



El ascenso del *freestyle* de competencia en Chile: la batalla de gallos como forma renovada de hacer y consumir el hip-hop

The rise of competition freestyle in Chile: *batalla de gallos* as a renewed way of making and consuming hip-hop

Nelson Rodríguez

Doctorado en Artes P. Universidad Católica de Chile

Becario Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo ANID

ne.rodriguez@uc.cl

Recibido: 2/ 7/2020

Aceptado: 25/ 7/2020

Publicado: 31/ 8/2020

Resumen: El artículo estudia el fenómeno del *freestyle* de competencia en Chile, una práctica musical que se conoce popularmente en América Latina como batalla de gallos, vinculada estilísticamente al género del hip-hop, y que se basa en la improvisación de rimas. Si bien el *freestyle* existe en Chile desde la década de 1980, no fue hasta veinte años después que adquirió un mayor reconocimiento y autonomía al interior de la escena del hip-hop chileno. El auge de esta modalidad coincidió con la “crisis del mp3” que reestructuró el campo de la música. En este renovado panorama, algunas prácticas musicales que antes no pudieron desarrollarse por no ser de interés para los sellos discográficos hegemónicos, ahora pudieron hacerlo. El fenómeno del *freestyle* de competencia en Chile se justifica, tanto por tratarse de una forma novedosa de hacer y consumir hip-hop, como por su plena adecuación al actual contexto de la música popular en el mundo, especialmente en lo que se refiere a la circulación, difusión y distribución de un producto musical. De hecho, hoy parece más factible ser un competidor de batalla de gallos que integrar una banda de hip-hop.

Palabras claves: *freestyle*, batalla de gallos, hip-hop chileno, modernidad tecnológica.

Abstract: The article studies the phenomenon of competition freestyle in Chile, a musical practice that is popularly known in Latin America as *batalla de gallos*, stylistically linked to the hip-hop genre, and based on the improvisation of rhymes. Although freestyle exists in Chile since the 1980s, it was not until twenty years later that it gained greater recognition and autonomy in-the Chilean hip-hop scene. The boom of this modality coincided with the “crisis of the mp3”, which restructured the field of music. In this new panorama, some musical practices that previously could not be developed because they were not of interest to the hegemonic record labels, now became feasible. The phenomenon of competition freestyle in Chile is justified both for being a new way of making and consuming hip-hop, and for its full adaptation to the current context of popular music in the world, especially with regard to the circulation, dissemination and distribution of a music product. Today it seems more practical to be a *batalla de gallos* competitor than it does to join-a hip-hop band.

Keywords: freestyle, batalla de gallos, chilean hip-hop, technological modernity.

En 2018 establecí comunicación con un joven hiphopero de la ciudad de Concepción (Chile), que trabajaba haciendo *freestyle* en el transporte público. Aldo Valdebenito, conocido entre sus pares como Jokker, por aquel entonces era también un recurrente competidor de batalla de gallos e integraba una banda de rap¹ llamada XParley. Entre sus metas estaba la de algún día alcanzar la profesionalización en música, para lo cual barajaba dos alternativas. En primer lugar, seguir ascendiendo en el circuito de batalla de gallos para en un futuro próximo percibir utilidades como, por ejemplo, premios en dinero, soporte de patrocinadores y exposición mediática. En la vereda opuesta estaba la opción de continuar una carrera tradicional de músico de hip-hop, concebible bajo la idea de grabación y posterior exhibición de un producto musical, idóneamente con el apoyo de un sello discográfico. Como veremos más adelante, esta situación a la cual se estaba enfrentando Jokker expone un dilema no poco común en la escena del hip-hop chileno durante los últimos años.

Desde mediados del 2000, el *freestyle* de competencia –conocido popularmente en América Latina como batalla de gallos– atrae a muchos jóvenes chilenos. A pesar de no constituir quehaceres musicales excluyentes, la popularización que ha alcanzado esta práctica musical basada en la improvisación, ha influido en que muchos hiphoperos desestimen la canción grabada como performance predilecta del hip-hop, para más bien dedicarse al *freestyle*. El principal objetivo de este trabajo ha sido develar las posibles causas de dicho fenómeno. Sin embargo, ante la exigua profundización que hay en torno al tema, especialmente a nivel nacional, hemos formulado otros objetivos orientados a suplir diferentes tipos de carencias. Estos son: a) definir y caracterizar al *freestyle* de competencia desde una dimensión “poiético-performativa”, para así establecer diferencias con respecto a la cultura musical que se deriva de este; b) explorar su recorrido histórico para localizar el punto en que comenzó el auge; c) conocer los principales espacios (torneos) en que se despliega esta práctica musical en el país.

Ahora bien, alcanzar estos objetivos podría contribuir a validar la hipótesis de que el fenómeno del *freestyle* en Chile se justifica, tanto por ser una forma novedosa de hacer y consumir hip-hop, como por su plena adecuación al actual contexto de la música popular en el mundo, el cual se caracteriza por un acceso mucho más factible a la escucha, debido a la digitalización del sonido, a la pérdida de la hegemonía que poseían los sellos discográficos en la cadena de producción, a las mayores oportunidades para desarrollar una carrera musical autogestionada, al protagonismo de la empresa privada, y, especialmente, a la utilización de espacios virtuales de comunicación y socialización para promocionar y difundir un producto musical. El hecho que preliminarmente corroboraría esta noción es que el comienzo de la predilección por la batalla de gallos en Chile coincidió con la denominada “crisis del mp3”, ya que bajo el paradigma anterior esta práctica musical adolecía de autonomía y estimación al interior de la escena del hip-hop chileno.

¹ Es recurrente la utilización de hip-hop y rap para referirse al género musical, aunque en la práctica se trataría de dos conceptos diferentes. El hip-hop es una cultura urbana-juvenil expresada en cuatro manifestaciones artísticas: *break dance*, rap, grafiti y DJ. Ante las ganancias económicas que genera la industria de la música, el rap ha invisibilizado al resto. En este trabajo se continuará la tendencia de homologar ambos conceptos, reconociendo que es un tema que puede suscitar debate.



