

Título original: Las figuras retóricas en el rap

Subtítulo: Un ensayo experimental

Escrito por Alberto Buscató, publicado por paganus editions

© 2017 Alberto Buscató Vázquez

© 2026 paganus editions

paganuseditions.com

Madrid, España

Primera edición

ISBN: 979-13-992253-1-0

Depósito legal: pendiente

ISNI: 000 0004 9899 3468

Obra publicada con fines docentes y de investigación

LAS FIGURAS RETÓRICAS EN EL RAP

Un ensayo experimental

El rap y la tradición literaria de la que forma parte

Alberto Buscató Vázquez

*A Pedro,
por poner en mis manos aquel disco*

AGRADECIMIENTOS

En palabras de Atahualpa: «la arena es un puñadito, pero hay montañas de arena». De ahí que este libro se dedique con cariño a todos mis compañeros de viaje en esta cultura: raperos, *freestylers*, *beatmakers*, productores, escritores, algún que otro académico e incansables buscadores de nuevos y viejos sonidos.

Y, entre ellos, especialmente a Adri, a Eze, a Gonzalo, a Nacho y a Samu, quienes me ayudaron a saltar al vacío de lo desconocido, saltando conmigo.

Y a tantos otros que no caben en una página, pero sí en mi memoria.

Osnabrück – Irkutsk, 2016 – 2026

Alberto Buscató Vázquez

*Por «una reivindicación de la dignidad artística
de estas manifestaciones culturales contemporáneas»*

Enrique Santos Unamuno

Prólogo a esta edición

¿Por qué las figuras retóricas?

Este libro es un experimento. Lo fue, al menos, en el momento de su concepción. Y esto se debe a que los seguidores del movimiento que engloba todo lo que tiene que ver con el rap hemos vivido siempre una clara contradicción: la de conocer de primera mano el valor de nuestra cultura —pues la vivimos con la profundidad y la trascendencia de una cultura—, pero, a la vez, sentir el desinterés por parte de la academia hacia ella.

A muchos esto les da lo mismo: viven conectados a su cultura con independencia de la aceptación externa que esta tenga. Y lo mismo ocurre desde el otro lado: las instituciones académicas continúan su milenario desarrollo sin el más mínimo interés por la evolución de un nuevo movimiento. Pero a algunos, sea por pertenecer a ambos mundos, sea por sufrir dicha contradicción, esto nos importa, y vivimos como propia la responsabilidad de tender puentes entre ambos.

Ese es el sentido de mi obra respecto al rap. Tanto *La esencia del rap hispano* como este libro, *Las figuras retóricas en el rap*, son ensayos propios de la tradición más académica volcados sobre un objeto que sé —y he aquí las pruebas que lo demuestran— que puede ser estudiado por ella, nutriéndose así mutuamente. La conciencia de la importancia de un estudio metódico y sistémico para comprender cualquier realidad y de la relevancia del rap como objeto de estudio académico ha inspirado estas obras.

Pero si bien *La esencia del rap hispano* es el estudio sistémico de las bases artísticas y discursivas del movimiento, esta obra —la inicial de mi autoría sobre el tema— era un primer acercamiento a la cuestión. Quería ver —y demostrar— si el rap podía sostener un análisis serio y profundo sobre su valía como movimiento cultural, un análisis que demostrase de manera objetiva su calidad artística —con la gran carga de subjetividad

que ello implica—, más allá de la mera intuición de uno de sus más fieles seguidores. He aquí el carácter experimental de esta obra.

Y he aquí la razón de la elección del tema: las figuras retóricas —en el rap, obviamente—. Estas, más allá de ser recursos lingüísticos para el embellecimiento o la trascendencia semántica del lenguaje —lo cual iremos descubriendo a lo largo del libro—, son estructuras objetivas, descriptibles, que se pueden estudiar de manera lógica y racional, sin los engorrosos e irresolubles problemas de la subjetividad del juicio estético, lo que sería inevitable si estudiásemos el estilo o la fluidez de un autor.

Ahora bien, las figuras retóricas son recursos artísticos de carácter literario, por lo que su análisis nos permite extraer conclusiones objetivas sobre la calidad artística y discursiva del movimiento. La belleza de una canción es y será siempre subjetiva y, como tal, discutible; pero, igual que no se puede dudar de si la entonación es correcta o no —es cuestión de medir la frecuencia de la voz—, tampoco se puede dudar de la presencia y abundancia de figuras retóricas.

Los manuales tradicionales que estudian estos recursos —entre ellos los de José Antonio Mayoral y José Luis García Barrientos, luz y orden de este trabajo en su aspecto tradicional— recogen alrededor de doscientas figuras, repartidas en todos los niveles del lenguaje, desde la simple repetición de fonemas hasta el fingimiento de diálogos rocambolescos, pasando por la elaboración y reelaboración del contenido. Con este repertorio, podemos hacernos una idea de si un movimiento utiliza estos recursos con maestría o no. Y, en ese sentido, podemos compararlo con otros movimientos estudiados por la academia.

