

LA RECEPCIÓN COMO ESTRUCTURA DE LA PERFORMANCE EN LAS BATALLAS DE *FREESTYLE*: COPRODUCCIÓN PERFORMATIVA Y HORIZONTE DE EXPECTATIVAS EN EL CASO DE DARK JAIL

RECEPTION AS THE STRUCTURE OF PERFORMANCE IN FREESTYLE BATTLES:
PERFORMATIVE CO-PRODUCTION AND THE HORIZON OF EXPECTATIONS IN
THE CASE OF DARK JAIL

A RECEPÇÃO COMO ESTRUTURA DA PERFORMANCE NAS BATALHAS DE
FREESTYLE: COPRODUÇÃO PERFORMATIVA E HORIZONTE DE EXPECTATIVAS
NO CASO DE DARK JAIL

Emiliano Pereira Modzelewski

Universidad de la República

emiliano.pereira.modzelewski@gmail.com

Recibido: 20/2/2026 | Aceptado: 27/4/2026

Resumen: En este artículo se analiza el modo en que las batallas de *freestyle*, un formato competitivo de improvisación verbal propio de la cultura hip hop, constituyen un espacio performativo en el que la relación entre público y competidores resulta determinante para la dinámica del acontecimiento. A partir de un estudio de caso centrado en la competencia uruguaya Dark Jail, se examina cómo la audiencia interviene durante el desarrollo de las rimas, construyendo un vínculo con los competidores que modula el ritmo de la improvisación y funciona como una instancia de legitimación ética y estética. De este modo, el artículo sostiene que las batallas de *freestyle* permiten observar un modelo de performance coproducida, en el que la dimensión receptiva no se sitúa al final del proceso artístico, sino que actúa desde su interior, transformando el desarrollo del enfrentamiento y redefiniendo las fronteras tradicionales entre creación, ejecución y recepción. El objetivo general es mostrar cómo este dispositivo escénico contemporáneo constituye un rasgo específico de las batallas de *freestyle* y ofrece un caso significativo para comprender formas emergentes de producción colectiva de sentido, relevantes tanto para los estudios de recepción como para los estudios de performance.

Palabras clave: Batallas de *freestyle*; horizonte de expectativas; performance

Abstract

This article analyzes the ways in which freestyle rap battles, a competitive format of verbal improvisation rooted in hip hop culture, constitute a performative space in which the relationship between the audience and the competitors is decisive for the dynamics of the event. Based on a case study focused on the Uruguayan competition Dark Jail, the article examines how the audience intervenes during the development of the rhymes, building a relationship with the competitors that modulates the rhythm of improvisation and functions as an instance of aesthetic and ethical legitimation. In this sense, the article argues that freestyle battles allow us to observe a model of co-produced performance, in which the receptive dimension is not located at the end of the artistic process but operates from within it, transforming the unfolding of the confrontation and redefining traditional boundaries between creation, execution, and reception. The general objective is to demonstrate how this contemporary scenic device constitutes a specific feature of freestyle battles and offers a significant case for understanding emerging forms of collective meaning production, relevant to both reception studies and performance studies.

Keywords: Freestyle battles; horizon of expectations; performance

Resumo

Este artigo analisa o modo como as batalhas de freestyle, um formato competitivo de improvisação verbal próprio da cultura hip hop, constituem um espaço performativo no qual a relação entre público e competidores é determinante para a dinâmica do acontecimento. A partir de um estudo de caso centrado na competição uruguia Dark Jail, examina-se como a audiência intervém durante o desenvolvimento das rimas, construindo um vínculo com os competidores que modula o ritmo da improvisação e funciona como uma instância de legitimação estética e ética. Desse modo, o artigo sustenta que as batalhas de freestyle permitem observar um modelo de performance coproduzida, no qual a dimensão receptiva não se situa ao final do processo artístico, mas atua desde o seu interior, transformando o desenvolvimento do confronto e redefinindo as fronteiras tradicionais entre criação, execução e recepção. O objetivo geral é mostrar como esse dispositivo cênico contemporâneo constitui um traço específico das batalhas de freestyle e oferece um caso significativo para a compreensão de formas emergentes de produção coletiva de sentido, relevantes tanto para os estudos de recepção quanto para os estudos de performance.

Palavras chave: Batalhas de freestyle; horizonte de expectativas; performance

Acercamiento a las batallas de *freestyle*

Las batallas de *freestyle*, como manifestación competitiva del hip hop, consisten en enfrentamientos verbales improvisados en los que dos o más competidores¹ producen rimas en tiempo real sobre un beat. Si bien tradicionalmente estos ritmos eran ejecutados por DJs o *beatboxers* (Chang, 2005), hoy es habitual el uso de pistas reproducidas desde dispositivos digitales. Los competidores deben generar versos ingeniosos, fluidos y estratégicamente orientados a superar discursivamente a su oponente, es por eso que el *freestyle* puede entenderse como una forma de producción de discursividad improvisada en la que cada participante construye, en tiempo real, una posición enunciativa destinada a imponerse sobre la del otro. En este marco, el competidor que logra prevalecer a los ojos del jurado, en función de criterios como la eficacia retórica, la creatividad y la pertinencia de las respuestas, es seleccionado como el ganador. La mayoría de los eventos adopta formatos de eliminación directa, en donde al final de la jornada se conoce al ganador de la fecha, lo que intensifica la tensión dramática y favorece la implicación emocional del público.

En los últimos años, las batallas de *freestyle* se han consolidado como un fenómeno cultural de alcance global, y reúnen a miles de espectadores en eventos presenciales y a millones a través de transmisiones digitales. Este proceso no surge de manera abrupta, sino que se inscribe en un crecimiento progresivo que tuvo su origen en circuitos locales e informales y que, con el tiempo, dio lugar a la conformación de ligas profesionales y estructuras competitivas estables. Competencias como la Freestyle Master Series (FMS), difundida en gran parte de Latinoamérica y España, o la Red Bull Batalla, considerada la más prestigiosa del mundo hispanohablante, emergen de ese entramado previo y, a partir de su expansión internacional, otorgan al *freestyle* una visibilidad masiva que impulsa tanto la profesionalización de los competidores como la ampliación sostenida del público.