Batalla individual de DEM Battle en el Parque Bustamante de Santiago (Fotografía del autor, 23/ 4/ 2017)

Hacia una conceptualización del *freestyle*: funciones y actores de la batalla de gallos

El *freestyle* “consiste en la improvisación de rimas y frases, por lo general durante las batallas o duelos de rap” (Chang 2015: 198). Esta práctica musical se vincula estilísticamente al mencionado género por aspectos como la entonación de la voz, el acompañamiento musical y la insistencia de la rima, pero se distingue de él por ser efímera y, desde un plano estructural, por no adherirse al formato de la canción grabada. El modelo de *poiésis* propuesto por Olvera (2018) en su estudio sobre el rap del noreste de México, que contempla las etapas de creación lírica y musical, la grabación y el ensayo de una canción (100) –recurrente también en el contexto chileno–, no es aplicable al *freestyle*, por tratarse de música improvisada. Aun así, en virtud de que el *freestyle* constituye la primera fase en la creación del referido género musical, existe una ineludible asociación entre ambas formas musicales. De facto, en la escena coinciden en que es ineludible instruirse previamente en la práctica del *freestyle*, ya que las ideas que pasarán a formar parte de la letra de una canción necesitan primero adecuarse a la métrica de una base musical o *beat*, como se dice en jerga.

El origen del *freestyle* aún no ha sido determinado con claridad. La literatura común tiende a localizarlo a comienzos de la década de 1970 en el barrio neoyorkino del Bronx, Estados Unidos, momento en que emerge el hip-hop como novedad mundial. En este punto habrían surgido los MC’s (Maestros de Ceremonia)², personas que oficiaban como animadores en fiestas haciendo uso de recursos estéticos como la improvisación y la rima (Katz 2012: 73). Por otro lado, su génesis se ubica más bien en la práctica de la *significación*, un enfrentamiento verbal entre dos o más sujetos que intercambian insultos con la intención de dejar sin capacidad de respuesta a un oponente (Pihel 1996: 252-253). Este último antecedente podría explicar el potencial competitivo que despliega el *freestyle*, aunque es importante considerar que las diferentes expresiones artísticas del hip-hop suelen recurrir a la competencia como medio de práctica y socialización (Katz 2012: 44) –incluso se ha intentado definir al rap como un tipo de arte marcial, ya que los exponentes norteamericanos principalmente, se han inspirado en algunas disciplinas marciales provenientes de Asia para articular un modelo ontológico propio (Rollefson 2018) –.

En efecto, pese a que el *freestyle* no se puede entender solo desde su dimensión de competencia, precisamente la batalla de gallos es la que ha otorgado mayor desarrollo y exposición a esta práctica musical. Para Sabina Deditius (2012), esta sería una comunicación del tipo *insulto ritual*, que tiene lugar en un contexto determinado por un código común a sus

² Los cantantes de hip-hop suelen ser nombrados como MC.

participantes (120). El objetivo de todo competidor, agrega Deditius, es derrotar a un contrincante y para ello la batalla de gallos utiliza una estrategia de pelea que contempla tanto el uso de lenguaje verbal —rima, insulto, ironía— como no verbal —gestualidad— (139).

Otro antecedente importante en la teorización de la batalla de gallos es que esta oferta un modelo de performance musical alternativo con respecto al más utilizado por el hip-hop a lo largo de su historia. Nos referimos al *performer*, que entrega a la audiencia un set de composiciones previamente elaboradas: las canciones. La batalla de gallos, en cambio, se rige bajo la ya mencionada noción de improvisación, pues el proceso creativo se construye en el momento mismo en que sucede la performance, a diferencia de la composición tradicional que se despliega fuera del tiempo real (Larson 2005: 241). En esta misma senda de diferenciación con el hip-hop en su forma estandarizada, en la performance del *freestyle* de competencia hay más personas involucradas, quienes deben desempeñar distintos roles dentro del espacio ritual.

El primero de estos participantes son los *freestylers* o gallos —en alusión a las peleas de este tipo de aves, que son comunes en la cultura popular de diferentes países latinoamericanos—, ya que ellos cristalizan primeramente el objetivo estilístico del *freestyle*. Durante el trabajo de campo advertí que la mayoría de los *freestylers* son jóvenes varones cuyo rango etario va desde los quince a los veinticinco años, y que muchos utilizan el *freestyle* como medio para subsistir; es usual observar a hiphoperos en el transporte público de distintas ciudades de Chile, pues trabajar haciendo improvisación puede ser una excelente oportunidad de práctica, considerando la connotación cuasi-deportiva que ha adquirido este estilo entre muchos jóvenes (Rodríguez y Masquiarán 2019). Pero desempeñar el rol de gallo no solo contempla la destreza de improvisar rimas sobre un *beat*, también son necesarios otros aspectos de tipo performativo.

En el escenario o círculo de batalla, por ejemplo, los gallos deben desarrollar un personaje —en términos de Philip Auslander (2009), una *persona musical* que difiere de la personalidad real del sujeto—, construido a partir de una retórica gestual (Deditius 2012), una vestimenta *ad-hoc* al código estético del hip-hop, como también de un apodo que sea representativo de la identidad con la cual quiere ser reconocido. Esta “actuación” de un personaje y su correspondiente proyección de individualidad, se inserta plenamente en el paradigma de competitividad e individualismo que parece estructurar a las sociedades capitalistas neoliberales contemporáneas —y este antecedente, sugiero, puede ser valioso de considerar al momento de explicar la masificación del *freestyle* en la cultura popular juvenil de países como Chile—. Tales cualidades de género, edad y performatividad también se observan en el resto de los involucrados en la puesta en escena de la batalla de gallos, y que mencionaré a continuación.