Explicaremos brevemente cada uno de estos niveles, así como las secciones en las que se dividen y, por último, cada una de las figuras, de las cuales se mostrarán dos ejemplos: uno sacado de algún tema de rap —o batalla— y otro de la tradición literaria, para que se pueda apreciar la similitud entre ambos —o su ausencia—. En ocasiones nos detendremos a explicar ciertos casos significativos, como cuando una canción

está dedicada por completo a una figura o cuando los ejemplos de la misma son especialmente notables.

Pero más importante que la recopilación y comparación es el hecho de que encontramos en el rap una serie de figuras que no están recogidas en los manuales clásicos de figuras retóricas o que, al menos, no tienen en ellos la misma relevancia que en el panorama. Algunas de estas son solo ciertos rasgos fonéticos del lenguaje propios de los nuevos tiempos —como la *pronunciación modificada*—; y otras son reelaboraciones de figuras clásicas —como el *tautograma cruzado*—; pero también encontramos figuras con características distintivas propias, aunque relacionadas con recursos tradicionales —como las llamadas *gun bars*—; e incluso auténticas figuras retóricas propias, esto es, surgidas en el seno del panorama —como las *reformulaciones semántico-sintácticas*—.

Constituyen estas una aportación sustantiva y genuina del rap a una inmemorial tradición literaria a la cual, en definitiva, pertenece.

Tabla de contenidos

Prólogo a esta edición.....	7
Introducción	21
Las figuras retóricas.....	29
Las figuras fonológicas.....	33
Las licencias fonológicas.....	33
1. Metaplasmos por adición de fonemas o sílabas.....	34
1.1. Prótesis.....	34
1.2. Epéntesis	34
1.3. Paragoge	35
1.4. Fenómenos de reduplicación.....	35
1.5. Diéresis	36
2. Metaplasmos por supresión de fonemas o sílabas....	37
2.1. Aféresis	37
2.2. Síncopa.....	38
2.3. Apócope	38
2.4. Sinéresis	39
2.5. Sinalefa.....	40
2.6. Dialefa.....	40
2.7. Ecthlipsis	41
3. Metaplasmos por inversión de fonemas o sílabas: metátesis	41
4. Metaplasmos por sustitución de fonemas o sílabas: antitescon, antítesis (sensu lato)	42
5. Desplazamientos acentuales	42
5.1. Sístole	42
5.2. Diástole.....	43

6. Otras licencias fonológicas	43
6.1. Cesura.....	43
6.2. Onomatopeya	44
6.3. Anagrama (modo diseminación).....	45
6.4. Acróstico, mesóstico, teleóstico	45
6.5. Pronunciación modificada (!)	46
6.6. Deletreo (!)	48
Las equivalencias fonológicas	49
1. Equivalencias fonológicas débilmente codificadas..	49
1.1. Parómeon, homeopróforon.....	49
1.2. Tautograma	49
1.3. Tautograma cruzado (!)	50
1.4. Aliteración	51
1.5. Aliteración rítmica (!)	53
1.6. Anagrama (modo reordenación), paragrama, hipograma.....	54
1.7. Efectos fonoacústicos y fonosemánticos relacionados con los fenómenos de equivalencias fonológicas.....	54
1.7.1. Eufonía	54
1.7.2. Cacofonía y cacófaton, cacénfaton, escrología.....	55
2. Equivalencias fonológicas fuertemente codificadas: la rima.....	56
2.1. Las rimas clásicas.....	57
2.1.1. Rima asonante	57
2.1.2. Rima consonante.....	58
2.2. Otros fenómenos clásicos relacionados con la rima.....	58
2.2.1. Similicadencia, homeotéleuton, similiter disinens....	58
2.2.2. Rima geminada, eco	59

2.2.3.	Supresiones de rima.....	59
2.2.3.1.	Verso blanco	59
2.2.3.2.	Verso libre	61
2.2.3.3.	Rima suspendida (!).....	61
2.3.	Las rimas no-clásicas.....	62
2.3.1.	Rimas silábicas, métricas extremas o técnica one-two (!) ..	62
2.3.2.	Rima de coincidencia consonántica (!).....	63
2.3.3.	Las rimas disonantes (!!).....	64
2.3.3.1.	Rimas disonantes por divergencia (!)	66
2.3.3.1.1.	Rima disonante por divergencia vocálica inicial (rima disonante básica) (!).....	67
2.3.3.1.2.	Rima disonante por divergencia vocálica-consonántica inicial (!).....	67
2.3.3.1.3.	Rima disonante por divergencia vocálica-consonántica media (!).....	68
2.3.3.1.4.	Rima disonante por divergencia vocálica-consonántica final (!).....	68
2.3.3.1.5.	Rima disonante por desplazamiento acentual (!).....	69
2.3.3.2.	Rimas disonantes por intromisión (!).....	70
2.3.3.2.1.	Rima disonante por intromisión final (!)	70
2.3.3.2.2.	Rima disonante por intromisión vocálica-consonántica media (!).....	70
2.3.3.3.	Rimas disonantes complejas (!).....	71
2.3.3.3.1.	Rima disonante por divergencia vocálica inicial, desplazamiento acentual e intromisión final (!)	71
2.3.3.3.2.	Rima disonante por divergencia vocálica inicial, doble intromisión (vocálica)-consonántica media e intromisión final (!).....	71
2.3.3.3.3.	Rima silábica, desplazamiento acentual, divergencia consonántica media e intromisión final (!)	72