Este proceso de institucionalización introduce, sin embargo, tensiones significativas en relación con dos rasgos históricamente centrales de las batallas de *freestyle*: su carácter espontáneo y su dimensión comunitaria. En lo que respecta a la espontaneidad, la pérdida relativa de este rasgo no implica la desaparición de la improvisación en sentido estricto, las rimas continúan siendo producidas en tiempo real, sino una reducción del grado de apertura e indeterminación del acto improvisatorio. La progresiva estandarización de formatos competitivos, la fijación de estructuras temporales, turnos y consignas, así como la reiteración de determinadas modalidades de enfrentamiento, tienden a volver reconocibles y anticipables los momentos de la batalla tanto para los participantes como para el público. Este marco regulado condiciona las decisiones discursivas de los competidores, que orientan su producción verbal no solo a responder a lo que ocurre en el momento del enfrentamiento, sino también a ajustarse a expectativas formales

¹ A los efectos de este artículo, los términos competidores y *freestylers* se utilizan como sinónimos.

preexistentes, lo que limita el margen de improvisación radical que caracterizaba a las primeras instancias informales.

De manera paralela, la dimensión comunitaria se ve transformada a medida que las competencias se desplazan de la plaza a escenarios de mayor escala, incorporan contratos, premios económicos y acuerdos comerciales, y se integran a lógicas de producción cultural capitalizadas que reconfiguran los vínculos entre organizadores, competidores y público.

No obstante, lejos de clausurar el movimiento, estas transformaciones han operado como un motor de expansión. La visibilidad alcanzada por las ligas profesionales y su circulación transnacional han contribuido a revitalizar las batallas de plaza, que no solo persisten, sino que en muchos casos se multiplican, incrementan su afluencia y refuerzan su centralidad como espacios de formación, encuentro y experimentación. Las batallas informales acompañan así el crecimiento del circuito profesional, estableciendo una relación de retroalimentación en la que ambos niveles se potencian mutuamente.

Uruguay no constituye una excepción a este proceso. El crecimiento internacional del *freestyle* ha acelerado la expansión del circuito local, donde, si bien no existen competencias profesionalizadas, la oferta de eventos se ha multiplicado desde la pospandemia y se organiza casi exclusivamente en plazas y espacios públicos. En Montevideo es habitual encontrar varios encuentros semanales distribuidos en distintos puntos de la ciudad, lo que ha favorecido la conformación de un ecosistema cada vez más diverso y dinámico, en el que conviven lógicas comunitarias, expectativas de proyección competitiva y formas incipientes de institucionalización.

Este artículo parte de la hipótesis de que, en el *freestyle*, público y competidores conforman un sistema de condicionamiento recíproco en el que la recepción opera como un factor principal de la performance. Es decir, no interviene únicamente como instancia posterior de interpretación o evaluación, sino como un elemento que condiciona de manera constante la producción, el desarrollo y la legitimación de la improvisación en tiempo real. El objetivo es examinar cómo se configura esta dinámica relacional y qué implicancias tiene para pensar la improvisación verbal como un espacio de producción colectiva de sentido.

En un campo donde la recepción suele entenderse como la instancia final del proceso artístico, las batallas de *freestyle* permiten observar un modelo distinto. La audiencia interviene desde dentro del acontecimiento, desdibuja las fronteras entre productores y receptores y revela el carácter interdependiente de toda experiencia escénica.

En términos metodológicos, el trabajo se inscribe en un enfoque cualitativo que articula herramientas etnográficas con el análisis de la performance. El corpus se construye a partir de la observación participante en la competencia Dark Jail, uno de los eventos más significativos del *freestyle* uruguayo, activo desde 2016 y con una periodicidad mensual sostenida, complementada con la visualización de registros audiovisuales de sus jornadas. Si bien el artículo no incorpora de

manera directa fragmentos de entrevistas, durante la investigación se realizaron seis entrevistas en profundidad a *freestylers* que, además de competir, han desempeñado roles como jurados y organizadores, cuyos aportes se retoman de forma puntual para apoyar determinadas interpretaciones. El grupo estudiado estuvo compuesto por 6 hombres de entre 17 y 25 años que participan en circuitos urbanos de *freestyle* en Montevideo.

Freestyle, performance y recepción: antecedentes recientes

El presente trabajo se inscribe en una línea de investigaciones que, en los últimos años, han comenzado a abordar el *freestyle* más allá de su dimensión estrictamente verbal, incorporando problemas vinculados a la performance, la corporalidad, la improvisación situada y la interacción entre competidores y público. En este marco, el artículo se interesa en particular por aquellos enfoques que permiten pensar las batallas como acontecimientos relacionales, donde la producción de sentido no depende solo de los *freestylers*, sino también de las dinámicas de recepción, afectación y copresencia que atraviesan la escena. A partir de esta perspectiva, distintos estudios han problematizado dimensiones como la construcción identitaria, los usos del cuerpo, la circulación de afectos y el carácter performático de las competencias, configurando un conjunto de investigaciones convergente con la hipótesis desarrollada en este trabajo.

Un abordaje integral puede encontrarse en el trabajo de Juan Juárez Martínez, *Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética* (2021). Allí el autor propone un modelo multidisciplinario para el análisis del *freestyle* basado en cuatro dimensiones: la poética, la lingüística, la musical y la performática. Su planteo resulta relevante porque desplaza el análisis exclusivamente textual y señala la necesidad de considerar elementos corporales, musicales y situacionales en el estudio de la improvisación. Asimismo, recupera aportes provenientes de los estudios sobre oralidad, artes verbales y performance para pensar el *freestyle* como una forma de comunicación oral situada que requiere de la presencia activa de un público. Sin embargo, aunque el artículo reconoce la importancia de la recepción y de la interacción escénica, su foco permanece centrado principalmente en las estructuras poéticas y en los mecanismos de construcción verbal de la improvisación.

Desde una perspectiva cercana, aunque orientada hacia el análisis discursivo, los trabajos de Agustina Arias (2022, 2024) abordan las estrategias identitarias desplegadas por los competidores durante las batallas. Allí el *freestyle* es entendido como un espacio de producción discursiva en el que los participantes construyen legitimidad, reconocimiento y pertenencia mediante recursos retóricos y pragmáticos. Este tipo de aproximaciones permite comprender cómo la improvisación funciona como una práctica de posicionamiento subjetivo, aunque nuevamente el énfasis se coloca sobre la producción enunciativa de los *freestylers* antes que sobre la dimensión relacional del acontecimiento performático.