Otro participante es el *host* —anfitrión—, cuyo rol estriba en moderar y dirigir una batalla de gallos. Dado que es habitual la presencia de distintas estipulaciones, como lo son los enfrentamientos por equipos, es el *host* quien está a cargo de informar a la audiencia las condiciones en que transcurrirá una determinada batalla. También presenta a los gallos y vela por el cumplimiento de turnos y tiempos de improvisación. Esta función se asemeja a la labor que ejercen los árbitros deportivos, aunque, ante la necesidad de mantener un orden que permita un factible desarrollo de la actividad, de igual manera involucra cualidades propias de la animación ya que la popularidad de algunos torneos genera una gran aglutinación de personas que puede producir contaminación acústica, la que atenta contra la fluidez de la performance. Este escenario adverso suele ser revertido por la habilidad del *host* para manejar lo que habitualmente se constituye como una heterogénea e inquieta audiencia, por tratarse

de jóvenes que buscan una instancia de esparcimiento. La estrategia de tutelar y animar puede contemplar el despliegue de discursos contingentes, pero, especialmente, el uso del humor a través de bromas hacia los gallos, el público u otro involucrado. La importancia del *host* es tal, que algunos han alcanzado altos niveles de reconocimiento en la escena del *freestyle* en Chile igualando a gallos y hiphoperos connotados.

Un tercer actor es el *beat-maker*, quien está a cargo de crear y proyectar la música que sirve de fondo sonoro a las batallas. Lo cotidiano es que esta se trate de pistas hechas previamente a la realización de un evento –a través de *softwares* especializados en la edición de audio– y ejecutadas en el momento a través de parlantes portátiles, en el caso de torneos que cuenten con menos recursos. Estas dos cualidades constituirían una herencia del discurso musical del rap, que históricamente se ha basado en la utilización de música reciclada y la desestimación de la composición tradicional y la práctica instrumental (Foster y Costello 2018: 146). Es importante señalar que, en las batallas de gallos de mayor impacto mediático, la música y su ejecutante adquieren un mayor protagonismo en escena, lo cual se evidencia en la revaloración de una de las figuras más icónicas del hip-hop: el DJ. Los DJ's fueron elementales para el nacimiento del hip-hop, ya que organizaban fiestas y encuentros musicales al aire libre en los cuales se reunía la juventud del Bronx (Katz 2012: 4). Sin embargo, estos perdieron relevancia cuando la escena se trasladó desde el espacio público al estudio de grabación durante la década de 1980, prescindiendo así de su habilidad para mezclar y crear música (Reynolds 2018: 157). Observamos que con algunas batallas de gallos la figura del DJ vuelve a vincularse y a adquirir notoriedad en el hip-hop. Y aun cuando la música que suena mientras los gallos improvisan podría ser proyectada directamente desde una mesa de sonido, su presencia en el escenario connota un producto musical de mayor elaboración.

Por último, está el jurado. Por tratarse de competencias de tipo cualitativo, los ganadores se dirimen a través de criterios subjetivos por parte de un grupo de especialistas. Pese a que en ocasiones los gallos se esmeran por obtener el beneplácito de la audiencia, ya sea abordando temas sociales o invitando al público a expresarse corporalmente, es el jurado el que delibera la decisión final. El criterio principal de evaluación no es más que una rima creativa que exponga las mejores habilidades en comparación con el contrincante. La norma indica que son tres las personas que componen el jurado de una batalla de gallos, quienes se caracterizan por poseer una vasta experiencia en esta práctica musical. Cabe señalar que en ocasiones se invita a officiar como juez a algún exponente destacado del rap, pese a no contar con una trayectoria como gallo. Sin embargo, su conocimiento de las distintas posibilidades creativas del hip-hop les permite tener la autoridad para decretar quién realiza una improvisación con potencial estético.

En suma, el *freestyle* constituye una práctica que articula su identidad musical a partir de la improvisación de rimas, pero desde un marco sonoro que evoque la musicalidad propia del hip-hop. Desde esta perspectiva, el *freestyle* suele ser observado por los exponentes de este género como una etapa primigenia y una operación ineludible para el proceso de creación que, por ende, suscitaría una mayor autenticidad si es que el ejercicio transitara por otra vía (escritura directa de rimas). Por otro lado, la diferencia entre *freestyle* y batalla de gallos estriba en que esta última explota la competitividad por estructurarse a partir de enfrentamientos individuales o grupales. Además, la batalla de gallos formula un modelo de creación colectiva, ya que durante su puesta en escena confluyen diferentes participantes. A la luz de estos antecedentes, la batalla de gallos nos presenta una renovada forma de hacer y consumir el hip-hop.

El recorrido de la batalla de gallos en Chile

El *freestyle* en Chile, como práctica musical autónoma, comienza a visualizarse solo a partir del segundo lustro de la década de 1990. Si bien estuvo presente desde que el rap arribó al país durante el decenio anterior, no se había avizorado su presencia en los puntos de encuentro del hip-hop nacional. La ciudad de Santiago fue la que albergó a los primeros *freestylers* en Chile, un antecedente que apoya la tesis de Jones (2015) según la cual el hip-hop se habría desarrollado de forma más temprana y rápida en las escenas capitalinas de hip-hop en América Latina, dada la mayor cercanía de este tipo de urbes con la modernidad y la globalización. Efectivamente, los relatos de aquellos que atestiguaron este surgimiento mencionan a la Estación Mapocho –estación de trenes adaptada como centro cultural– como el espacio en el que sucedieron las primeras competencias de este tipo. Esta génesis del *freestyle* de competencia se produjo en un contexto de masificación del hip-hop en Chile, dado por la inédita asociación de algunas bandas con la industria discográfica multinacional –caracterizado como *el boom de 1998* (Poch 2011: 146)–. Esta faceta alternativa del hip-hop generó alta expectativa entre los jóvenes santiaguinos de la época, lo cual fue replicándose paulatinamente en otras ciudades.