Las figuras morfológicas 73

Las licencias morfológicas 73

1. Morfología flexiva: enálage, mutatio, heterosis 73
 - 1.1. Categorías verbales.....74
 - 1.2. Categorías nominales.....74
 - 1.2.1. Anomalías morfológicas.....74
 - 1.2.2. Anomalia morfológica binaria.....75
 - 1.2.3. Femenino genérico (!).....76
 - 1.3. Cambio de cuantificación.....76
2. Morfología derivativa 77
 - 2.1. Antimería 77
 - 2.2. Fictio nominis, neología total.....77
 - 2.3. Tecnicismos.....78
 - 2.4. Extranjerismos.....79
 - 2.5. Uso de otras lenguas (!) 79

Las equivalencias morfológicas..... 81

1. Repeticiones de morfemas 81
 - 1.1. Homeóptoton, similiter cadens.....81
 - 1.2. Políptoton, traducción 81
 - 1.3. Derivación 82
 - 1.4. Paráquesis 82
2. Repeticiones de palabras 82
 - 2.1. En contacto.....83
 - 2.1.1. Epizeuxis, palilogía, repetición, duplicación, iteración, geminación.....83
 - 2.1.1.1. Continua 83
 - 2.1.1.2. Discontinua: diácope 84

2.1.2.	Anadiplosis, repetición, reduplicación	84
2.1.2.1.	En el interior de una secuencia versal.....	84
2.1.2.2.	En los límites de dos secuencias versales	85
2.1.3.	Concatenación, cadeneta, cadena, clímax.....	86
2.2.	A distancia	86
2.2.1.	Anáfora, epanáfora	86
2.2.2.	Epífora, epístrofe, antístrofe, conversión.....	87
2.2.3.	Epanástrofe, símploce, complexión	89
2.2.4.	Epanadiplosis, epanalepsis, redición, círculo	89
2.2.5.	Diseminación morfológica	90
3.	Juegos de palabras	90
3.1.	Antanacsis, diáfora, antístasis, ploce, traductio, antanoclesis, distinción, reflexión	91
3.2.	Paronomasia.....	91
3.3.	Malapropismo	92
3.4.	Calambur	93
4.	¡Extra, extra! (!)	94

Las figuras sintácticas 95

Las licencias sintácticas 95

1.	Licencias por adición de constituyentes.....	95
1.1.	Pleonasmo	95
1.2.	Figura etimológica.....	95
1.3.	Sinatroísmo (sensu lato).....	96
1.3.1.	Enumeración.....	96
1.3.2.	Enumeración caótica	97
1.3.3.	Gradación.....	98
1.3.4.	Asíndeton, dialíton, artículo	99

1.3.5. Polisíndeton	99
2. Licencias por supresión de constituyentes	100
2.1. Elipsis.....	100
2.2. Zeugma	100
2.2.1. Zeugma complejo	101
2.2.2. Zeugma dilógico, silepsis	102
3. Licencias por permutación de constituyentes	103
3.1. Hipérbaton (sensu stricto)	103
3.2. Anástrofe, inversión	103
3.3. Síquesis, cacosínteton, mixtura verborum	104
3.4. Mixtura verborum!	104
Las equivalencias sintácticas	107
1. Paralelismo, párison.....	107
2. Quiasmo, especularidad.....	107
2.1. Retruécano, conmutación, trueque.....	108
3. Plurimembración de desarrollo horizontal: isocolon.....	109
4. Plurimembración de desarrollo horizontal y vertical (¡)	109
5. Sinatroísmo (sensu stricto), frecuentación, congeries.....	110
6. Reformulaciones semántico-sintácticas (!).....	111
Las figuras textuales	114
Las licencias textuales	114
1. Licencias textuales por adición.....	114
1.1. Paréntesis, interposición.....	114
1.2. Etiología.....	115

1.3.	Prosapódosis	115
1.4.	Epifonema, aclamación	116
1.5.	Expolición, conmoración, exergasia, epexergasia, epímone	117
1.6.	Designación retrospectiva (!)	118
2.	Licencias textuales por supresión	118
2.1.	Epitrocismo, percusión.....	118
2.2.	Preterición, pretermisión, paralipsis, parasiopesis.....	119
2.3.	Aposiopesis, interrupción, reticencia, callamiento.....	120
3.	Licencias textuales por permutación	120
3.1.	Histerología, hísteron próteron.....	120
3.2.	Analepsis, retrospección.....	121
3.3.	Prolepsis, anticipación	122
3.4.	Concesión.....	122
4.	Licencias textuales por sustitución	123
4.1.	Eufemismo	123
4.2.	Perífrasis, circunloquio, circunlocución	123
5.	Sentencia	124
5.1.	Variante culta: adagio, apotegma, proverbio, sentencia....	124
5.2.	Variante popular: refrán	125
5.2.1.	Tipo 1: refrán contextualizado (!)	126
5.2.2.	Tipo 2: refrán ampliado (!).....	127
5.2.3.	Tipo 3: refrán modificado (!)	127
5.2.4.	Tipo 4: refrán desviado (!)	127
5.2.5.	Tipo 5: refrán resemantizado (!)	128
5.2.6.	Tipo 6: refrán antitético (!).....	129
5.2.7.	El tipo sin tipo (!)	129