En una línea distinta, pero complementaria, las investigaciones de Lucía Belén Vittorelli (2022, 2023) introducen una perspectiva etnográfica y performática centrada en las competencias como eventos colectivos. Sus trabajos abordan las batallas no como objetos musicales cerrados, sino como prácticas y acontecimientos situados, poniendo el foco en las dinámicas espaciales, los rituales de participación y las formas de interacción colectiva que atraviesan las competencias. En este sentido, Vittorelli resulta especialmente relevante para el presente trabajo porque desplaza el interés desde la obra hacia el evento y concibe la performance como una experiencia relacional y colectiva. Sin embargo, aunque el público aparece como parte constitutiva de la escena, el análisis no se detiene específicamente en la recepción como instancia de coproducción del sentido performático.

Una preocupación similar puede observarse en los trabajos de Ana Sabrina Mora y Juan Matías Sterkel (2023) sobre intercorporalidad y copresencia en competencias de *freestyle*. Sus investigaciones analizan cómo la práctica se configura a partir del encuentro físico entre cuerpos y cómo la presencialidad condiciona la experiencia performática. A partir de estudios etnográficos desarrollados en La Plata, los autores muestran que la circulación de afectos, energías y estados corporales constituye un elemento central de las competencias, especialmente visible durante la pandemia, cuando el traslado de las batallas a formatos virtuales evidenció la imposibilidad de reproducir plenamente la experiencia de la plaza. En esta línea, Sterkel (2024) profundiza más adelante esta perspectiva y propone pensar el *freestyle* desde los estudios del afecto. Allí sostiene que los afectos circulan entre competidores, público y entorno material, modulando la intensidad de la performance y condicionando las decisiones improvisatorias. Su aporte resulta en particular significativo porque desplaza la corporalidad desde una función meramente expresiva hacia una lógica de afectación mutua e interdependencia performática.

En conjunto, estos antecedentes permiten observar un desplazamiento progresivo dentro de los estudios sobre *freestyle* desde enfoques centrados en la dimensión verbal y poética hacia perspectivas que incorporan el cuerpo, la espacialidad, la afectividad y la performance como dimensiones constitutivas de la práctica. No obstante, aun cuando estos trabajos reconocen la importancia del público y de la interacción, la recepción suele aparecer subordinada a otras problemáticas, ya sea como contexto de validación, como acompañamiento afectivo o como componente ambiental de la escena.

El presente artículo se inscribe dentro de esta zona de investigaciones, ya que retoma especialmente los aportes provenientes de los estudios de performance y de los enfoques etnográficos sobre corporalidad y afectos. Sin embargo, propone un desplazamiento específico, pensar la recepción como un factor estructural de la improvisación misma. Desde esta perspectiva, las reacciones del público no funcionan solo como respuestas frente a la performance, sino como elementos que intervienen activamente en su desarrollo, condicionan las decisiones discursivas

de los competidores y participan en la construcción del valor de las rimas en tiempo real. De este modo, el artículo busca aportar a los estudios sobre *freestyle* una lectura centrada en la coproducción performática del acontecimiento, entendiendo las batallas como espacios donde producción y recepción se constituyen mutuamente dentro de una misma dinámica escénica.

La doble recepción ampliada: improvisación dialógica, coproducción y evaluación en tiempo real

Para realizar un acercamiento al fenómeno de las batallas de *freestyle* resulta intuitivo comprenderlas como eventos en vivo que comparten con el teatro, la danza o la performance rasgos como la copresencia corporal, la temporalidad efímera y el convivio (Dubatti, 2007), propios de los acontecimientos escénicos. No obstante, en el *freestyle* la presencia del público no se limita a constituir la condición de posibilidad del acontecimiento, sino que interviene activamente en su desarrollo y evaluación, lo que exige desplazar los marcos tradicionales de análisis escénico. En este sentido, la recepción no se organiza como una relación binaria entre *performers* y público, sino a partir de una estructura relacional triádica en la que intervienen, de manera sucesiva y superpuesta, los competidores entre sí, los espectadores y, como parte de estos últimos, el jurado, entendido no como instancia externa, sino como una fracción del público que asume transitoriamente una función evaluadora.

En un primer nivel, anterior incluso a la intervención del público como fuerza decisiva, la improvisación se construye en el vínculo dialógico entre los competidores. Cada intervención no funciona como una emisión autónoma, sino como respuesta a un estímulo previo, como puede ser la terminación de una rima, un ataque, una figura retórica, un gesto corporal o un silencio estratégicamente colocado por el oponente. La batalla se configura así como una cadena de enunciados interdependientes, donde el sentido no está dado de antemano, sino que emerge en el intercambio. Esta dinámica puede pensarse en diálogo con la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer (1999), particularmente con su concepción del sentido como resultado de una lógica de pregunta y respuesta. Para Gadamer, la comprensión no es un acto unilateral, sino un proceso abierto que se despliega en la interacción, donde cada respuesta reformula el horizonte de la pregunta. En el *freestyle*, esta lógica se radicaliza, ya que la improvisación avanza como una sucesión de interpretaciones situadas que resignifican constantemente lo dicho por el otro.

Desde esta perspectiva, el enfrentamiento entre *freestylers* no es solo una competencia verbal, sino una coproducción de sentido conflictiva, en la que ambos participan activamente en la construcción del discurso del adversario. El *freestyler* no improvisa en el vacío ni frente a un texto previo estable, sino frente a un oponente cuya enunciación condiciona, habilita o bloquea determinadas posibilidades discursivas. En este sentido, la batalla puede leerse también desde la noción

bajtiniana (Bajtín, 1986) de dialogismo, entendiendo así que toda enunciación está atravesada por la voz del otro, y su sentido se define en el cruce de intenciones, réplicas y contraréplicas. El ingenio y la eficacia de una rima dependen tanto de su formulación como de su capacidad para responder, resignificar o superar el movimiento previo del adversario.

Este primer circuito de producción de sentido, estructurado en el enfrentamiento entre dos competidores,² constituye la base sobre la cual se despliega un segundo nivel de recepción: el vínculo entre competidores y público. A diferencia de otras prácticas escénicas, aquí la audiencia no interviene únicamente como receptor, sino como un agente activo que incide en tiempo real sobre el desarrollo del acontecimiento. Las reacciones del público influyen en el ritmo de la improvisación, afectan el estado anímico de los *freestylers* y pueden incluso incidir en la percepción y evaluación de los jurados. La recepción no ocurre de forma pasiva en un sentido pragmático, sino que las respuestas inmediatas de los espectadores, modifican el proceso creativo en curso.³

Desde la teoría de la performance, Erika Fischer-Lichte (2008) ha conceptualizado esta interacción recíproca como la *autopoiesis del acontecimiento escénico*, entendida como un circuito de retroalimentación constante entre actores y espectadores. En el *freestyle*, este principio adquiere una intensidad singular. La improvisación, es modelada continuamente por las respuestas colectivas, es decir, ovaciones, abucheos, risas, silencios que los competidores interpretan y procesan para ajustar su desempeño. La energía del público incide sobre la confianza, el ritmo, las decisiones retóricas y la estrategia discursiva de los competidores, empujándolos a adoptar registros agresivos, humorísticos, emotivos o irónicos según lo que perciben como más eficaz en ese contexto específico.

