

¿TAN BONITA Y TAN NEGRA?

CONSTRUCCIÓN DE FEMINIDAD EN LAS
PRÁCTICAS DEL STREET DANCE



Maestría en estudios Artísticos
Leidy Diana González Rincón



Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB

Maestría En Estudios Artísticos



**UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

¿Tan Bonita y Tan Negra?

Construcción de Feminidad en las Prácticas del Street Dance

Trabajo de Investigación Presentado Para Optar por el Título de:

Magister En Estudios Artísticos

Autora: Leidy Diana González Rincón

Tutor: Alejandro Gamboa Medina

Bogotá

2019

Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que me acompañaron en el proceso de este trabajo de investigación y que me ofrecieron sus capacidades para que este fuese posible.

Agradezco al maestro Alejandro Gamboa Medina por su labor de dirección, por su paciencia y por lograr que aterrizará las ideas producto de mis interrogaciones y las trabajará una y otra vez durante el recorrido que aquí se presenta.

Agradezco a la maestría en estudios artísticos y su planta docente por brindarme herramientas para la elaboración de este trabajo; a la maestra María Teresa García por darle un sentido más específico a mis intereses de investigación, a Sonia Vargas por sus comentarios y por brindarme su capacidad crítica y reflexiva para la construcción de cada apartado realizado, a Alejandro Gómez por acompañarme durante todo el proceso de construcción de mi escrito, aconsejarme y soportarme en los momentos de angustia.

Agradezco a Laura Díaz y María Paula Castañeda, por permitirme trabajar con ellas, por ser amigas incondicionales y desnudar sus sentimientos e ideas en pro del trabajo de investigación, por animarse a bailar, dialogar, reír, dibujar, posar y permitir que este trabajo fuera posible.

Agradezco a Jasón Chaverra y los bailarines de Danceholic Project por compartir este espacio tan importante conmigo, por su generosidad y paciencia para la investigación. De igual manera agradezco a todos los bailarines, coreógrafos, directores y personas cercanas al movimiento Hip Hop que me permitieron dialogar con ellos, conocer sus historias y pensamientos sobre su quehacer.

Agradezco a Julián Cubillos por la elaboración de la portada de este trabajo, la edición de las entrevistas bailadas y los videos realizados en otros momentos de la investigación, por su apoyo y su comprensión constante, a Angélica Cusbuena por sus aportes a los escritos aquí presentes, a Valentina Barrios por su apoyo en toda la edición del trabajo, a Andrés Sánchez por su apoyo en las fotografías y la edición de las mismas.

Agradezco a mi familia que siempre apoya mis intereses personales, académicos e investigativos y que me brindaron todo lo necesario para la culminación de este proceso investigativo.

Para Isabella González, Trabaja fuerte y siempre feliz para alcanzar todo lo que deseas.

Tabla de contenido

I.	Agradecimientos	
II.	Tabla de contenido	
III.	Tabla de ilustraciones	
IV.	Resumen	
V.	Palabras Clave	
VI.	Introducción	
1.	Marco Metodológico	1
2.	Capítulo I – Prácticas en el <i>Street dance</i>	10
2.1	La Feminidad	10
2.2	Configuraciones en el <i>Street Dance</i>	14
2.3	¿ <i>Street dance</i> , <i>Hip Hop Freestyle</i> o Danza urbana?	21
2.4	La Mujer en el <i>Street Dance</i>	25
3.	Capítulo II Implicaciones en la Experiencia de ser Mujer Danzante y Construcción de Feminidad	34
3.1	Mujer y feminidad – construcción social (algunas ideas)	34
3.2	Construcción de la Figura Feminidad en el <i>Street Dance</i>	37
3.3	El entrenamiento y sus vertientes dentro de la construcción de feminidad	41
3.4	“ustedes también pueden”	51
4.	Capítulo III ¿Entre Femenino y Cuantas Cosas Más?	55
4.1	Quiebres de los Estilos Entre lo Masculino y lo Femenino	55
4.2	Auto representación	61
4.3	Las dos caras de la moneda	71
4.4	Ejercicios de control y formas de resistencia a la norma	84
5.	Conclusiones	90
6.	Lista de Referencias	93
6.1	Bibliografía de apoyo	98
7.	Anexos	102
7.1	Las huellas del Hip Hop	102

7.1.1	Historia del Hip Hop en Bogotá.....	109
7.1.2	Del Barrio Para el Barrio.....	119
7.1.3	<i>Del gueto</i> , del barrio y de lo popular hacia lo comercial.....	124
7.2	Caracterización de los estilos.....	126
7.2.1	Break dance.....	127
7.2.2	Popping.....	132
7.2.3	Locking.....	133
7.2.4	Krump.....	135
7.2.5	Whacking.....	137
7.2.6	House.....	139
7.2.7	New Style.....	142
7.2.8	Dancehall	143
7.3	Historia de vida.....	147