Las equivalencias textuales 130

1. Equivalencias textuales no condicionadas estróficamente.....130
 - 1.1. Epímone (sensu stricto), continuación 130
 - 1.2. Epizeuxis o anadiplosis textual, leixaprén, lexaprén, dexaprende, dexaprenda..... 131
 - 1.3. Anáfora textual 131
 - 1.4. Epífora textual 132
 - 1.5. Epanástrofe textual 133
 - 1.6. Epanadiplosis textual..... 134
 - 1.7. Inversión textual, palíndromo de versos..... 135
 - 1.8. Inversión semántico-textual, poema reversible 135
2. Equivalencias textuales vinculadas a ciertas formas estróficas: estribillo, cabeza, tema 137
3. Reverse (!) 138

Las figuras semánticas 142

Las licencias semánticas 142

1. Tropos de la serie metafórica.....142
 - 1.1. Símil, imagen, icón, colación, parábola, comparación.... 143
 - 1.2. Metáfora, traslación..... 143
 - 1.3. Alegoría, inversión 145
 - 1.4. Hipérbole, superlación 146
 - 1.5. Adinata..... 147
 - 1.6. Sinestesia, metáfora sinestésica 147
 - 1.7. Metáfora de personificación-despersonificación..... 147
 - 1.7.1. Personificación, prosopopeya, metagoge 147
 - 1.7.2. Animalización 148
 - 1.7.3. Vegetalización 148
 - 1.7.4. Cosificación.....149

2. Tropos de la serie metonímica	149
2.1. Metonimia, trasnominación.....	149
2.1.1. Primer modo: relación causal, efectos designados por las causas	149
2.1.2. Segundo modo: relación causal, causas designadas por sus efectos.....	151
2.1.3. Tercer modo.....	151
2.1.4. Cuarto modo.....	152
2.1.5. Quinto modo: hipálage	152
2.1.6. Metalepsis.....	153
2.2. Sinécdoque	153
2.2.1. Antonomasia.....	154
Las equivalencias semánticas.....	156
1. Fenómenos relacionados con la antítesis.....	156
1.1. Antítesis, antítetos, contrapuesto, contención	156
1.2. Oxímoron, cohabitación	156
1.3. Paradoja	157
1.4. Antimetábole, conmutación, inversión	158
1.5. Paradiástole, distinción, separación	158
1.6. Corrección, epanortosis	158
2. Fenómenos relacionados con la sinonimia.....	159
2.1. Sinonimia, metábole.....	159
2.1.1. Interpretación	159
2.1.2. Isodinamia.....	160
2.2. Esquemas (!).....	160
2.3. Dilogía.....	162
2.4. Gun Bars (!).....	164

Conclusiones	167
Apéndice: las figuras pragmáticas	171
1. Establecimiento de un diálogo	171
1.1. Dialogismo, sermocinación	171
1.2. Sujeción, antipófora, peusis	173
1.3. Apóstrofe, invocación	173
1.4. Idolopeya	174
2. Enunciados desiderativos	174
2.1. Optación	174
2.2. Deprecación, deesis	174
2.3. Maldición, imprecación, execración	175
2.4. Permisi6n	175
3. Enunciados dubitativos	176
3.1. Dubitaci6n, aporía, aporesis, diaporesis	176
3.2. Comunicaci6n, anacoenosis	176
3.3. Introspecci6n	177
3.4. Interrogaci6n, erotema	177
4. Enunciados exclamativos	178
4.1. Exclamaci6n	178
4.2. Ecfonesis	178
Bibliografía	179
Libros y estudios	179
Corpus poético	179
Corpus del panorama	181

Introducción

Un paso natural en la historia de la literatura

Scripta manent, verba volant. Lo *escripto* se mantiene en el tiempo, pero estático e inflexible como piedra muerta, mientras que lo oral —el *verba*— vuela libre, vivo, pero esa misma vitalidad lo vuelve inaprehensible para la ciencia. El rap, en tanto que es manifestado mediante la música, es una realidad viva, una cultura de transmisión oral y, como tal, la única forma de conocer su esencia es vivirlo, escucharlo, componerlo... El verdadero *arcanum* se abre solo desde dentro.