La noción de *convivio*, desarrollada por Jorge Dubatti (2007) en el marco de la teoría teatral latinoamericana, permite profundizar esta dimensión. Para Dubatti, el *convivio* constituye la base ontológica del acontecimiento escénico. Sin cuerpos presentes, sin copresencia y sin una comunidad reunida en un mismo tiempo y espacio, no hay escena. En las batallas de *freestyle*, esta concepción alcanza una expresión particularmente radical. Los límites que en el teatro imponen el texto, la puesta en escena o el dispositivo escénico se diluyen, y el *convivio* no solo sostiene la performance, sino que se convierte en su contenido y su motor. La escena se transforma en un espacio de negociación permanente donde se define, en tiempo real, quién domina el intercambio, quién persuade y quién logra imponer su relato.

2 Si bien en determinadas modalidades pueden participar más de dos competidores de manera simultánea, la estructura relacional del acontecimiento continúa siendo triádica. Esto se debe a que los competidores funcionan entre sí como emisores y receptores alternantes dentro de un mismo circuito discursivo, en el que los roles enunciativos circulan y se redistribuyen entre los participantes. La audiencia, en cambio, se mantiene como un polo diferenciado que condiciona de manera transversal la performance de todos los competidores, por lo que ocupa siempre uno de los vértices de la triada, con independencia del número de participantes en escena.

3 De manera consistente, los entrevistados señalaron que las reacciones del público los condicionan anímicamente durante el desarrollo de las batallas, así como también en la percepción de la eficacia de sus intervenciones.

A esta doble dinámica, la dialógica entre competidores y la convivial entre *performers* y audiencia, se suma un tercer elemento: la evaluación. A diferencia de otras formas de improvisación, como las *jam sessions* o el teatro improvisado, las batallas incorporan de manera estructural la competencia y el juicio. En este marco, el jurado no opera como una instancia externa al acontecimiento, sino que participa inicialmente del *convivio* en tanto espectador, afectado por las mismas reacciones colectivas que atraviesan al público, y solo después se desdobra en una función evaluadora. El público no solo acompaña la performance, la arbitra emocionalmente, legítima o desacredita con cada reacción, moldea el ritmo del enfrentamiento y, en muchos casos, condiciona la lectura del jurado. La evaluación, así, no se presenta como un acto neutral ni exterior, sino como un proceso inscrito en las dinámicas afectivas y relacionales que estructuran el *convivio*.

Desde esta perspectiva, las batallas de *freestyle* no pueden pensarse como meros espectáculos de improvisación verbal, sino como dispositivos relacionales en los que el sentido se produce en interacción constante. La copresencia deja de ser una condición contextual para convertirse en un factor constitutivo del acontecimiento, aquello que sucede en escena no está previamente determinado, sino que se define en el intercambio situado entre competidores y público.

La especificidad del *freestyle* reside, así, en que la performance se construye en diálogo directo con el ambiente afectivo que la rodea. La palabra improvisada no solo responde al oponente, sino también a las reacciones colectivas que la legitiman, la refuerzan o la ponen en crisis. En esa trama dinámica entre enfrentamiento verbal, respuesta emocional del público y juicio, se configura un campo de sentido inestable, donde lo estético y lo social se entrelazan de manera inseparable, lo que habilita formas particulares de participación, valoración y construcción de identidad que serán abordadas en los apartados siguientes.

Construcciones éticas, estéticas y de legitimidad del público en su rol performativo

El análisis de la doble recepción y de la coproducción performativa permite avanzar un paso más en la comprensión del *freestyle* de plaza, no solo como un dispositivo relacional, sino como un espacio de producción de criterios normativos compartidos. La intervención constante del público en el desarrollo de las batallas no se limita a modular el ritmo de la improvisación ni a intensificar su impacto emocional, sino que contribuye a la configuración de un régimen ético y estético que regula, de manera situada, qué formas de decir, qué tópicos y qué posicionamientos resultan legítimos dentro de la comunidad.

En este marco, el plano ético no remite a un sistema abstracto de normas morales ni a una distinción entre lo correcto y lo incorrecto, sino a un conjunto de valores y sensibilidades

compartidas que orientan la experiencia, la evaluación y la recepción de la performance. La explicación conceptual de esta noción será desarrollada con mayor detalle en el apartado siguiente.

Este régimen ético y estético no se encuentra codificado en normas explícitas, sino que se sigue implícitamente luego de haber sido construido a lo largo del tiempo a partir de la repetición de prácticas mediadas por creencias y valores compartidos, de la sedimentación de una memoria colectiva y de un sistema de expectativas que el público proyecta sobre los competidores. La recepción, entendida aquí como una instancia activa e inmanente al acontecimiento, opera así como una fuerza productiva que estabiliza valores estéticos y delimita límites éticos en el interior mismo de la performance.

A partir de este marco, la sección se organiza en dos apartados. En primer lugar, se examinan los modos en que esto se configura a nivel general en las batallas de *freestyle* de plaza, atendiendo a las dinámicas colectivas de legitimación, regulación y evaluación que emergen en el convivio. En segundo lugar, se analiza cómo estos criterios se ven modulados y resignificados a partir de la construcción de personajes, entendidos como formas singulares de posicionamiento ético y estético que inciden sobre el horizonte de expectativas del público y sobre la recepción de la improvisación.

Condiciones de experiencia en el *freestyle* de plaza

En primer lugar, resulta necesario precisar el marco conceptual desde el cual se entienden aquí lo ético y lo estético en las batallas de *freestyle* de plaza. Este análisis se apoya en un trabajo de observación sostenida de la competencia uruguaya Dark Jail, entendida no como un caso excepcional, sino como un espacio privilegiado para examinar dinámicas que atraviesan de manera más amplia al *freestyle* de plaza en el Río de la Plata.

