos no me llega para na´

En el ejemplo que citamos a continuación (7) la voz *chamuyo* se emplea con el sentido de 'falsedad' o 'mentira', asociado al juego argentino de naipes (truco):

(7)

Contexto: competencia “Del Puerto *Freestyle*” (28/03/21). En la instancia inicial de la batalla, el rapero hace alusión a la mentira que supone un valor en las cartas del truco.

Emisor ----->Destinatarios  
(Confi, V-G3) (varios, V- G3)

Mostrá las cartas con orgullo  
Que para mi, tu envido era *chamuyo*  
La muestra eso no, eso es malo y yo lo intuyo  
Porque pensaste que sí  
Los 33 no eran tuyos

Como muestran los ejemplos citados, en contexto de competencia de rap esta voz se registra en relación con la idea de conversación, con la capacidad de improvisación de los/as raperos/as (valoración positiva) o con la mentira (valoración negativa). Recupera el sentido lunfardo de los asientos lexicográficos consultados de elocuencia y habilidad para hablar y desestima la idea de noviazgo incipiente o de tono confidencial y persuasivo.

En relación con la actividad de autoimagen del/la rapero/a, tener chamuyo supone un valor sociocultural de alta estima para la interacción en el rap en duelo, dado que el éxito comunicativo depende, en gran medida, del dominio estratégico de las estrategias comunicativas e interaccionales. En ese sentido, la habilidad verbal es puesta en escena como valía personal del/la rapero/a.

#### 4.1.6 Laburo

Otra de las palabras provenientes del lunfardo que aparece con frecuencia en el corpus conformado es la voz *laburo* “intr. Trabajar. | 2. Ejercer la prostitución. | 3. Robar, hurtar. | 4. tr. Obtener el favor de alguien. || LABORAR(LA) DE...: fingir una condición u oficio. Del ital. *lavorare*: trabajar)” (Conde, 2019, p. 195).

Laburo aparece asociada a la práctica del rap freestyle, en algunos casos, como sustento económico y modo de vida. Como se observa en el siguiente ejemplo (8), el rapero finge un supuesto diálogo con una interlocutora de mayor edad que no concibe el rap como una actividad económica y refuerza la idea de rap como trabajo.

(8)

Contexto: competencia “Del Puerto *Freestyle*” (13/12/20). En uno de los primeros intercambios individuales, denominado “minuto de presentación” (vía *streaming*), el rapero se refiere a la actividad del rap.

Emisor ----->Destinatario

(Exe, V-G3) (público)

Guacho, así es como se rima  
había gente enojada de la tercera edad  
diciendo: “guachos, pónganse a *laburar*”  
pero señora, hay mucha gente que está viviendo del rap

A través de este ejemplo (8) es posible advertir la presencia de valores contrapuestos a los que la comunidad del rap manifiesta, que son recuperados a través de la recreación de un enunciado ecoico que supone una afectación a su imagen de rol como rapero. En tal sentido, el emisor proyecta una actividad de autoimagen (protección y reparación) (Hernández Flores, 2013) para revalorizar la práctica del rap en tanto actividad rentable. Si bien el uso de este término en el ámbito del rap no reviste un uso traslaticio como en los casos previos, su sentido se resignifica asociado a la práctica del rap como oportunidad laboral para los/as jóvenes que se adscriben a esta comunidad.

#### 4.1.7 Bondi

En el conjunto de voces de lunfardo relevadas adquiere elevada frecuencia la recurrencia a bondi, del portuguesismo 'bonde', cuyo origen alude a los primeros tranvías instalados en Brasil (Conde, 2019).

En línea con lo anteriormente señalado para laburo (4.1.6), este término reviste especial importancia por tratarse de un medio de transporte que, en muchos casos, oficia de ámbito

de trabajo, dado que en varias líneas de colectivos urbanos de Bahía Blanca los/as raperos/as realizan sus actuaciones y hacen improvisaciones como actividad rentada informal.

(9)

Contexto: competencia “Doble H” (29/05/21). En la instancia intermedia de la batalla, el rapero hace alusión a su situación económica y refiere a su trabajo en el medio de transporte.

Emisor ----->Destinatario  
(WutangJuan, V-G4) (GNZ, V-G3)

¿Me vengo a cagar de hambre, gil?  
Preguntale a la gente del *bondi*  
Que me paga la luz,  
que me paga el internet  
Yo no me cago de hambre,  
utilizo muchos recursos, my men

En este ejemplo (9) se observa la recuperación ecoica de un enunciado previo asociado con una actividad de imagen que pretende reparar la autoimagen del emisor ante el ataque de su oponente.