No obstante, un libro, en tanto que realización última de una tradición académica cuyos métodos llevan miles de años perfeccionándose, puede aportar la luz necesaria para conocer, quizás no la esencia de un movimiento, pero sí su estructura, los pilares que lo sustentan, la forma interna que se esconde tras sus manifestaciones. Es en la aplicación de estos métodos, en el análisis sistémico que la academia es capaz de llevar a cabo, donde reside su fuerza, su interés y su razón de ser. Así, al volcarse sobre un objeto de estudio concreto, nos proporciona las claves interpretativas que lo explican, las cuales nos permiten no ya abrir, sino, al menos, situarnos delante de dicho *arcanum*, dicho secreto.

Entre estos dos ámbitos —el del rap y el de la academia— ha existido siempre una separación tan injusta como injustificada. El rap ha demostrado, en su ya más de medio siglo de historia, que es capaz de alcanzar las más altas cotas de elaboración literaria. Las obras de Rafael Lechowski, de Horus, de Gata Cattana, de Nova Mejías, de Piezas o de Dano, entre una infinidad de autores, son testimonio ineludible de la calidad del movimiento, capaz de adoptar la forma tanto de una luminosa oda a la vida y a la belleza como de una elegía surgida de la más profunda oscuridad; que puede tener un carácter tan social y reivindicativo como intelectual y artístico.

Déjame quedarme,
reencarnarme en una gota
en medio del desierto azul,
o conviérteme en aire,
en un rayo de sol,
en un grano de sal,
conviérteme en nadie,
con tal de que me pueda quedar
a escuchar esta nota.
(Lechowski, *In-extremis*, 2007)

«Es imposible» —dijo alguien.
Después nació Velázquez y pintó el aire,
como Dios pintó al hombre:
con sus ansias de poder color sangre.
El instinto le hizo ingobernable;
el odio, insaciable; y el amor, endeble.
Si vino al mundo, es para ser culpable.
No hay más.
(Piezas, *JudC\$,* 2017)

Aunque no nos engañemos: el rap no es poesía ni literatura clásica. En ocasiones, sus letras son de naturaleza elevada, culta, profunda y delicada. Ciertamente. En otras, muestra una cara más descarnada, sórdida e incluso agresiva. Pero aun en esos casos se esconde un mensaje digno de estudio. No todas las ideas y emociones pueden expresarse mediante la delicadeza y no todas las realidades sociales pueden denunciarse mediante un lenguaje correcto y educado.

Ahora bien, tampoco nos engañemos respecto a los antiguos literatos: hay enormes muestras de calidad artística y literaria en las obras clásicas de los autores más aguerridos, contestatarios o sencillamente violentos y problemáticos. Muchos de los poetas y escritores que estudiamos en las escuelas habrían sido raperos de haber nacido a finales del siglo XX. Y muchos de ellos, lejos de haber representado un estilo de carácter poético o intelectual, habrían sido puros raperos gánsteres o traperos.

Dostoievski podría haber escrito *Vestido con chilaba*, de Cheb Rubën, igual que Edgar Allan Poe podría ser el autor de *Bu'Idu*, de Nova Mejías. Tampoco cabe duda de que la batalla de gallos entre Góngora y Quevedo —el escritor, o sea, el del siglo XVII— sería la más esperada por los seguidores de la FMS o de Línea Dieciséis. Y habría sido un batallón, como lo fueron —en su momento y con sus métodos— los piques públicos y literarios entre ambos.

Compárese el comienzo de *Memorias del subsuelo*, del primer escritor citado, con el de *Bóveda de fracasos*, de Nova Mejías. El primero trata de un individuo antipático, antisocial e inoportuno, que lo hace «todo a escondidas como una rata»¹, que se define como «un saco de mierda, miedo y vergüenza»² y que «siente que molesta»³ a los demás. Perdón, estas citas se refieren a la obra del segundo. ¿O no? Bueno, da igual.

«Soy un hombre enfermo... un hombre malvado. Soy un hombre repulsivo. Creo que padezco del hígado, pero no tengo ni idea de mi enfermedad, no sé a ciencia cierta qué mal sufro»
(Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, 1864)

La viva imagen de mi abuelo muerto.
Inexpresivo, frío al tacto.
Es verdad: no me acepto.
Soy un gusano: repto, me arrastro.
(Nova Mejías, *Bóveda de fracasos*, 2014)

Asimismo, sería natural que se estudiase *Quarcissus* en un aula, que hubiese un apartado sobre Canserbero —y sobre los raperos de lo que podríamos llamar el *Círculo de Venezuela*— en un libro de literatura escolar o que se discutiese en las universidades acerca del uso por parte de ciertos raperos de las llamadas *rimas disonantes*. Sería natural, digo, porque no es ninguna excentricidad: el rap forma parte de un ininterrumpido desarrollo de la literatura universal. No es más —ni menos— que un eslabón en esta cadena.

¹ Nova Mejías. Loquito. En *Credens House Party* vol. 3. 2022.

² Nova Mejías. Intermitencias. En *Intermitencias*. 2017.

³ Cf. Nova Mejías. Tigre de Mompracem. En *Intermitencias*. 2017.