Pero no fue hasta la década del 2000 que el *freestyle* de competencia se consolidó en la escena del hip-hop chileno. Un mejor acceso a la información por la democratización de la televisión a cable, el cine e Internet, permitió asimilar nuevos referentes, principalmente de la escena estadounidense, que ampliaron el imaginario del hip-hop que se tenía en el país hasta ese momento. En el renovado enfoque, la batalla de gallos tuvo una estimación de la que antes adolecía. El caso más representativo de esta mediación fue la visualización de la película *8 Mile* (2002), distribuida como *La calle de las ilusiones* en América Latina, en la cual se relatan los inicios de la estrella mundial del rap, Eminem, como gallo. Este filme no solo permitió asimilar la puesta en escena, la performatividad y otras subjetividades de la batalla de gallos, sino que también introdujo la idea de que a través del *freestyle* se puede llegar a concretar una carrera en la música, o al menos adquirir reconocimiento entre pares. Sebastián Muñoz (2018), quien investigó la trayectoria del rap en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, también menciona la importancia de esta película para los exponentes de este género en aquella ciudad (117).

El decaimiento que experimentó el rap chileno a partir de la segunda mitad de la década del 2000, sucedido en el marco del declive generalizado de la industria de la música por las descargas ilegales a través de Internet, no afectó mayormente a la práctica del *freestyle* de competencia puesto que por aquel entonces no constituía un foco de atracción para los sellos discográficos, los cuales otrora poseían la hegemonía de la actividad. El repliegue de distintas casas de capital multinacional había provocado un clima de incertidumbre para la escena musical chilena en general, pues durante la década anterior se había arraigado la noción de que, para desarrollarse como músico, irremediablemente se debía contar con un contrato discográfico, dado los altos costos que representaba grabar un álbum (Evans y Sade 2008: 7). En el caso específico del hip-hop, muchas de las bandas que habían trabajado para el buen posicionamiento del género finiquitaron sus respectivos proyectos por falta de soporte económico. En este contexto fue que surgieron las primeras batallas de gallos organizadas como torneos en el país, ya que antes solo se desarrollaban informalmente en los distintos espacios de confluencia. Por ende, esta crisis significó, tanto una oportunidad de desarrollo y notoriedad para el *freestyle* de competencia, como una posibilidad de continuar con una carrera de música y, especialmente, de hip-hop.

El reconocido hiphopero chileno Cristian Bórquez (SEO2) –ex integrante de las bandas Makiza y Némesis, cuyos éxitos se produjeron en el mencionado *boom*–, también habla de las dificultades que muchos tuvieron que enfrentar durante la primera década del siglo XXI. Su testimonio es importante de considerar, ya que fue uno de los que redireccionó su carrera en función del *freestyle* al asumir la labor de *host* en uno de los torneos más mediáticos del país. Pese a que ha continuado haciendo hip-hop en el formato tradicional de canción grabada, ha sido su participación en batalla de gallos lo que le ha otorgado vigencia.

Cuando la industria discográfica se fue a pique, las bandas no sabían cómo generar ellos mismos [...]. Yo soy el *host* de batalla de los gallos (Red Bull) ahora. Trabajo con ellos hace más de diez años cuando recién llegó el evento a Chile [...]. Y el *freestyle* en el fondo, entre la moda que se ha generado hoy en día, siempre fue una forma de empezar en el rap. Hoy día lo es, pero de una forma ‘cuática que te puedes disparar de una para arriba’ si eres bueno freestaleando. Hay mucha exposición, mucha gente dispuesta a consumir. Igual es loco, porque a mí la gente muchas veces me pide fotos en la calle, me saludan: ¡Ah, el SEO2 de la batalla de los gallos! (Conversación personal con Cristián Bórquez. 25 de mayo de 2017).

Actualmente no se puede determinar la cantidad puntual de batalla de gallos que existen o han existido en Chile por no tratarse de una actividad regulada. Sin embargo, hay algunas competiciones que destacan por sobre el resto, dado su nivel de organización y difusión. El primer torneo que hay que mencionar debido a su extendida trayectoria es Red Bull: batalla de los gallos, cuya primera edición es de 2007. La Red Bull, como es conocida popularmente, posee un impacto adicional por los recursos económicos con que cuenta, ya que el evento es organizado por la marca internacional de esta bebida energética. La competitividad que explota el *freestyle* junto con el arraigo histórico del hip-hop entre un segmento etario adolescente-juvenil, han hecho que Red Bull vea en los enfrentamientos de improvisación un atractivo espacio para posicionar su producto. Como gran incentivo para quien resulte vencedor, está la oportunidad de representar a Chile en un magno evento anual donde se convoca a los respectivos ganadores de toda Hispanoamérica³, pues muchos países del subcontinente poseen competencia local.

Otros torneos de relevancia en la actualidad son God Level y FMS –Free Master Series–. El primero se promociona como un festival de hip-hop, cuya particularidad radica en los enfrentamientos por equipos entre países. Se advierte que los representantes de cada territorio deben haber sido campeones o participantes destacados de la Red Bull, lo cual genera altas expectativas entre los seguidores de esta práctica musical, como si se tratara de una selección nacional de *freestyle*. Mientras que la FMS consta más bien de una liga con fechas mensuales que se realizan en distintas ciudades del país, y cuyo ganador al término de la temporada es quien acumula una mayor cantidad de puntos en la tabla general. Estos dos torneos también se enmarcan en un circuito transnacional, pues varios países de Hispanoamérica poseen una competencia interna.