En este contexto, lo ético no remite a un juicio normativo, ni a un sistema moral abstracto aplicable desde el exterior de la práctica. El término se utiliza en el sentido de *ethos*, como un modo compartido de estar en el mundo, de experimentar, evaluar y relacionarse con los otros dentro de una comunidad situada. *Ethos* en griego significa carácter, por lo tanto, estamos hablando de la construcción de un carácter, de un modo de ser con otros, no individual, sino de una comunidad orientada por una práctica. El plano ético se constituye así como un sistema de retroalimentación entre valores, sensibilidades y formas de percepción que son históricamente propias de la cultura hip hop y de la comunidad que participa, observa y recibe el acontecimiento.

Este *ethos* no se presenta como un código explícito ni como un reglamento formalizado, sino como un saber práctico que circula en el *convivio*. Se aprende por participación, por repetición y por exposición reiterada a situaciones similares como qué tipos de rimas son celebrados y cuáles generan incomodidad, qué recursos son percibidos como legítimos y cuáles como forzados, qué formas de presencia fortalecen el vínculo comunitario y cuáles lo tensionan. La ética del *freestyle*

de plaza opera, entonces, como una gramática implícita que orienta tanto la producción discursiva de los competidores como la recepción afectiva del público.

El público cumple, en este sentido, un doble papel. Por un lado, legitima aquello que reconoce como ingenioso o auténtico, en especial cuando la rima celebrada pone en evidencia la capacidad técnica y la agilidad improvisatoria del competidor. Por otro, validan intervenciones que constituyen experiencias resonantes (Rosa, 2019), en la medida en que activan tópicos, valores o imaginarios ampliamente compartidos. Muchas de estas preferencias resultan extrapolables a nivel internacional, referencias al consumo de alcohol o drogas, a la violencia, a discursos contra la policía, a la familia (en particular a figuras femeninas como la madre), o a otros valores asociados a la cultura hip hop suelen generar respuestas favorables en distintos contextos.

Esta regulación responde a una ética situada que se construye en el *convivio*. No se trata de censura institucional ni de moralización externa, sino de un posicionamiento afectivo colectivo que delimita los márgenes de lo aceptable.

Por otro lado, el público también es parte significativa del proceso regulativo. El silencio constituye una herramienta central de esa regulación. En un entorno saturado de sonido y estímulos, la ausencia de reacción adquiere una potencia significativa, es la forma mediante la cual la comunidad desautoriza rimas que considera fuera de lugar, en especial aquellas que rompen los códigos éticos compartidos. En un espacio donde el respeto aparece como valor central, atacar aspectos íntimos de la vida del oponente, ejercer violencia simbólica sin mediación del ingenio o quebrar la convención del enfrentamiento lúdico suele generar una respuesta mínima o directamente nula.

Un ejemplo concreto de este mecanismo puede observarse en una batalla realizada el 20 de julio de 2025, en el marco de Dark Jail, en el enfrentamiento entre Over y Seven contra Spektro y Alexunder. Hacia el final del encuentro, cuando Spektro y Alexunder se perfilaban como claros ganadores, Over, en un gesto de frustración, improvisó una serie de rimas que desplazaron el conflicto hacia aspectos íntimos de la vida personal de su oponente:

A este salame me lo achuro / y ni siquiera con dos entradas, solo un one-two fresh / ¿por qué no mirás a todos los vagos / y les contás que dejaste de ranchar en Sayago porque Jonny se había chichado a tu ex? / hermano, no me descances, se me hace el hombre / y mandó a abortar a la exmujer (Dark Jail, 2025, 2:18).

Si bien los primeros versos generaron algunas risas, la continuidad del ataque produjo un silencio pronunciado en el público presente. Esta ausencia de reacción funcionó como una sanción colectiva inmediata, señalando que la rima había traspasado los límites del ingenio aceptable.

El silencio operó así como un recordatorio práctico de los límites éticos que sostienen la convivencia del evento, marcando la frontera entre la agresión lúdica propia del enfrentamiento y una violencia simbólica percibida como excesiva o improcedente.

El plano estético, por su parte, no puede pensarse de manera autónoma respecto de esta dimensión ética. Las formas sonoras, rítmicas, gestuales y discursivas que circulan en las batallas no se evalúan solo por criterios técnicos, sino por su inscripción en ese horizonte de valores compartidos. La eficacia estética de una rima depende de su capacidad para activar resonancias afectivas reconocibles por la comunidad y de su adecuación al clima relacional del evento. En este sentido, lo estético no se reduce a la forma, sino que se define por su potencia de producir experiencia colectiva. En este marco, las características estéticas que intervienen en el proceso performativo operan fundamentalmente como un medio al servicio del sentido que se busca producir en la batalla. Ritmo, entonación, gestualidad y elección discursiva no funcionan de manera separada del contenido, sino que contribuyen a potenciarlo, orientarlo y hacerlo socialmente legible. El resultado es una configuración en la que forma y mensaje se articulan como una unidad inseparable, cuya eficacia depende de su capacidad para producir sentido compartido en el aquí y ahora de la improvisación.

En Dark Jail, como en otras competencias de plaza, este régimen ético y estético se manifiesta de manera particularmente intensa debido a la copresencia física, la proximidad entre competidores y público y la ausencia de mediaciones institucionales fuertes. La plaza funciona como un espacio de experimentación donde cada intervención es puesta a prueba de inmediato por la reacción colectiva. Gritos, festejos, risas, silencios o gestos corporales del público operan como indicadores sensibles de aceptación, tensión o rechazo, configurando un circuito continuo de retroalimentación.

Es dentro de este marco que la improvisación adquiere su carácter situado. Lejos de ser una producción *ex nihilo*, cada rima se inscribe en una memoria compartida del evento y de sus participantes. Los competidores improvisan siempre en relación con expectativas previas, con trayectorias reconocidas. Esta condición hace posible comprender cómo ciertas regularidades, formas de decir, de moverse, de ocupar el espacio, se estabilizan en el tiempo y comienzan a adquirir un valor estructurante dentro del campo.