Pero no seamos tampoco injustos con la academia: su falta de interés no es malintencionada ni perversa —y, en muchos casos, ni siquiera se debe a prejuicios clasistas—. Se trata de una limitación de método: sin bibliografía, sin corpus, sin materiales escritos que se puedan analizar, los académicos difícilmente pueden desarrollar su labor. Se encuentran como el turista perdido en un país cuyo alfabeto desconoce: no sabe cómo interpretar las letras.

Por eso son necesarios estudios de este tipo: para tender puentes. Y por eso vamos a abordar la similitud entre el rap y la tradición literaria. Y lo vamos a hacer atendiendo a un elemento objetivamente descriptible pero con relevancia artística: las figuras retóricas. Estas, como veremos, son utilizadas por los raperos con asiduidad —y, en muchas ocasiones, con gran maestría—, y aparecen en todos los niveles de la lengua, lo que nos permite extraer conclusiones sobre la sistematicidad y la profundidad de su utilización.

El nivel más básico del lenguaje es el fonético. En él, las figuras están relacionadas con la modificación o repetición de los sonidos que constituyen las palabras, con lo cual se puede tanto embellecer una canción como formular una reivindicación cultural —por ejemplo, al usar un deje dialectal de cierta zona—. Véanse la siguiente pareja de *aliteraciones* de Garcilaso y de Lechowski, las cuales imitan el sonido al que se refieren, a saber, el zumbido de las abejas y el tictac del reloj, respectivamente.

En el *silencio solo se escuchaba*
un *susurro* de abejas que *sonaba*.
(Garcilaso, *Égloga III*, 1543)

Como alma encuita vuelvo a mi cripta.
La vida es una: el *tictac dicta*.
(Lechowski, *36500 días*, 2011)

El segundo nivel en el que podemos clasificar las figuras retóricas es el morfológico, y en él se modifican los morfemas que constituyen las

palabras —también podríamos decir *los palabros*, lo cual es una figura de este nivel llamada *enálage*—. Aquí encontramos recursos muy conocidos y utilizados como el calambur:

Si el *rey no* muere
el *reino* muere.
(Ledesma, *Conceptos*, 1600)

Tu último round lo *sentí... Miento*:
yo no tengo *sentimientos*.
(Juan Zárate, *Spit MX*, 2017)

El siguiente nivel es el sintáctico, es decir, en el que se produce la organización de los elementos de las oraciones. Aquí podemos encontrar los *paralelismos* —recurso fundamental en la literatura, recurso fundamental en el rap—, figuras muy propias del movimiento como las que hemos tenido a bien llamar *reformulaciones semántico-sintácticas* o alteraciones intencionadas y extremas de la sintaxis normativa, como muestran los siguientes ejemplos de Gutierre de Cetina y de Nathy Peluso:

De las doce a las cuatro había pasado,
por la quinta carrera el sol corría,
sin que del resplandor que dar solía
muestra de su beldad, luz haya dado.
(Cetina, *Obras*, 1895)

Fuera de mi inverso centro
como saliva del arce negro estás.
Nunca te dije «flaco, quédate conmigo»,
fuiste vos solo nomás.
(Nathy Peluso, *Corashe*, 2017)

Y en el máximo nivel de organización lingüística encontramos el texto y las figuras textuales. Entre diversas repeticiones y alteraciones que afectan a este nivel del lenguaje destaca el uso de la inversión textual con inversión semántica, una figura poco común en la que, invirtiendo el orden de los versos, también se invierte su significado.

*Si te han dicho que te quiero
te han dicho bien y han mentido
si te han dicho por descuido
que amo solo tu dinero.*

*Que amo solo tu dinero
si te han dicho por descuido
te han dicho bien y han mentido
si te han dicho que te quiero.*
(Montúfar, Poesías, 1845)

*Eres un máquina.
Un error pensar que
es una victoria rápida.
Dirán que
tienes posibilidades.
Imposible pensar que
esta letra es insuperable.*

*Rappers, os presento mi rap de doble filo,
le doy la vuelta y cambia el contenido*

*Esta letra es insuperable.
Imposible pensar que
tienes posibilidades.
Dirán que
es una victoria rápida.
Un error pensar que
eres un máquina.*

(Dawizard, *WordFighters 2*, 2013)

Pero más allá de los niveles de composición de la lengua, encontramos figuras semánticas, es decir, las que juegan con el significado de las palabras, como el demiurgo jugaría con el mundo que crea con ellas. Quizás las más importantes se encuentren en esta categoría: *metáforas*, *metonimias*, *antítesis* y *sinonimias*. Valgan como ejemplo estos dos casos de metáfora, posiblemente la figura más reconocida de la tradición literaria, en los que Juan Ramón Jiménez describe una amapola como si fuese sangre surgida de la tierra, mientras que Nova Mejías ve su habitación convertida en una cueva que le aísla del mundo.

*¡Amapola, sangre de la tierra;
amapola, herida del sol!*
(Jiménez, *Baladas*, 1910)

Después de tu partida, *mi habitación se hizo cueva,
se tornaron murallas los peldaños de subida.*
(Nova Mejías, *Campo yermo*, 2017)

Por último, veremos una serie de figuras relacionadas con la pragmática, es decir, con el uso del lenguaje en su contexto, lo que incluye el establecimiento de diálogos ficticios o la intensificación del mensaje mediante enunciados desiderativos, dubitativos o exclamativos. Es el caso de los siguientes ejemplos de *comunicación* o *anacoenosis*, en los que se busca hacer partícipe al lector u oyente de las dudas del autor.