## 4.2 Inversión silábica

Otro de los procedimientos empleados con frecuencia en nuestro corpus es la inversión de sílabas (también conocido de forma popular como vesre) de una palabra, con la intención de dificultar o enriquecer la comprensión, añadiendo un matiz burlón, cómico. De acuerdo con Gobello (2004), “el vesre funciona como un anagrama o metátesis: se toma la pieza léxica, se cortan las sílabas y se las organiza de otra manera” (Gobello, 2004, p. 211). Consiste en un juego lingüístico y de ocultamiento de información, dado que al pronunciar o escribir las palabras al revés o con las sílabas en un orden diferente al original, las bases léxicas se transforman y se convierten en “pistas” que exigen por parte del interlocutor el conocimiento o el descubrimiento de la clave para su interpretación.

En la dinámica del rap improvisado la inversión silábica funciona como una manifestación de vocación más lúdica que encriptada. La recurrencia a ciertas voces mediante este procedimiento lunfardo adquiere (explícitamente o no) intenciones lúdicas, con el marcado propósito de causar hilaridad en quienes participan de la interacción. Así, se revela en el siguiente ejemplo (10), en el que uno de los participantes emplea la forma vétrica aferética de lampa en alusión a la prenda deportiva que lleva puesta, relojear: “tr. En el turf, tomar el tiempo de un caballo de carrera. | 2. Observar, mirar detenidamente, por lo general tratando de no ser advertido” (Conde, 2019, p. 280) para la acción de mirar y la voz muñeco, en clara alusión eufemística al pene.

(10)

Contexto: competencia “Doble H” (28/02/21). En contexto de clasificación de la batalla, el rapero hace referencia a su vestimenta y anuncia explícitamente la preparación de un chiste.

Emisor ----->Destinatarios

(Exe, V-G3) (varios, V-G3)

Voy a hacer un chiste  
 Para que se rían más completo  
 Hablaste de mis *lompa*  
 Re trolazo este pajero  
 Porque pasó de ver el escudo  
 A *relojearme* el muñeco

La actividad de imagen que pretende reforzar el emisor propende a realzar su rol de rapero gracioso (“chiste”), ocurrente (*lompa*) y, nuevamente, hábil con la palabra y su destreza comunicativa en el rap improvisado. De forma humorística, recupera una alusión precedente de su interlocutor y, desde su perspectiva, lo hace caer en ridículo.

En otros casos, co-ocurren las dos formas (vésrica y estándar) en dos enunciados contiguos, como sucede con *ñapi* (< piña) y *sabol* (<bolsa) en los siguientes ejemplos:

(11)

Contexto: competencia “Doble H” (29/05/21). El rapero apela a la representación metafórica de la práctica discursiva del rap como golpe.

Emisor ----->Destinatario  
 (Hazel, V-G3) (Confi, V-G3)

Ponete a rapear que te lleno de *ñapi*  
 Una piña, una línea

(12)

Contexto: competencia “Del Puerto *Freestyle*” (25/04/22). El rapero pretende afectar la imagen de su rival aludiendo a su desorientación.

Emisor ----->Destinatario  
 (Hazel, V-G3) (Tonchi, V-G3)

Vos no estás en esta compe  
 vos estás perdiendo  
 en un Corsa, con una *sabol*  
 con una bolsa  
 yo rapeando con los compas

En estos ejemplos (11 y 12) se pone de manifiesto la capacidad verbal de “dar vuelta las palabras”, valorada en la comunidad como una estrategia de destreza comunicativa que amplía las posibilidades de rima y de juego verbal. Así se constata en una de las entrevistas realizadas en la que el rapero consultado refiere al efecto inesperado que, en algunos casos, emerge de la inversión silábica: “acá en Bahía lo que muchos chicos hacen es dar vuelta las palabras. Son cosas que salen en el momento y te ayudan a inventar algo nuevo” (entrevista cara a cara. Exe, V-G2).

Otro de los entrevistados refiere al uso estratégico que adquiere este recurso, respecto de la generación de rimas, y lo vincula con un tipo de estilo de rapero: “lo suelen usar mucho

los ‘tecniceros’... generan otros conceptos porque vos al dar vuelta las palabras generás una nueva terminación, que se puede hacer con otra terminación y así” (entrevista virtual. Zelakk, V-G3).