Esta condición puede precisarse a partir de la noción de conducta restaurada desarrollada por Richard Schechner (2013). Para Schechner, la performance no consiste en la producción de acciones originales, sino en la reactivación de comportamientos previamente existentes que pueden ser repetidos, reorganizados y reinscriptos en nuevos contextos. En este sentido, toda acción performativa se apoya en repertorios de conducta socialmente disponibles que han sido aprendidos, transmitidos y estabilizados a través de la práctica. Aplicada al *freestyle* de plaza, esta perspectiva permite comprender que la improvisación no se produce en un vacío, sino sobre la base de estructuras retóricas, gestuales y discursivas que circulan en la comunidad y que orientan tanto la producción como la recepción de las rimas. Estas conductas, sin embargo, no se reproducen de manera fija, sino que se actualizan en cada enfrentamiento en función del

vínculo entre competidores y, de manera decisiva, de la intervención del público. En este marco, la evaluación no puede entenderse como una instancia externa, sino como parte del mismo proceso performativo. Los criterios que organizan la reacción colectiva y el juicio se sostienen en estas conductas restauradas, que funcionan como parámetros compartidos y que, al mismo tiempo, son recreados y desplazados en cada competencia. La improvisación aparece así como el espacio en el que dichos repertorios se ponen en juego bajo condiciones de copresencia, produciendo variaciones situadas que dependen del entramado relacional en el que se inscriben. Es precisamente en la reiteración diferencial de estas conductas, y en el reconocimiento colectivo que las valida o corrige, donde comienzan a estabilizarse ciertas formas de presencia escénica que adquieren continuidad dentro de la comunidad.

A partir de estas condiciones de experiencia, se vuelve posible introducir la noción de personaje como una cristalización específica de este régimen ético y estético. El personaje no surge como una invención puramente individual, sino como el resultado de un proceso relacional sostenido, en el que la reiteración de ciertas formas encuentra reconocimiento, refuerzo o corrección por parte del público. En el apartado siguiente se analizará cómo estas figuras escénicas operan como dispositivos de legitimación y anticipación, organizando tanto la performance de los competidores como la recepción comunitaria de las batallas.

Construcción de personajes y horizonte de expectativas en el *freestyle* de plaza

Si, como se ha mostrado en los apartados previos, el *freestyle* de plaza se configura como un dispositivo relacional en el que la performance se produce de manera coparticipada entre competidores y público, entonces resulta necesario interrogar las formas relativamente estables que organizan esa interacción en el tiempo. En este marco, la noción de personaje adquiere un estatuto central, no como expresión de una identidad individual previa ni como simple máscara escénica, sino como una forma situada de posicionamiento dentro del campo del *freestyle*, construida en la reiteración performativa y reconocida colectivamente por la comunidad que la sostiene.

El personaje emerge a partir de la recurrencia de determinados recursos verbales, gestuales y actitudinales, pero no se reduce a un repertorio técnico. Se trata, más bien, de una figura escénica relativamente estabilizada que articula palabra, cuerpo, conducta y memoria colectiva. A través de sus participaciones sucesivas, los competidores recurrentes configuran una imagen reconocible que el público aprende a anticipar. Cada aparición no comienza desde cero, sino que se inscribe en una cadena de performances previas que funcionan como archivo vivo y que orientan la recepción de lo que ocurre en el presente.

Desde esta perspectiva, el personaje puede ser pensado como un operador ético y estético. En el plano estético, delimita un conjunto de formas privilegiadas que el público asocia con ese competidor en particular. En el plano ético, establece una manera específica de habitar el conflicto, un modo de ejercer la agresión verbal, de relacionarse con el adversario y de inscribirse en el vínculo comunitario que sostiene el evento. La legitimidad de un personaje no depende únicamente de su calidad técnica o de su ingenio textual, sino de su adecuación a esta forma situada de estar en escena.

Esta lógica permite comprender por qué los tópicos habituales del *freestyle* que fueron mencionados en el apartado anterior no poseen un valor intrínseco ni garantizan por sí mismos una recepción favorable. Su eficacia no reside en el motivo aislado, sino en la posición desde la cual es enunciado y en su coherencia con el personaje que lo sostiene. La observación sostenida de distintas batallas muestra que un mismo tópico puede ser celebrado con intensidad o recibido con indiferencia según quién lo pronuncie y en qué contexto. Lo que el público evalúa no es el contenido en abstracto, sino la relación entre forma, contenido y figura escénica.

Para conceptualizar este mecanismo resulta particularmente productivo recuperar la noción de *horizonte de expectativas*, desarrollada por Hans Robert Jauss (2013) en el marco de la estética de la recepción. En su formulación original, el *horizonte de expectativas* designa el conjunto de normas, saberes previos y anticipaciones que orientan la lectura de una obra literaria en un momento histórico determinado. Ningún texto es recibido en el vacío, por lo que su interpretación se produce siempre en relación con experiencias previas, convenciones y memorias compartidas que condicionan tanto la comprensión como la valoración estética.

Uno de los aportes centrales de Jauss (2013) consiste en señalar que la experiencia estética se estructura en la relación dinámica entre la obra y ese horizonte previo. Cuando una obra se ajusta plenamente a las expectativas del receptor, produce reconocimiento y satisfacción, pero difícilmente genera una experiencia estética intensa. En el extremo opuesto, una ruptura radical del horizonte puede provocar rechazo o incomprensión, lo que erosiona el vínculo entre obra y público. Es, precisamente, en la tensión productiva entre continuidad y novedad, cuando la obra introduce variaciones significativas sin quebrar por completo el marco de expectativas compartidas, donde se produce la renovación del horizonte y la experiencia estética alcanza su mayor intensidad.

Trasladado al análisis del *freestyle* de plaza, este esquema permite describir el modo en que el público escucha y evalúa a los competidores. Las rimas no son percibidas como acontecimientos aislados, sino como actualizaciones de un vínculo previo entre el *freestyler* y la comunidad. El horizonte de expectativas se construye a partir de sus apariciones anteriores, de su comportamiento dentro y fuera del círculo, del reconocimiento acumulado y de las categorías que la propia escena ha consolidado en torno a su figura.

En este marco, una performance que confirma de manera previsible ese horizonte tiende a ser recibida con aprobación, pero sin producir una reacción exaltada; una intervención que

se aparta de forma abrupta o incoherente puede generar desconcierto o pérdida de legitimidad. Por el contrario, cuando el competidor logra reinscribir su intervención dentro de lo esperable al mismo tiempo que introduce desplazamientos, giros o riesgos reconocibles como valiosos, se produce una intensificación del vínculo con el público. La exaltación colectiva que acompaña estos momentos no deriva de la mera sorpresa, sino de la percepción compartida de que el horizonte ha sido puesto en juego y, al mismo tiempo, ampliado.

Los casos de Beater y Rasta permiten ilustrar con claridad este funcionamiento. Ambos han construido, a lo largo de sus participaciones, personajes fuertemente asociados al consumo de alcohol y drogas. Esta asociación no se expresa solo en sus rimas, sino también en su gestualidad, en su modo de circular por el espacio del evento y en la forma en que interactúan con el público. Caminan con ademanes exagerados, suelen portar una bebida alcohólica y, en ocasiones, incluso ingresan al escenario consumiéndola. Se trata de una conducta reiterada que el público reconoce como parte integral de su identidad performativa.