*cuál será mejor hacer:
dexarme más encender
o acabarme de quemar.
Dejíd qué debo tomar.*
(Manrique, *Cancionero*, 1511)

*¿Seguirías con tu piba
si estuviese tetrapléjica?
Di la verdad.
¿En silla de ruedas sería tan perfecta?*
(Cool, *Ojera negra*, 2011)

Pero más allá de la utilización puntual de estos recursos en las obras de los más diversos raperos, encontramos canciones dedicadas por completo a una figura. Es el caso de la *aliteración extrema* de *Efectos vocales* de Nach, en la cual sus tres estrofas —de unos veinte versos— emplean únicamente las vocales *a*, *e* y *o*, respectivamente; del *tautograma extremo* del mismo autor en *Tres siglas*, donde todas las palabras de sendas estrofas comienzan con las letras *r*, *a* y *p*; del *dialogismo* de *Lola* del Chojín, que extiende un diálogo ficticio a lo largo de casi todo el tema; o de la *cadencia* de *La cadencia* del grupo Los Aldeanos, en la que cada verso comienza con la misma palabra con la que termina el anterior.

Hay cosas que se nos escapan de las *manos*,
manos que se nos escapan hacia *rostros*,
rostros que tienen dibujado lo *inhumano*,
humanos que, por dentro, no son más que *monstruos*...
(A12, *La cadeneta*, 2010)

Ahora bien, como todo nuevo movimiento, el rap no se ha quedado ahí, en la mera repetición de recursos ya conocidos, sino que ha sido capaz de ampliar el repertorio retórico mediante la creación de figuras propias no presentes en la tradición literaria y de llevar la utilización de algunas de ellas a un nivel de elaboración superior.

Es el caso del *tautograma cruzado*; de varios tipos de rimas, como las *disonantes*; o del uso del *deletreo*, entre otros —marcadas con (!) en el índice—. Algunas son un sello distintivo de ciertos sectores del movimiento, como los *esquemas* o las llamadas *gun bars*, que aparecen en toda batalla escrita que se precie. Incluso alguna de estas nuevas figuras depende de la coordinación de la letra de dos autores que participan en un mismo tema —como ocurre en el caso extremo de *inversión textual* que vamos a ver entre Piezas y Zatu en *Reverse*—.

Podremos descubrir así, tras estudiar la asiduidad con que se emplean estas figuras retóricas en el panorama y el grado de elaboración que alcanzan, parte de la profundidad literaria del rap, al menos en lo que respecta a este elemento de estudio. Empecemos con ello.

Las figuras retóricas

Una figura retórica o literaria es un «recurso o manipulación del lenguaje» (Barrientos, 1998: 10), o sea, una alteración de la manera habitual en la que este se utiliza o incluso de la norma que rige su uso. En cualquier manual de estilo —o sencillamente de gramática— encontraríamos reglas que prescriben un orden sintáctico natural para las oraciones (sujeto + verbo + complementos) o que desaconsejan repetir de seguido la misma palabra para no volver monótono un texto. Y luego, cuando salimos al mundo, leemos:

¿*Soledad*, y está el pájaro en el árbol,
soledad, y está el agua en las orillas,
soledad, y está el viento con la nube,
soledad, y está el mundo con nosotros,
soledad, y estás tú conmigo solos?
(Jiménez, *La estación*, 1946)

O escuchamos:

Ella era una chica *normal*
con un trabajo *normal*,
una familia *normal*,
de un barrio *normal*,
que quería lo *normal*
para su vida: un futuro *normal*,
que en el sueño de cualquier persona anida.
(Zenit, *Ella*, 2006)

Cualquier profesor de redacción nos hablará de la economía del lenguaje («escribe poco, escribe simple, jimita al maestro Azorín!»), pero luego vemos que, en lugar de «pasión por la escritura», un autor puede referirse a «la rara enfermedad del corazón de los poetas, que les lleva sin remedio a convertir la vida en letra»⁴. Y ese mismo profesor nos dirá, con una sonrisa cómplice, que ese verso está redactado no solo correctamente, sino con gran maestría.

⁴ Sharif. El exilio de mi folio. En A ras de sueño. 2010.