Además de la forma sincopada *lompa* (< pantalón), más allá del contexto de producción improvisada de rap, en el habla coloquial de los/as raperos/as relevada en las entrevistas realizadas encontramos la aparición de un gran número de voces expresadas de esta forma. Siguiendo la clasificación de Conde (2019) e Iribarren Castilla (2009, p. 3017), advertimos la presencia de:

-Inversiones simples bisílabas mediante transposición de sílabas desde atrás hacia adelante: *rope* (< perro), *toga* (< gato), *jovie* (< viejo), *jermu* (< mujer), *bepi* (< pibe), *chopu* (< pucho), *tovien* (< viento), *rioba* (< barrio), *feca* (< café), *zapla* (< plaza), *trocen* (< centro), *dibon* (< bondi), *bepi* (< pibe)<sup>8</sup>, *japi* (< pija), *ñooba* (< baño), *garca* (< cagar).

-Inversiones de más de dos sílabas mediante transposición de las sílabas finales de palabra, en tanto permanece estable la inicial: *ajoba* (< abajo).

-Inversiones de más de dos sílabas mediante transposición de sílabas en distinto orden: *jeropa* (< pajero).

-Inversiones de más de dos sílabas con pérdida de sílaba intermedia: *sandoimpro* (< improvisando).

Además de la función lúdica en los ejemplos suministrados anteriormente, que estimulan la destreza en la creación de juegos verbales orales (Arias, 2021) y contribuyen al fortalecimiento de la actividad de autoimagen de raperos hábiles y diestros verbalmente, otras voces como *lleca* (< calle), *rocho* (< chorro) o *grone* (< negro), que suelen portar una carga valorativa negativa y expresar prejuicios de clase racializados (Kaplan y di Nápoli, 2017), se asocian, en el uso registrado, con el origen sociocultural de los/as raperos/as y adquieren valor identitario en relación con la gestión y actividad de protección de sus propias imágenes.

Así se registra en el siguiente ejemplo (13), en el que el raperos hace uso de la fórmula contrastiva pronominal *vos/yo*, como marcación autonómica, es decir, en aras de recortarse del grupo, proyectarse con “contorno propio” (Bravo, 2003) y provocar la exclusión discursiva del otro participante a través del empleo de las voces *cheto*, proyectada en la aloimagen, y *rocho*, en la autoimagen, con sentido de protección y realce de la imagen propia.

(13)

Contexto: competencia “Doble H” (03/08/21). En un intercambio de dos competidores contra dos participantes, el raperos le responde a uno de sus interlocutores ante la acusación de *cheto*.

Emisor ----->Destinatarios  
(Weeper, V-G3) (Tano y Lucas, V-G3)

Chabón, yo no vengo de *cheto*  
Vos sos un moncho

<sup>8</sup> Para el tratamiento del italianismo *pibe-a* sugerimos el trabajo de Rigatuso (2006) en el que se aborda el proceso de innovación léxica como consecuencia del contacto entre el español bonaerense y lenguas inmigratorias entre el siglo XIX y comienzos del XX.

No vengo de *cheto*, papá  
Yo vengo de *rocho*

Como puede observarse en el ejemplo señalado, este tipo de procedimiento no solo representa lingüísticamente la inversión de sílabas sino que, por extensión metafórica, ostenta una serie de representaciones en torno a la experiencia y el conocimiento de los/as raperos/as construidos en la calle, que le confieren atributos positivos asociados con la noción de autenticidad. En ese sentido, al igual que lo revelado en estudios precedentes sobre este tema, el escenario de la calle cobra un valor significativo en términos socioeconómicos, étnicos y culturales para la cultura hiphop (Cutler, 2007).

Como referimos en un estudio previo (Arias, 2023) la apelación a la voz calle en su versión invertida *lleca* representa la experiencia y la sabiduría del rapero, desapegada de instituciones formales de enseñanza. Asimismo, respecto de la voz *rocho* (<chorro), contrapuesta a la voz *cheto*, apócope de *concheto* (Gobello, 2004), se observa que opera en la gestión de autoimagen del rapero, como señala Liffredo (2018), con valor reivindicatorio, en tanto reapropiación del insulto con carácter identitario. De esta forma, “este procedimiento se apropia del insulto y lo transforma en una marca identitaria. Quienes lo emplean no solo se autoidentifican como pertenecientes a un grupo determinado, sino que logran una visibilidad que tiene como vocación, implícita o explícita, combatir el estigma” (Liffredo, 2018, p. 128).