Competidores asiduos desde hace años en las competencias de plaza en Montevideo, en general, y en Dark Jail en particular, su trayectoria permite observar con mayor precisión la articulación entre construcción de personajes y horizonte de expectativas en el *freestyle* de plaza. La asociación con el consumo, lejos de limitarse al plano discursivo, se consolida a través de una reiteración corporal y espacial que el público aprende a identificar y anticipar.

Un primer ejemplo puede observarse en una batalla grupal 2vs2 en la que Beater y Rasta se enfrentan a los equipos Seven/Leito y Nochi/Crown. Desde el inicio, la conducta de ambos introduce una diferencia marcada respecto del resto de los competidores. Mientras los demás ingresan rápidamente al círculo y permanecen a la espera del comienzo de la batalla, ellos prolongan su entrada, Beater porta una caja de vino y Rasta avanza tambaleándose entre el público. Antes de ingresar por completo al espacio central, Beater se detiene, acerca su zona pélvica a la cabeza de una persona del público y enuncia en tono de broma: «Chupame el culo».

Este tipo de comportamiento no obtiene su eficacia por el gesto aislado, sino por su coherencia con un personaje configurado con anterioridad. La reacción positiva del público indica que la acción confirma un horizonte de expectativas ya establecido. La performance no introduce un elemento inesperado, sino que reafirma una imagen conocida, fortaleciendo el vínculo afectivo y predisponiendo positivamente la recepción de las rimas posteriores.

Esta lógica se intensifica durante la primera entrada de Rasta, en la que improvisa:

Yo tomo merca desde pequeño / Es más, preséntala y yo te enseño / Yo no soy
un porteño / Me mamo y no se entiende nada, rapeo en portuñol // [...] / Me
pusiste el moño, saqué la bolsa/ Bajaron los pibes quemando leño / El tranza
me cortó el dedo, escribí con muñón (Dark Jail, 2024a, 2:30).

La exageración hiperbólica, los juegos con el lenguaje y la construcción de imágenes extremas, como la referencia al muñón, configuran un registro humorístico y grotesco que no solo refuerza el personaje de Rasta, sino que introduce un efecto de sorpresa reconocible dentro del horizonte de expectativas del público. La novedad de la intervención no reside en el tópico, ya asociado al competidor, sino en la manera en que este es intensificado, deformado y llevado al límite mediante recursos expresivos que producen extrañamiento sin quebrar la coherencia del personaje.

Es precisamente esta combinación entre previsibilidad temática y desvío expresivo lo que potencia el valor estético de la improvisación y explica la intensidad de la respuesta colectiva, que llega a interrumpir la continuidad métrica de la performance. La exaltación del público no se origina en la mera confirmación de lo esperado, sino en la percepción compartida de una novedad que, apoyada en el reconocimiento previo, renueva momentáneamente el horizonte sin desarticularlo.

La eficacia de esta intervención no puede explicarse solo por su destreza técnica, sino por la alineación entre discurso, cuerpo y figura escénica. El público no celebra el tópico en abstracto, sino su adecuación al personaje que lo enuncia y al horizonte de expectativas que ese personaje activa.

Resulta significativo que, aun cuando las intervenciones de Nochi/Crown y Leito/Seven presentaron un contenido lírico más elaborado y una puesta en escena correcta, no lograron generar una respuesta comparable en el público. La victoria fue otorgada directamente a Beater y Rasta, lo que a su vez refuerza la centralidad de la reacción del público como instancia de legitimación y evaluación en el desarrollo de la batalla.

Un segundo ejemplo permite observar el funcionamiento inverso del mismo mecanismo. En otra fecha de Dark Jail, en la que Beater se enfrenta a Nacco, Magneto, Sandro y Charly Misterio. En una de las intervenciones, Magneto improvisa: «Te traje la de Francia, la de Ronaldinho / esto más que una compe de rap parece un fútbol cinco» (Dark Jail, 2024b, 2:00), en alusión tanto a la camiseta de fútbol que vestía uno de los competidores como a la cantidad de participantes. Beater responde: «Esto es un fútbol cinco, pero los pases son en el baño» (Dark Jail, 2024b, 2:12), una referencia explícita al consumo de drogas que desata una ovación del público, al punto de volver inaudible el verso siguiente.

Hasta este momento, la reacción colectiva reproduce el esquema observado en el ejemplo anterior, la referencia al consumo, enmarcada dentro del personaje de Beater, confirma el horizonte de expectativas y genera una reacción explícita por parte del público. Sin embargo, en la entrada siguiente, Magneto introduce un desplazamiento discursivo al señalar: «Cuando el Beater rapea de la droga le gritan porque piensan que es actitud. / Yo salí de la droga como de mi barrio en autobús, rapeándola full» (Dark Jail, 2024b, 3:36). Beater replica: «Lamentablemente yo también tuve que salir de la droga/el día que levanté el napo y por poco beso la lona» (Dark Jail, 2024b, 3:58).

A diferencia de intervenciones previas, esta rima no genera ninguna reacción en el público. Aunque mantiene una referencia temática similar, el enfoque introduce un registro reflexivo que rompe con la connotación celebratoria asociada al personaje de Beater. Este enfriamiento de la recepción no responde a una disminución en la calidad técnica de la rima, sino a una ruptura parcial del *horizonte de expectativas*. Al desplazarse hacia una reflexión que no se alinea con la imagen previamente construida, la intervención debilita la coherencia del personaje y, con ello, la conexión afectiva con el público.

En conjunto, los casos analizados permiten advertir que la construcción de personajes en el *freestyle* de plaza no constituye un fenómeno accesorio ni meramente estilístico, sino una dimensión estructurante del dispositivo performativo. A través de la reiteración y del reconocimiento colectivo, el personaje cristaliza una posición ética y estética que organiza la producción discursiva, orienta la escucha y condiciona la evaluación. Su eficacia no reside en la originalidad aislada de una intervención, sino en la capacidad de articular continuidad y variación dentro de un horizonte de expectativas compartido.

De este modo, el régimen ético y estético que atraviesa el *convivio* no opera como un marco externo que limita la improvisación, sino como la condición misma de su inteligibilidad y de su potencia. La legitimidad no se decide únicamente en el plano técnico ni en la destreza verbal, sino en la coherencia relacional entre figura escénica, memoria colectiva y sensibilidad comunitaria. Cada performance actualiza ese entramado y, en mayor o menor medida, lo desplaza.