Mención especial merece DEM Battle, un torneo que, pese a carecer de formalismo por desarrollarse en espacios públicos y no en grandes recintos privados (lo cual limita la generación de recursos por concepto de entradas), probablemente sea la instancia que aglutina una mayor cantidad de seguidores de la batalla de gallos en Chile. La enorme cantidad de jóvenes que acuden a cada una de las fechas ha incluso impedido su correcto

³ En España también se presenta interés por el *freestyle*.

funcionamiento. Además, se generan conflictos entre asistentes y organizadores, al no contar estos últimos con los permisos pertinentes para utilizar amplificación. En un reducido lapso de tiempo, el torneo ha adquirido preminencia en la escena local, lo cual ha quedado de manifiesto en el estatus de estrella que han adquirido algunos de sus participantes más destacados. Este reconocimiento también trasciende nuestras fronteras por la excelente posición de la escena chilena de *freestyle* a nivel internacional. Ya que dos de los tres torneos mencionados se celebran semestral o anualmente, la DEM vendría a ser la competición que mayormente satisface el gusto por esta modalidad al estructurarse bajo la modalidad de liga con fechas bimensuales. Esta regularidad podría ser la clave de su éxito, condición que ya fue replicada por la FMS durante los dos últimos años.

Pero no todos los torneos que se desarrollan actualmente en Chile cuentan con exposición en los medios o patrocinio de marcas. Existe, en cambio, un número mayoritario que se sustenta a partir de la autogestión, el trabajo colaborativo entre pares, y la iniciativa de los propios gallos. Estos surgen como respuesta a una demanda de práctica y socialización, y tienen lugar preferentemente en espacios públicos como parques y plazas. A veces no pueden continuar utilizando un determinado punto de encuentro, o algún integrante de relevancia en la organización decide desertar, por lo que no duran demasiado. Sin embargo, surgen también otros torneos, lo que da cuenta de una continua renovación de este circuito cercano al concepto de *underground*. Por otro lado, determinadas batallas *informales* han alcanzado impacto cuando son capaces de proyectar regularidad, organización y un elevado número de participantes y espectadores, como ha sucedido con DEM. La presencia de ellas es fundamental para mantener activa la práctica del *freestyle*, por tratarse del primer espacio de competencia para muchos gallos chilenos. Algunos de estos torneos son: FH Battles (Antofagasta), Catamarca (Santiago), LFT (Talca), Demonios Penquistas (Concepción), FBT (Temuco), *The Under Battles* (Osorno), Brisca (Puerto Montt) y Unión Insular *Freestyle* (Chiloé).

Del gran número de competiciones en Chile, una convence en particular por reservar el derecho exclusivo de competir a mujeres. Es el caso de Suyai Free, un torneo en formato de liga que se desarrolla en la ciudad de Concepción. Pese a que el hip-hop chileno históricamente se ha constituido como una escena masculina, durante los últimos años se aprecia un incremento en la participación de mujeres, especialmente en espacios propios del *freestyle*. En la actualidad son cada vez más las *batalladoras* –no se identifican con la misma denominación que los hombres–, las cuales acuden principalmente a torneos de menor impacto, como estos. De este modo, Suyai Free ha constituido un espacio que le ha otorgado seguridad a sus participantes, como revelan algunos testimonios que expresan resquemores de acudir a lugares en los que las mujeres son evidente minoría.

A esto hay que agregar que, en ocasiones, se aprecian ciertos grados de violencia, al no existir restricción de temas o uso de determinadas palabras en el despliegue de una estrategia de batalla. Para algunos exponentes históricos del hip-hop chileno, principalmente aquellos que dieron comienzo a la escena durante la década de 1980, los gallos incurrían en la llamada *rima fácil*, que consiste en hacer uso de cualquier elemento a disposición para conseguir la derrota del contrincante, aun cuando esto implique denigrar a la persona (Rodríguez 2019: 94). Pero en Suyai Free no solo se respeta la integridad de sus competidoras, sino que además existe un acuerdo tácito de evitar apelativos que violenten. Este torneo en particular pone en entredicho los supuestos de género, marginalidad y actitud intimidadora que se suelen atribuir al hip-hop.



Batalla grupal de Suyai Free en Anfiteatro Municipal de San Pedro de la Paz en Concepción (Fotografía de Rocío Muñoz, 18/ 2/2020).

Probablemente sigan proliferando los torneos de esta índole en Chile, con propósitos y formatos diferentes entre sí a merced de conservar su popularidad. Lograr este propósito dependerá, tanto de la capacidad de reinención para no agotar el producto frente a la audiencia, como de la adaptación a los cambios a nivel cultural, industrial y tecnológico, que demuestre el rubro. Tal objetivo podría estar no tan lejos de materializarse, ya que los exponentes del hip-hop chileno –seguramente también en otras partes del mundo es así– han demostrado una elocuente creatividad para adaptar su cultura musical a diferentes contextos.

La inserción de la batalla de gallos en el actual contexto de la música popular

Como fue señalado en el apartado anterior, la crisis que afectó a la industria de la música generó las condiciones necesarias para el desarrollo del *freestyle* de competencia en Chile. Este escenario fue posible gracias a la reestructuración del campo que generó la modernidad tecnológica del siglo XXI, y que se expresó, tanto en la masificación del sonido digital, como en la interacción social y de comunicación virtual. Lo más llamativo del actual contexto es que los canales de circulación, difusión y distribución de la música han quedado disponibles para ser utilizados por cualquiera, lo cual supone una evidente diferencia con respecto a décadas anteriores, cuando las oportunidades de dar a conocer un producto musical estaban limitadas a quienes tuvieran el respaldo de un sello discográfico.

En efecto, los organizadores de batalla de gallos en Chile están utilizando distintas herramientas tecnológicas para urdir vínculos sociales y así generar un público de consumo. En este punto es sustancial el grupo etario que es participe, pues como se puede inferir del trabajo de Woodside y Jiménez (2012) sobre las posibilidades que ha generado la tecnología en la escena de música alternativa en México, los jóvenes *trendsetter* –pioneros de la tendencia– son más susceptibles a estos cambios y también a asimilar nuevas tendencias. La comunidad que ha surgido alrededor del *freestyle* en Chile es perfectamente homologable a esta descripción, ante lo cual se puede afirmar que el quehacer musical y la recepción se rige en concordancia con nuevo escenario que “trajo consigo una nueva relación de consumo-apropiación-reproducción apoyada por el abaratamiento en los costos de las herramientas digitales, la convergencia de diversos medios, y la apertura de diversos canales mediáticos participativos” (Ibid.: 93).