Respecto del sentido asignado a estas voces en sus versiones invertidas por parte de los/as participantes de la comunidad del rap, uno de los entrevistados afirma:

*Lleca* no es la calle física sino lo que rodea a la calle, el barrio, lo que pasa y vivís en la calle. Uno puede decir: ‘este rapero se hace de la *lleca* pero es de edificio, del centro’. *Rocho* no es literalmente ‘chorro’, es una actitud, lo que te rodea a vos, si escuchás cumbia, vivís más de la joda, con cierto desinterés. (Entrevista cara a cara. Favez, G-4).

### 4.3 Creación léxica por composición

Otro procedimiento léxico-semántico relevado en nuestro corpus es el de creación léxica por composición (verbo + sustantivo) para la voz *cazaflá*, derivada de la expresión *cazar + fla*, registrada con elevada frecuencia en los intercambios de *rap en duelo* del sudoeste bonaerense.

El uso relevado en el rap para el término *cazar* refiere a la acepción de 'entender' lo que se dice en el marco de la improvisación. De acuerdo con Conde (2019), este término designa “tr. Asir, agarrar, tomar. | NO CAZAR UNA, NO CAZAR ONE: no entender nada. | 2. NO CAZAR UN FULBO. (Del esp. ant. *cazar*: coger; entender algo rápidamente)” (Conde, 2019, p. 93-4). A su vez, como hemos referido, el sentido de esta voz proveniente del lunfardo se asocia, con frecuencia, a la forma sustantiva (el) *fla*, que puede entenderse como “situación”, “onda”, “mambo”, según lo referido por los/as entrevistados/as, por lo que la frase *cazar el fla* implica tener la capacidad de comprender lo que se está sucediendo en el momento de la interacción. Asimismo, en los intercambios de rap analizados es posible advertir la presencia de esta pieza léxica acuñada por los/as propios/as raperos/as, compuesta por: verbo (*cazar*) + sustantivo (*fla*), sintetizada en el término: *cazaflá* para designar a un estilo de rapero con ciertas

habilidades lingüísticas, registro lexicográfico que hemos asentado en un trabajo previo (cf. Arias, 2023).

De acuerdo con las entrevistas realizadas, refiere a un estilo de rap producido por un rapero concentrado en procedimientos retóricos o estilísticos, más que en la efectividad del contenido en su improvisación. En relación con su conformación identitaria y la apelación a sus autoimágenes o aloimágenes, se evidencia que los/as raperos/as pueden ser calificados de esta forma (como *cazaflá*), con valoración negativa o pueden ser considerados por ellos/as mismos/as de este modo, con sentido positivo, al considerarse como herederos/as del “verdadero” rap. Esto se constata en el testimonio de uno de los entrevistados, quien establece con claridad la existencia de dos estilos diferentes dentro de la comunidad del rap:

El *freestyle* tiene dos bandos: los ‘cuatro barra’ y los *cazaflá*. Yo no estoy familiarizado con este bando. Te voy a decir primero cómo diferenciar un *cazaflá*. Por lo general usan gorrita y lentes o capucha y lentes. Son los que usan mucho el *spanGLISH*, que te meten palabritas en inglés, en español, cosas raras. Tienen una forma de pegarle a la base diferente, rapean con bases más lentas, tiran muchas (rimas) asonantes. Dicen cosas complicadas o te dicen algo que no tiene ni sentido. (Entrevista virtual. Zelakk, V-G3)

En el marco de la improvisación de rap y la construcción de imágenes sociales, no lograr *cazar el fla* del rival resulta una desventaja y ser un rapero *cazaflá* tiende a operar igualmente de manera despectiva porque supone un modelo de rapero concentrado más en aspectos formales que en el contenido verbal. Así lo destaca en una de las entrevistas uno de los raperos consultados:

Es un estilo muy particular de rap de plaza en el que se prioriza el conocimiento y las cosas puntuales. Está en el otro el hecho de poder *cazar el fla*, entenderlo ¿la *cazaste* o no?... entender el *fla* del otro, lo que dijo, lo que se vive. Si no lo *cazaste*, no podés decir nada porque no lo entendiste. (Entrevista virtual. Nata, V-G3)

Por el contrario, entender el *fla* demostrando las habilidades valoradas por la comunidad del rap, colabora en la construcción de la autoimagen ponderativa. En el siguiente ejemplo extraído del corpus se observa cómo subyace la idea de superioridad por parte de los raperos emisores, quienes asumen poder “comentar” o “enseñar” el *fla*, fortaleciendo sus propias imágenes de raperos diestros en la competencia:

(14)

Contexto: competencia “Del Puerto *Freestyle*” (28/03/21). En la instancia intermedia de la batalla, los raperos pretenden disminuir la aloimagen apelando a la idea de *cazar el fla*.