Así, el *freestyle* de plaza puede comprenderse como un campo dinámico en el que público y competidores coproducen, en tiempo real, los criterios de valor que lo sostienen. Las categorías de lo ingenioso, lo excesivo, lo auténtico o lo forzado no preexisten a la práctica, sino que se estabilizan provisionalmente en el intercambio performativo. En este sentido, el análisis de las construcciones éticas, estéticas y de legitimidad del público no agota el fenómeno, pero sí permite delimitar las coordenadas desde las cuales se vuelve posible pensar sus regularidades, sus tensiones y sus desplazamientos.

Conclusiones

El análisis desarrollado a lo largo de este artículo permite reconsiderar las batallas de *freestyle* no solo como un subgénero de la cultura hip hop o como una variante contemporánea de la improvisación verbal, sino como un laboratorio privilegiado para pensar formas emergentes de producción colectiva de sentido. Lo que en apariencia se presenta como un enfrentamiento individual entre competidores revela, en su funcionamiento interno, una arquitectura relacional compleja en la que la recepción no ocupa el lugar final del proceso artístico, sino que interviene como condición constitutiva de su despliegue.

Desde esta perspectiva, el *freestyle* de plaza obliga a desplazar ciertas dinámicas arraigadas en los estudios literarios y escénicos. En primer lugar, cuestiona la separación clásica entre creación y recepción, al mostrar que la evaluación, la legitimación y la modulación afectiva no se sitúan después de la obra, o de manera simultánea como en las artes escénicas tradicionales, sino que participan activamente en su producción. En segundo lugar, tensiona la idea de autoría individual, ya que la eficacia de una intervención depende menos de la genialidad aislada del competidor que de su capacidad para inscribirse de manera estratégica en un *horizonte de expectativas* construido en colectivo. Finalmente, introduce una temporalidad específica, en la que el sentido se estabiliza de manera provisional en el intercambio, pero permanece siempre abierto a su reformulación.

Leer el *freestyle* desde este marco no solo amplía la comprensión de este fenómeno particular, sino que ofrece herramientas para repensar otras prácticas culturales contemporáneas atravesadas por dinámicas de copresencia, interacción y evaluación inmediata. Al mismo tiempo, invita a reconsiderar la noción de experiencia estética. Lejos de concebirla como una relación contemplativa, el caso analizado muestra que la experiencia puede estructurarse como un proceso intensamente dialógico y afectivo, en el que la comunidad no solo interpreta, sino que participa de forma activa en la configuración de los criterios de valor que la orientan. En este sentido, el *freestyle* no constituye una excepción marginal dentro del campo artístico, sino un ejemplo paradigmático de formas de producción cultural en las que lo estético y lo social se entrelazan de manera inseparable.

Si el horizonte de expectativas funciona como un operador central en la dinámica del *freestyle*, ello se debe a que la memoria colectiva actúa como fuerza reguladora que habilita y restringe posibilidades expresivas en tiempo real. Este hallazgo abre un campo de investigación fértil para futuros estudios comparativos, tanto entre distintas escenas locales como entre el *freestyle* de plaza y sus variantes profesionalizadas, donde las mediaciones institucionales y comerciales podrían reconfigurar de manera significativa las dinámicas aquí descritas.

En definitiva, las batallas de *freestyle* permiten observar con especial nitidez cómo una comunidad produce, negocia y transforma sus propios criterios de legitimidad en el interior mismo de la performance. Pensarlas desde esta clave no implica reducirlas a un objeto sociológico ni idealizarlas como expresión pura de espontaneidad, sino reconocer en ellas un dispositivo escénico contemporáneo que condensa tensiones centrales de nuestra época. Explorar esas tensiones no solo enriquece el estudio del *freestyle*, sino que contribuye a ampliar los marcos desde los cuales comprendemos la producción cultural actual.

Referencias

- ARIAS, M. A. (2022). «Que se pudra»: estrategias discursivas empleadas por jóvenes freestylers para la gestión identitaria. En M. Biaggini (Comp.), *Estilo libre: la práctica de rap freestyle en Argentina* (pp. 63-86). Biblos.
- ARIAS, M. A. (2024). Rimas sobre el cuerpo en el rap en acción en clave lúdica: uso y percepciones de raperos y raperas en el sudoeste bonaerense. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (28).
- BAJTÍN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- CHANG, J. (2005). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. Picador.
- DARK JAIL. (2024a, 2 de mayo). *Rasta Beater vs Nochi Crown vs Leito Seven. Octavos* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zQYzyfX6oUs>
- DARK JAIL. (2024b, 24 de octubre). *Beater vs Nacco vs Magneto vs Sandro vs Charly Misterio. Primera fase* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hT1t8wq3Lvc>
- DARK JAIL. (2025, 20 de julio). *Spektro Alexunder vs Over Seven. Cuartos de final* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4WoGfcuJv1Y>
- DUBATTI, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- FISCHER-LICHTE, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge.
- GADAMER, H.-G. (1999). *Verdad y método I*. Sígueme.
- JAUSS, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Gredos.
- JUÁREZ MARTÍNEZ, J. (2021). Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética. *Análisis*, 53(99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6500>
- MORA, A. S. y STERKEL, J. M. (2023). En la ciudad y en las redes: intercorporalidad y copresencia en performances de freestyle en La Plata. En M. Biaggini (Comp.), *Estilo libre: la práctica de rap freestyle en Argentina* (pp. 149-170). Biblos.
- ROSA, H. (2019). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Katz.
- SCHECHNER, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction* (3.ª ed.). Routledge.
- STERKEL, J. M. (2024). Descarga, energía, adrenalina: etnografiar afectos en las competencias de freestyle. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (28). <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/3-descarga-energia-adrenalina.pdf>
- VITTORELLI, L. B. (2022, 19-21 de octubre). *Reflexiones sobre el abordaje de prácticas musicales como performance: un análisis de competencias de freestyle rap* [Ponencia]. Jornadas de Jóvenes Musicólogos 2022. Universidad Nacional de Córdoba.
- VITTORELLI, L. B. (2023). ¿Cómo se arma una competencia de freestyle? Análisis etnográfico sobre celebraciones musicales juveniles y autogestivas en la ciudad de Córdoba. En M. Biaggini (Ed), *Estilo libre. La práctica del rap freestyle en Argentina* (pp. 35-54). Biblos