Ahora bien, para localizar la reestructuración en el consignado campo, es imperioso referirse en primera instancia a la digitalización del sonido, pues esta cambió radicalmente la forma en que nos relacionábamos con la música. Previamente la grabación análoga ya había

producido importantísimos efectos sociales de escucha, pues la música se hizo omnipresente, y la experiencia audible giró hacia la individualización con el corolario de que el gusto musical pasó a ser un elemento estructural de la identidad de las personas (Frith 2014: 400). Inclusive, la transgresión de la propiedad intelectual –un tema recurrente cuando comenzó a masificarse el mencionado formato– también tuvo un precedente en el casete (Maira 2014: 39). Aun así, con el arribo de lo digital tales efectos parecen exacerbados; la música se volvió más cómoda en cuanto acceso, audición y comercialización (Wade 2015), dado que ha reducido costos de almacenamiento y distribución; también ha pasado a cubrir una vasta distancia geográfica (Calvi 2006).

En el primer lustro de la década del 2000, la llamada “crisis del mp3” en referencia al formato digital de reproducción predilecto por aquel entonces, afectó varias estructuras del mercado musical, pero no a las formaciones comunitarias. Si bien en ese momento la industria asociada reaccionó negativamente ante las pérdidas millonarias que significaba la compartibilidad de archivos de audio a través del espacio virtual –*peer-to-peer*–, actualmente parecen asimilados los cambios que introdujo el hito tecnológico. La consecuencia más significativa fue la resignificación de los roles en el campo, del cual los sellos ya no tuvieron el control exclusivo de la actividad al dejar de ser los únicos mediadores entre los músicos y la audiencia (Arriagada e Ibáñez 2019: 155). Desde esta perspectiva, se aprecia una autonomía del *ser músico* debido al abaratamiento y la diversificación de herramientas que han permitido igualar los estándares de calidad sonora y de grabación instaurados previamente por la industria discográfica (Woodside y Jiménez 2012: 99).

Para González (2017), la música popular posee cuatro eslabones en su cadena productiva: creación, producción, mediación y consumo (58). Propongo que en el caso específico de los hiphoperos chilenos estos han asimilado cabalmente los instrumentos del actual contexto, probablemente por la usual predilección de esta cultura musical por articular su identidad a partir de la modernidad tecnológica. Además, una rama de la literatura sobre historia del hip-hop ha desarrollado la idea de que se accedería a un estatus mejor cuando se está en posesión de tecnología más contemporánea para tocar música –y así se apreció durante aquella etapa temprana en que las batallas de DJ’s estaban determinadas por la calidad y espectacularidad del equipo, y no por las habilidades para mezclar música (Katz 2012: 47)–.

Como resultado, no es insólito que el hip-hop se haya integrado plenamente al panorama moderno de la música popular en el mundo, lo cual supone una gran diferencia con respecto a otros géneros que poseen un discurso de autenticidad basado en una reticencia al uso de tecnología, como sucede, por ejemplo, con el rock (Ochoa 2012). El *freestyle* de competencia, como práctica musical vinculada al hip-hop, no ha sido inmune a los cambios, aunque, por tratarse de música improvisada, afirmo que la adhesión ha quedado más clara en lo que se refiere a la mediación y al consumo.

En virtud de que hoy en día una cantidad importante de la música que se consume circula y se distribuye a través de canales virtuales, como, por ejemplo, redes sociales, páginas de descarga de música, aplicaciones de escucha *online* y plataformas de videos, la batalla de gallos también es partícipe de esta tendencia aun cuando su formato no sea el de canción grabada. Lo intrínseco de esta operación es que en primer lugar las fechas de los torneos de improvisación se publicitan en el espacio virtual, especialmente redes sociales, en concordancia con la noción de que para generar un público de consumo es necesario generar redes personales. En muchas ocasiones la difusión se acompaña de registros audiovisuales para así generar mayores expectativas entre la comunidad. Desde este prisma, es habitual que

se *suban* las mejores performances o enfrentamientos de etapas definitivas de un torneo, incluso a Spotify o Deezer, como si se tratara de una canción estándar. Esto permite a los seguidores de esta práctica memorizar las que se consideren como las mejores rimas, contribuyendo así a la creación de un canon del *freestyle* chileno en el que determinados gallos han alcanzado elevados niveles de reconocimiento.

Efectivamente, las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (NTIC) han sido protagonistas en la circulación y comercialización de la música desde la primera década del siglo XXI hasta la actualidad, pero también han sido fundamentales para transformar y recuperar a una industria que preliminarmente sintió el impacto de una otrora nueva forma de consumir la música (Calvi 2006). Una exploración somera por algunas de estas herramientas tecnológicas de comunicación –por ejemplo, redes sociales como Facebook, Instagram o YouTube– constata la fuerte presencia del *freestyle* chileno, que además se caracteriza por una sobresaliente popularidad –a junio de 2020 Red Bull tenía 4 millones de seguidores en Instagram, God Level 1.1 millón, FMS 879 mil y DEM 569 mil–. Tal prominente exposición virtual es fundamental para la generación de una audiencia que posteriormente acude a los eventos. Esto, además, otorga la oportunidad de generar ingresos a sus organizadores, pues es común observar la comercialización de *merchandising* como poleras y gorros en clave hip-hop. Desde esta perspectiva, el *freestyle* en Chile podría constituir lo que Olvera (2018) denomina una “economía del rap” (otro antecedente que apoya esta moción es la ya mencionada práctica de la improvisación libre en el transporte público como medio de subsistencia y práctica).