Emisor -----→Destinatario  
(BRJ, V-G4) (MK, V-G3)

No te vengas a hacer el brujo, frente de gitanos  
Hermanos, que mueven rap como Valderrama  
Hermano, te comento cómo va este *fla*  
Vos lo podés *cazar*

Emisor ----->Destinatario  
(MK, V-G3) (BRJ, V-G4)

Vos no podés *cazar el fla*  
 Y utilizar el maicrofon  
 Yo te enseño cómo se utiliza todo el don  
 Estoy haciéndolo en modo Poseidón

En el siguiente caso (15), co-ocurren la forma verbal (*cazar el fla*) y la forma sustantivada creada (*cazaflá*) y juega con otra acepción del término que es *cazar* (asir, agarrar), en relación con los fantasmas: atrapar, para menoscabar la imagen del contrincante.

(15)

Contexto: competencia “Royal” (30/01/21). En la instancia inicial del encuentro, el rapero refiere al “relleno” del contrincante y admite no dedicarse a eso, explicitando que sabe *cazar el fla*.

Emisor ----->Destinatario  
 (Exe, V-G3) (Seed, V-G4)

No me dedico a eso,  
 me enseñaron los maestros  
 a pensarlas en el momento.  
 A *cazar el fla*. Vos no sos un *cazaflá*,  
 sos un *cazafantasma*  
 pero el fantasma no está acá.

Como se constata en nuestro corpus, la idea de *cazar* conserva la significación lunfarda registrada en los diccionarios y se hace extensiva a un estilo de improvisación exclusiva del ámbito del rap, hasta donde llega nuestro conocimiento. Se trata de un término de uso cerrado (críptico), dado que su significado puede ser repuesto solo por aquellos/as que pertenecen a la comunidad de raperos/as o aficionados/as a este tipo de certámenes, en la variedad dialectal del español bonaerense.

#### 4.4 Juego paronomástico

Por último, registramos el uso de la paronomasia en “combinación del nombre común *mate* y del nombre propio *Matienzo*, que permite la creación de la forma *matienzo* ‘infusión de la yerba mate’” (Bohrn, 2017, p. 29). Esta voz se emplea con fines lúdicos y afiliativos y se la asocia al universo rural y telúrico, en la construcción de una imagen ficticia que el rapero elabora ocasionalmente en la dinámica de la improvisación.

(16)

Contexto: competencia “Doble H” (29/05/21). El rapero refiere a elementos del universo natural (roca, hornero) y proyecta una autoimagen de joven rural en clave lúdica.

Emisor ----->Destinatario  
 (Jele, V-G4) (BTM, V-G3)

Te canto la posta,  
te limpio con el lienzo  
Yo me la doy de paisano,  
te invito unos *matienzos*

## 5 Consideraciones finales

En el repertorio verbal de los/as jóvenes que se adscriben a la práctica del rap en duelo, la presencia del lunfardo cobra relevancia en relación con sus actividades de imagen y su conformación identitaria. En nuestro corpus, conformado por interacciones de rap registradas en trabajo de campo y de interacciones de habla coloquial en el marco de entrevistas, observamos que el estilo comunicativo se halla impregnado de palabras y expresiones provenientes del lunfardo, que conviven con otras voces del español estándar y enriquecen el repertorio discursivo de los/as participantes en la dinámica comunicativa de confrontación de imágenes e identidades.