Y es que, si bien el lenguaje debe ser claro y correcto para que el lector —o el oyente— lo entienda de manera adecuada, no todo puede expresarse con un lenguaje puramente normativo: la trascendencia —y gran parte de la belleza— quedan en ocasiones más allá de la norma. Aquí entran en juego las figuras retóricas al transformar un texto plano y monótono en una composición artística de gran belleza con una semántica trascendental. No tiene nada que ver la frase «el agobio de la rutina diaria me agota» con los siguientes versos, que, aunque dicen lo mismo, expresan mucho más:

Corre, llega, cumple, sal,
 corre, come, curra, cumple,
 sal, cena, corre, llega, cumple,
 sal, vuelve, come, corre, cumple,
 sal, cena, corre, llega, cumple
 sal, vuelve, come, corre,
 cumple, sal, cena... ¡Muere!
 (Piezas, *Aglomerado*, 2011)

¿Cómo expresar mejor el caos y la desesperación más absolutos que haciendo referencia al «océano seco»⁵ —expresión semánticamente insostenible: si es océano, no puede estar seco; si está seco, no puede ser océano—? Y ¿qué hay más desconcertante que los «veranos gélidos, inviernos cálidos»⁶? ¿Cómo transmitir mejor el contraste que hay entre dos formas de hacer rap y de entender la vida, la más pura y la del puro posturo, que con una antítesis con implicaciones sintácticas —ya explicaremos qué significa esto— como la siguiente?

*Tú escribes lo que no has vivido,
 yo he vivido lo que no está escrito.*
 (Teko, *Dormido está el león*, 2020)

Ahora bien, esto no significa que todo error o toda variación respecto de la norma sea una figura retórica o un recurso literario. Cometer un error lingüístico por desconocimiento o por falta de

⁵ Recycled J. Burning blops. En B.L.O.W. 2016.

⁶ Nova Mejías. Jaque mate. 2013.

fluidez en el discurso es lo que los maestros llaman *vicio*. O sea, un error, un fallo.

Un ejemplo típico que se enseña a los estudiantes es la frase *vi al niño con los prismáticos*, que, al no quedar adecuadamente adscrito el último complemento, no aclara si los prismáticos los tiene el niño —y yo le observo con el ojo desnudo— o si soy yo quien usa los prismáticos para observar a un niño que no tiene nada en sus manos. Esta frase es ambigua, confunde, por lo que está mal escrita. Es un vicio del lenguaje. A no ser que su autor pretenda crear una ambigüedad respecto a quién tiene los dichosos prismáticos —en uno de esos juegos en los que hay que descubrir quién es el asesino y el llevar los prismáticos desvelaría el misterio demasiado pronto, por ejemplo—. Pero esa es otra historia.

Para evitar los vicios, hemos creado las normas, que, lejos de ser caprichosas y arbitrarias —en la mayoría de los casos—, buscan hacer el lenguaje más comprensible. Una simple coma mal puesta puede invertir el sentido de una frase: la respuesta a «¿vienes?» puede ser «no, tengo otro plan» o «no tengo otro plan». O recordemos el ejemplo clásico, según el cual el fallo de una sentencia puede ser absolutorio —«ejecutar no, perdonar»— o condenatorio —«ejecutar, no perdonar»—. Nuestra vida puede depender de un simple elemento ortotipográfico.

Pero, dado que las normas no recogen la totalidad de las intenciones comunicativas del lenguaje humano, en ocasiones podemos necesitar —o, simplemente, querer— variar una norma conocida para lograr un fin que el cumplimiento estricto de la misma nos impediría alcanzar. Por ejemplo, aunque sepamos que los objetos inanimados no tienen conciencia, podemos adscribir intencionalidad a una lágrima, sin que ello sea un vicio:

*Hay una lágrima en un párpado que busca una salida
y piensa en sus mejillas como una avenida.*
(Zatu, *Ojos tristes*, 2005)

En esa modificación intencional de la norma aparece la figura retórica. Distinguir entre el vicio y la figura a veces no es fácil. Otras sí. En el siguiente ejemplo, el autor pronuncia la palabra *duero* (¿o *Duero*?) en lugar del esperable *duro*, y podemos suponer que es un error, ya que esta palabra no tiene sentido —ni explícito ni oculto— en dicha oración y, además, al ser una improvisación, el error de dicción es comprensible.

Es cuestión de altura o de peso.
Sabes que el Rayden es un hueso *duero*.
(Rayden, *RBBG*, 2006)

No obstante, un autor puede colocar intencionalmente una palabra que no esperamos en un sitio concreto, como cuando Lechowski nos dice que el tiempo no *pasa*, sino que «pesa despacio»⁷, moviendo el foco de la descripción física, externa, del paso del tiempo a sus efectos psicológicos, internos, sobre el protagonista. Ahí, entonces, no hay error, sino alteración intencional. De la misma manera, en el siguiente ejemplo de Piezas, *el punto exacto* deja de referirse a un momento concreto determinado con precisión para designar el instante en el que el ánimo ya no puede más:

Con el ánimo en su punto *exhausto*.
Será que del aprecio al asco
tan solo hay un chasco.
(Piezas, *Melancholia*, 2015)

Estos son ejemplos de figuras retóricas, de los mencionados recursos de embellecimiento del lenguaje que vamos a estudiar en este libro, sumergiéndonos así en

uno de los pilares fundamentales sobre los que se ha venido formando un rico entramado de artificios lingüístico-discursivos que, a lo largo de más de veinte siglos, han configurado el cuerpo central de la doctrina retórica (Mayoral, 1994: 15).

⁷ Rafael Lechowski. *Quarcissus*. Acto I. 2016.