De todas las herramientas tecnológicas a las que pueden recurrir los organizadores de batalla de gallos para difundir un producto musical, probablemente la más simbólica sea la utilización de *streaming*. Esta es una herramienta de comunicación que también se vincula a las redes sociales y que gravita básicamente en la interacción audiovisual en tiempo real entre individuos que no comparten un espacio físico en común. De este modo, por ejemplo, las batallas pueden ser visualizadas instantáneamente por aquellas personas que no pueden acudir *in situ* al espacio donde suceden –la mayoría de los principales torneos se realizan en Santiago, pero igualmente cuentan con muchos seguidores en otras ciudades, dado que lo digital/virtual permite difuminar las distancias geográficas–.

Para las personas a cargo es suficiente poseer un *smartphone* con acceso a Internet para llevar a cabo esta tarea. Instagram es la red social predilecta en función de su organización basada en el libre seguimiento de un determinado perfil, que permite acceder fácilmente al evento y además poder visualizarlo varias horas después de acabada la transmisión. Los gallos, igualmente, recurren a esta herramienta durante el transcurso de la semana ya que los torneos se celebran preferentemente los viernes, sábados y domingos, para así interactuar con sus seguidores, y también exhibir sus habilidades en la improvisación –los denominados *directos* son esenciales para alcanzar popularidad, pero especialmente para mantener en boga al *freestyle*–.

La propagación del virus COVID-19 en 2020 también ha dejado sentir sus efectos en el campo de la música. Muchos músicos chilenos han tenido que lidiar con una fuerte precarización de su fuente laboral ante la imposibilidad de reunión por el riesgo de contagio. Ante este panorama, el *freestyle* de competencia podría afectarse ya que su puesta en escena depende irremediablemente de la afluencia de personas, junto con hacer uso del espacio público para el caso de muchos torneos. Aun así, varios han podido seguir funcionando gracias al *streaming*, lo cual deja en evidencia una notoria intención por adaptarse al contexto para que esta práctica musical no decaiga en su estimación, ni tampoco la economía asociada.

Durante el período de confinamiento ha sido habitual observar transmisiones de exhibiciones y competencias, en las que el sistema de clasificación es a través de la llamada *rima escrita*. Esto apoyaría la idea de que, aun cuando gran parte de la tecnología aplicada a la música haya sido diseñada con otra finalidad –en este caso las comunicaciones–, “sean cuales sean los avances tecnológicos que haya en el futuro, el arte que más probablemente se beneficiará de ellos será la música” (Blanning 2017: 362).

Reflexiones finales

El 24 de junio de 2019 se realizó en el Teatro Caupolicán de Santiago la gran final de Red Bull: batalla de los gallos, Chile. El duelo decisivo contó con la participación de Jokker, el *freestyler* de Concepción. Sin embargo, los logros de este no culminaron ahí: en noviembre del mismo año fue elegido para representar a Chile en el evento internacional de Red Bull que se llevó a cabo en Madrid, España y, un mes después, se coronó campeón de DEM Battle en Chile. Este éxito, de algún modo, materializó el anhelo de profesionalización en música que manifestaba Jokker –Aldo Valdebenito– en 2018. Vivir del hip-hop llegó más pronto de lo esperado, pues actualmente es uno de los gallos más reconocidos del país, incluso a nivel latinoamericano –su perfil de Instagram contaba, a junio de 2020, con 218 mil seguidores–. A este auge hay que agregar el auspicio de marcas, e invitaciones que ha recibido para realizar exhibiciones de improvisación libre u oficiar de jurado en eventos privados.

Hasta el momento ha primado el enfoque cultural y sociológico en el estudio académico del hip-hop chileno (Moraga y Solorzano 2005; Quitzw 2005; Poch 2011; Tijoux, Facuse y Urrutia 2012; Donoso 2018; Olguín 2019). Una de las consecuencias de este énfasis es que se ha desatendido ámbitos como la *poiésis*, la performance y la circulación de la música, aunque cabe señalar que esta condición no es exclusiva de Chile pues históricamente los estudios de hip-hop en América Latina han transitado por dicha senda (Dennis 2014). Como se ha intentado demostrar en el texto, el hip-hop constituye un fenómeno complejo que posee un sinnúmero de aspectos, ante lo cual, sugiero, es fundamental contemplar el mayor número de ellos para así alcanzar una mejor comprensión y valoración de esta cultura musical, tanto en sus aspectos generales como en sus distintas expresiones –este es el caso del *freestyle* de competencia–. Por ejemplo, algo que debería tener mayor protagonismo en las conceptualizaciones es el potencial comercial que tiene el hip-hop, pues pese a que comúnmente se le atribuyen cualidades exclusivamente contrahegemónicas asociadas a la praxis y al discurso sociopolítico, como defienden algunos de sus exponentes, también puede generar una economía e incluso industria. Por lo tanto, el principal aporte de esta investigación ha sido ofrecer una interpretación alternativa con respecto a la tendencia que ha establecido el hasta la fecha acotado corpus bibliográfico de hip-hop chileno.

La batalla de gallos es actualmente el formato predilecto para hacer y consumir el hip-hop en Chile, especialmente en el segmento adolescente. Pese a reconocer que en el presente texto no tenemos fundamentos empíricos suficientes para aseverar esta noción con absoluta certeza –tampoco para afirmar que el ascenso del *freestyle* se ha debido a su plena adecuación al actual contexto de la música popular en el mundo–, no podemos desconocer el enorme interés que genera el buen uso de las distintas herramientas que está proponiendo continuamente la modernidad tecnológica por parte de la comunidad que lleva a cabo esta práctica. Ahora bien, reconociendo que el tema de estudio necesita una profundización mayor

que por el momento excede a esta investigación, propongo que a futuro se consideren otras causales para explicar este fenómeno musical.