En las improvisaciones de rap en duelo advertimos que los/as hablantes abrevan en el repertorio del lunfardo para recrearlo y transformarlo en favor de sus actividades de imagen en torno a sus habilidades para la propia práctica del rap y de sus identidades, conformadas sobre la idea de autenticidad. De esta forma, como se observa en el uso y se constata en las percepciones de los/as propios/as hablantes el empleo de palabras provenientes del lunfardo se realiza a partir de una gran variedad de procesos léxico-semánticos: desplazamiento y ampliación de nuevos sentidos al léxico lunfardo existente, composición de piezas léxicas nuevas y juegos lingüísticos que refuerzan no solo la dimensión lúdica de las competencias orales sino también el valor identitario en su actividad de imagen asociado a su origen, al sentido de pertenencia a una comunidad lingüística y a la práctica discursiva del rap.

Registramos el empleo frecuente de algunas voces que recuperan acepciones del lunfardo y las amplían o resignifican en usos traslaticios como *berretín*, *ranchar* o *puadirse*. Otras, conforman piezas léxicas de creación original del grupo sociocultural al que se adscriben como raperos/as, como el término *cazaflá* o la expresión *cazar el fla* y otras, conservan el sentido original de la voz del lunfardo, pero adquieren un fuerte valor identitario para su realidad simbólica, como *laburo*, *bondi*, *sarpado* o *chamuyo* referidos al rap como fuente de trabajo y/o como manifestación artística. Asimismo, los juegos lingüísticos generados a partir de la inversión silábica (simple o aferética) refuerzan el sentido lúdico del rap y ponen en valor la destreza verbal de los/as improvisadores/as, al mismo tiempo que revalorizan el sentido identitario de su gestión de imagen e identidad como raperos/as genuinos/as, como es el caso de *Ileca*, *rocho* y *grone*, asociados a su origen y a su pertenencia sociocultural a la cultura hiphop.

De lo relevado en nuestro cuerpo de datos, se observa que los campos léxico-semánticos evocados en las interacciones de rap refieren a aspectos de la propia práctica del rap en su dimensión lúdica, laboral y sociocultural. Así, algunas voces aluden, en favor de sus actividades de imagen, a estilos de rap o de raperos y reglas de participación en torno al certamen de carácter lúdico (*berretín*, *puadirse*, *cazaflá/cazar el fla*, *chamuyo*, *sarpado*), otras, hacen alusión al rap como actividad remunerada autogestionada (*laburo*, *bondi*) y otro grupo de términos da cuenta de su adscripción identitaria social y cultural (*rocho* y *grone*) anclada, sobre todo, a una identificación territorial de carácter simbólico (*Ileca*).

En relación con las estrategias comunicativas de imagen empleadas por los/as raperos/as y sus potenciales efectos sociales, se observa cómo para la comunidad del rap la ponderación excesiva de sus propios atributos es bien valorada y se torna altamente frecuente para contribuir con el discurrir de la dinámica interactiva del *rap en duelo*. Dado que se trata de un certamen en el que cada participante pretende “ganar”, apelar a este tipo de estrategias motiva una posible respuesta del/la adversario/a y esto es, en términos de predictibilidad, naturalmente esperable por quienes participan de la interacción.

Se concluye que, mientras que en otros contextos el exacerbado enfoque y fortalecimiento de la imagen propia puede “aburrir, incomodar o molestar al interlocutor (por ejemplo, un hablante que detalla sus virtudes y logros ante los otros)” (Hernández Flores, 2013, p. 189), para este grupo de raperos/as poner el acento en sus logros, virtudes y valías (personales, grupales y sociales) supone una “necesidad” en términos interaccionales y su empleo se vuelve estratégico en pos del refuerzo de sus imágenes de rol y de excelencia. Asimismo, se registra que el mecanismo (parafrástico o no) de recuperación de enunciados precedentes emitidos por el/la adversario/a, en tanto elemento ecoico, dinamiza la actitud de realce y fortalecimiento de los atributos del/la raper/a en relación con su destreza verbal y la protección y reparación ante prejuicios sociales en torno a la práctica del rap.

## Referencias

- Abeillé, C. (2020). Cultura en los márgenes. La escena hip hop en Rafaela. Avatares de la comunicación y la cultura, (19). Recuperado de <https://publicaciones sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/5523>
- Aguirre, A. y Abeillé, C. (2023). El freestyle como práctica discursiva. Análisis de la batalla Zona Zero, de Rafaela (Santa Fe). En M. A. Biaggini (Coord.), Estilo libre. La práctica del rap freestyle en Argentina (pp. 139-154). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Allochis, L. (2014). De New York a Buenos Aires y Hip Hop a la Cumbia Villera. Del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación. Cuadernos del centro de estudios de diseño y comunicación, (48), 23-35. doi: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi48.1374>
- Arias, M. A. (2015). Que no se corte la trenza: el habla en la payada del sudoeste bonaerense (tesis de grado). Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina.
- Arias, M. A. (2021). Leer, escuchar y escribir rap en la formación de Profesores en Educación Primaria: el rap como dispositivo para la enseñanza de la poesía. Catalejos, 6(12), 22-41.
- Arias, M. A. (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 (pp. 63-102). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Biaggini, M. A. (Coord). (2023). Estilo libre. La práctica del rap freestyle en Argentina. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Bohrn, A. (2017). Locateli, guisacho, bailongo y otras derivaciones apreciativas en el español coloquial rioplatense. Signo y Seña, (32), 21-43. doi: <https://doi.org/10.34096/sys.n32.4108>

- Bosque, I. y Demonte, V. (Dir.) (1999). Gramática descriptiva de la lengua española Vol. III. Madrid: Espasa Calpe S.A. Real Academia Española.
- Bravo, D. (2003). Actividades de cortesía, imagen social y contextos socioculturales: una introducción. En D. Bravo (Ed.), *Actas del I Coloquio Internacional del Programa EDICE* (pp. 98-108). Estocolmo, Suecia: Universidad de Estocolmo.
- Bravo, D. (2017). Cortesía en español: negociación de face e identidad en discursos académicos. *Textos en Proceso*, 3(1), 49-127. doi: <http://dx.doi.org/10.17710/tep.2017.3.1.3bravo>
- Bravo, D. y Briz, A. (2004). Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español. Barcelona, España: Ariel Lingüística.
- Coluccio, F. (1996). *Diccionario de voces y expresiones argentinas*. Buenos Aires, Argentina: Plus Ultra.
- Conde, O. (2019). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Cutler, C. (2007). Hip Hop Language in Sociolinguistics and Beyond. *Language and Linguistics Compass*, 1(5), 519-538. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1749-818X.2007.00021.x>
- Deditius, S. (2015). *El insulto como ritual en la Batalla de Rap. Estudio pragmlingüístico (tesis doctoral)*. Universidad de Silesia, Katowice, Polonia.
- Escamilla Morales, J. y Morales Escorcía, E. (2004). La canción vallenata como acto discursivo. *ALED*, 4(2), 27-53. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/raled/issue/view/2080>
- Escamilla Morales, J. (2009). Amor, despecho y cortesía en las canciones de Agustín Lara. En M. Bernal y N. Hernández Flores (Eds.), *Estudios sobre lengua, sociedad y cultura: Homenaje a Diana Bravo* (pp.107-136). Estocolmo, Suecia: Acta Universitatis Stockholmiensis. Recuperado de <https://edice.asice.se/?p=3084>
- Fant, L. y Granato, L. (2002). Cortesía y gestión interrelacional: hacia un nuevo marco conceptual. *Stockholm Studies in Interaction, Identity and Linguistic Structure, Working Papers IV*. Estocolmo, Suecia: Universidad de Estocolmo.
- Fontanella de Weinberg, M. B. (1980). La situación lingüística bonaerense un siglo atrás. *Cuadernos del Sur*, (13), 57-75.
- Gobello, J. (2004). *Novísimo diccionario lunfardo*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Goffman, E. (1967). *Interaction Ritual: Essays on face-to-face behavior*. New York, United States: Doubleday Anchor.
- Gumperz, J. (1982). *Discourse strategies*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Gumperz, J. y Hymes, D. (1972). *Directions in sociolinguistics. The ethnography of communication*. New York, United States: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Henry Vega, G. y Morales Escorcía, E. (2012). La (des)cortesía en las relaciones amorosas de las canciones vallenatas. En J. Escamilla Morales y H. Vega (Eds.), *Miradas multidisciplinares a los fenómenos de cortesía y descortesía en el mundo hispánico* (pp. 569-594). Barranquilla, Colombia: Universidad del Atlántico y Programa EDICE.
- Hernández Campoy, J. M. y Almeida, M. (2005). *Metodología de la investigación sociolingüística*. Málaga, España: Editorial Comares.
- Hernández Flores, N. (2013). Actividades de imagen, caracterización y tipología en la interacción comunicativa. *Pragmática sociocultural*, 1(2), 175-198.
- Imboden, R. (2016). Ideología y variación estilística en el reggaetón. *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, (28), 29-62.
- Iribarren Castilla, V. (2009). *Investigación de las hablas populares rioplatenses: el lunfardo*. (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