En primer lugar, la batalla de gallos podría constituir la continuación, o más bien adaptación innovadora, de una expresión musical antecesora como la paya, que de igual manera recurre a la oralidad, la improvisación y a un tipo de voz que se ubicaría en un punto intermedio entre el canto y el recitado (Facuse 2011). Por otro lado, el *freestyle* de competencia podría demandar un retorno a supuestos de identidad propios del hip-hop, como son la competitividad y el uso del espacio público –especialmente aquellos torneos surgidos desde la autogestión que están evocando un aura de autenticidad que parece haberse extraviado por la injerencia de la industria discográfica en años previos–. Sobre esto último, podría inmediatamente surgir una impugnación, pues el rol hegemónico que solían ejercer los sellos antes del cambio en el paradigma, ha sido relevado por la empresa privada: marcas de bebidas energéticas, ropa, calzado y comunicación, están actualmente estableciendo el marco en el cual se desarrolla la música popular en la actualidad, como lo sugiere el caso de Red Bull para las batallas de improvisación. Sin embargo, esto parece no incomodar, por el momento, a los gallos chilenos.

Bibliografía

- Arriagada, Arturo y Francisco Ibáñez. 2019. “La experiencia musical en la era digital” en *30 años de la industria musical chilena (1988-2018): Reflexiones y testimonios*. Simón Palominos ed. Santiago: Hueders: 154-165.
- Auslander, Philip. 2009. “Musical Personae” en *The Drama Review*, 50: 100-119.
- Blanning, Tim. 2017. *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado.
- Calvi, Juan. (2006). “La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración” en *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 21, snp.
- Chang, Jeff. 2015. *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Deditius, Sabina. 2012. “El insulto como ritual en la Batalla de Rap. Estudio pragmalingüístico”. Doctorado en Lingüística, Universidad de Silesia, Katowice, Polonia.
- Dennis, Christopher. 2014. “Introduction: Locating Hip-Hop’s place within latin american cultural studies” en *Alter/nativas*, 2, 1–20.
- Donoso, Arnaldo. 2018. “Ecopoesía y descolonización: El rap de Ana Tijoux” en *Taller de Letras*, 63, 11–22.
- Evans, Claudia y Bárbara Sade. 2008. “Lindo momento frente al caos: Músicos Independientes en el Nuevo Chile Global”. Título de periodismo, Universidad de Santiago de Chile, Santiago.
- Facuse, Marisol. 2011. “Poesía popular chilena: imaginarios y mestizajes culturales” en *Atenea*, 504: 41-53.
- Foster, David y Mark Costello. 2018. *Ilustres raperos. El rap explicado a los blancos*. Barcelona: Malpaso.
- Frith, Simon. 2014. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Madrid: Paidós.

- González, Juan Pablo. 2017. *Des/encuentros en la música popular chilena. 1970-1990*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado.
- Jones, Kyle. 2015. "Aspectos del hip hop en el Perú" en *Música popular y sociedad en el Perú Contemporáneo*. Raúl Romero ed. Lima: Instituto de Etnomusicología: 302-334.
- Katz, Marc. 2012. *Groove Music: The art and culture of the hip-hop DJ*. New York: Oxford University Press.
- Larson, S. 2005. "Composition versus Improvisation?" en *Journal of Music Theory*, 49/2: 241-275.
- Maira, Manuel. 2014. *Bajen la música. El nuevo paisaje de la industria discográfica*. Santiago: Ediciones B.
- Moraga, Mario. & Solorzano, Héctor. 2005. "Cultura urbana Hip-Hop. Movimiento contracultural emergentes en los jóvenes de Iquique en *Ultima década*, 13/23: 77-101.
- Muñoz, Sebastián. 2018. "Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018" en *Resonancias*, 43/22: 113-131.
- Ochoa, Ana María. 2012. "El desplazamiento en los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música", *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 6, <http://www.sibetrans.com/trans/publicaciones> [Acceso 10/2017].
- Olguín, Freddy. 2019. "Desde el rap a la música urbana: Apuntes del subsuelo" en *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile*. David Ponce ed. Santiago: Cuaderno y Pauta: 33-42.
- Olvera, José Juan. 2018. *Economías del rap en el noreste de México: Emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular*. Ciudad de México: Ciesas.
- Pihel, Erik. 1996. "A Furified Freestyle: Homer and Hip Hop" en *Oral Tradition*, 11: 249-269.
- Poch, Pedro. 2011. *Del Mensaje a la Acción Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Santiago: Quinto Elemento.
- Quitow, Rainer. 2005. "Lejos de NYC: el hip hop en Chile" en *Bifurcaciones*, 2, snp.
- Reynolds, Simon. 2018. *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rodríguez, Nelson. 2019. "Confrontación en la comunidad hip hop chilena por el valor de la autenticidad: Disputa entre la vieja y nueva escuela durante los '90". Magíster en Artes mención Musicología, Universidad de Chile, Santiago.
- Rodríguez, Nelson y Nicolás Masquiarán. 2019. "La invasión freestyle en los espacios de la música callejera de Concepción. En P. Jaureguiberry & C. Pedrotti. ed. Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (386-396). Ciudad de La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- Rollefson, J. Griffith. 2018. "Hip hop as martial art: a political economy of violence in rap music" en *The Oxford Handbook of Hip Hop Music*. Justin D. Burton & Jason Lee Oakes eds. Oxford: Oxford University Press: snp.
- Tijoux, María Emilia, Facuse, Marisol, & Urrutia, Miguel. 2012. "El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?" en *Polis*, 11/33: 429-450.
- Wade, Jeremy. 2015. *Selling Digital Music. Formatting Culture*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.

Woodside, Julián & Claudia Jiménez. 2012. “Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical” en *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Néstor García Canclini, Francisco Cruces, Maritza Urteaga, (eds.). Madrid, Barcelona: Fundación Telefónica, Editorial Ariel: 92-107.

Filmografía

Hanson, Curtis, dir. 2002. *8 Mile*. 2002. Los Angeles: Universal Studios, DVD.