- Isolabella, M. (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 (tesis doctoral). Universidad de Valladolid, Valladolid, España.
- Jansen, S. (2017). Los sonidos del merengue: variación lingüística e identidad en la música nacional dominicana. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 15(2), 145-160. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/44988471>
- Kaplan, C y di Nápoli, P. (2017). Tipificaciones juveniles sobre la violencia en el escenario escolar. Última década, 25(46). doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362017000100147>
- Kaul de Marlangeon, S. ([1992]1995-2003). La fuerza de cortesía-descortesía y sus estrategias en el discurso tanguero de la década del 20. *RASAL*, III (3), 7-38.
- Labov, W. (1970). The study of language in its social context. *The Social Stratification of English in New York City* (pp. 3-17). Cambridge, England: Cambridge University Press. doi: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511618208.004>
- Labov, W. (1972). Rules of ritual insults. *Language in the inner city: Studies in Black English Vernacular*. Philadelphia, United States: University of Pennsylvania Press.
- Liffredo, F. (2018). El lunfardo a través de las letras del tango, la cumbia villera y el tropi-punk: paisaje de identidades urbanas en Buenos Aires. En J. M. Santos Rovira (Ed.), *Variación lingüística e identidad en el mundo hispanohablante* (pp.115-130). Lugo, España: Axac.
- Martínez Vizcarrondo, D. (2011). Estrategias lingüísticas empleadas por los raperos/reguetoneros puertorriqueños. *Enunciación*, 16(2), 31-47. doi: <https://doi.org/10.14483/22486798.3900>
- Moreno Fernández, F. (1990). Metodología sociolingüística. Madrid, España: Gredos.
- Muñoz-Hidalgo, M. (2007). Bolero y modernismo: la canción como literatura popular. *Literatura y Lingüística*, (18), 101-120. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112007000100005>
- Ordóñez Simba, C. S. (2021). La comunicación en las jergas locales en el rap: caso la rutina freestyle del maestro de ceremonias para la batalla de gallos (tesis de grado). Universidad Técnica de Ambato, Ambato, Ecuador.
- Pardo, M. L. (2006). Cumbia villera en Argentina: un análisis crítico del discurso de la posmodernidad. *ALED*, 6(2), 83-95.
- Patiño Santos, A. (2016). Etnografía y sociolingüística. En J. Gutiérrez-Rexach (Ed.), *Enciclopedia de Lingüística Hispánica* (pp. 53-63). Abingdon, England: GB. Routledge.
- Rigatuso, E. M. (1992). Lengua, historia y sociedad. Evolución de las fórmulas de tratamiento en el español bonaerense (1830-1930) (tesis doctoral). Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina.
- Rigatuso, E. M. (2006). "Desde el pibe hasta la nona". Un aspecto del contacto español/italiano en el español de la Argentina: Italianismos léxicos en el sistema de tratamientos bonaerenses. En P. Barcia (Ed.), *III Congreso Internacional de la Lengua Española*, *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (pp 39-72). Buenos Aires, Argentina: Academia Argentina de Letras.
- Rigatuso, E. M. (2009). Madryn, pasame el apunte: Aspectos léxico-semánticos del vocativo en el español bonaerense actual. En M. Cernadas de Bulnes y J. Marcilese (Eds.), *Política, sociedad y cultura en el sudoeste bonaerense* (pp. 369-386). Bahía Blanca, Argentina: Universidad Nacional del Sur.

- Spencer-Oatey, H. (2000). Rapport Management: A Framework for Analysis. En H. Spencer-Oatey (Ed.), *Culturally Speaking: Managing Rapport through Talk across Cultures* (pp. 11-46). London, England: Continuum.
- Vázquez-Sánchez, R. (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. doi: <https://doi.org/10.37467/revhuman.v20.4942>
- Vigara Tauste, A. M. (1995). Comodidad y recurrencia en la organización del discurso coloquial. En L. M. Cortés Rodríguez (Ed.), *El español coloquial: actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral* (pp. 173-208). Almería, España: Universidad de Almería.
- Zimmermann, K. (2003). Constitución de la identidad y anticortesía verbal entre jóvenes masculinos españoles y mexicanos. *ASICE-Programa EDICE*, 47-59. Recuperado de <http://edice.org/oa-sb/index.php/repositorio/article/view/3>