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Leidy González- lo que me ha costado mi feminidad

Ilustración 2: Grupo Hip Hop – Danceholic Project

Ilustración 3: Fotografía Laura Díaz - bailarina

Ilustración 4: Fotografía María Paula Castañeda - bailarina

Ilustración 5: Fotografía Leidy González – bailarina

Ilustración 6: las dos caras de la moneda

Ilustración 7: Feminidad – María Paula Castañeda

Ilustración 8: Feminidad – Leidy González

Ilustración 9: Feminidad – Laura Díaz

Ilustración 10: Masculinidad – Leidy González

Ilustración 11: Masculinidad – Laura Díaz

Ilustración 12: Masculinidad – María Paula Castañeda

Ilustración 13: Control y poder

Ilustración 14: Bailando – control y poder

Ilustración 15: Yo interno – Laura Díaz y Leidy González

Ilustración 16: Yo interno – María Paula Castañeda

Ilustración 17: Yo interno – Leidy González

Ilustración 18: Yo Interno – Laura Díaz

Ilustración 19: Invisible

Ilustración 20: Fotografía Brandon - B-Boy

Ilustración 21: Top Rock

Ilustración 22: Fotwork

Ilustración 23: power moves

Ilustración 24: Freezes

Ilustración 25: Fotografía Nathy Rodríguez – bailarina

Ilustración 26: Fotografía Lucy Cobaleda – bailarina

Ilustración 27: Fotografía Jasón chaverra – bailarín

Ilustración 28: Fotografía Esteban Monroy – bailarín

Ilustración 29: Bailarina House

Ilustración 30: Fotografía María Paula Castañeda y Marcia Castañeda – bailarinas

Ilustración 31: África Bambaataa

Ilustración 32: Jóvenes en la calle del Bronx – 1970

Ilustración 33: The Sequence – 1980

Ilustración 34: Queen Latifah – 1990

Ilustración 35: Caratula de película Beat Street – 1984

Ilustración 36: Caratula de película Flash dance – 1983

Ilustración 37: Caratula de película Wild Style – 1983

Ilustración 38: Rock Steady Crew

Ilustración 39: Bone Breakers

Ilustración 40: RAP-TADA la plaza de Bolivar

Resumen:

Este es un estudio sobre la construcción de feminidad en los espacios del *Street dance* entendido como un lugar en el que se controla y regula pero que a su vez se concibe como un espacio de resistencia a la norma, lo cual implica hacer una revisión acerca de estas prácticas y los escenarios en los que se representa la feminidad y la masculinidad como binarismos.

El Documento realiza una revisión acerca de las construcciones sociales en torno a la mujer, teniendo como base la experiencia de tres mujeres danzantes, pertenecientes a un grupo de Street Dance representativo de la ciudad de Bogotá, de igual manera se presenta diferentes vertientes que son constitutivas en esta experiencia y específicamente en la práctica danzaría del Street Dance. Se realiza un recuento histórico del movimiento Hip Hop y las formas en como este se ha dinamizado, ha transitado y ha construido una manera particular de representar a la mujer.

Palabras clave.

Street Dance, mujer, feminidad, construcción, control, resistencia

Abstract:

This is a study on the construction of femininity in the spaces of street dance. Understood as a place where forms of femininity are indoctrinated and regulated and which is granted as a space of resistance to the norm, which implies its functions. about these practices and the scenarios in which femininity and masculinity are represented as opposing binarisms.

The document makes a revision about social constructions around women, based on the experience of three women dancers, belonging to a street dance group representative of the city of Bogotá, in the same way it presents different aspects that are constitutive Dance of the street. There has been a historical summary of the Hip Hop movement and forms at this moment energized, has become a particular way of representing women.

Keywords:

Street Dance, woman, femininity, construction, control, resistance.

No matter how hard you try, you can't stop us now'
Afrika Bambaata & Soulsonic Force, Renegades of Funk, Planet Rock, 1983

Introducción

Las experiencias que he tenido en el transcurso de mi vida, particularmente aquellas ancladas a mi vinculación con la danza, me han llevado a cuestionarme acerca de los preceptos e ideas que he gestado, desde los roles que desempeño como mujer en la sociedad bogotana; esto ha construido en mí, particulares formas de verme; me interesa reconocermé y ser reconocida como danzante en todas las relaciones que establezco (laboral, personal, académica, danzaría), guiada por el simple placer que me produce bailar y por las ideas que he generado acerca de cómo debo ser, comportarme, y desarrollar mis posibles habilidades. En este sentido, la danza se ha convertido en el eje central de mi vida, permitiéndome pertenecer a lugares y sucesos a los que no podría haber llegado de ninguna otra manera.

Como mujer me encuentro atravesada por diferentes estereotipos¹ que han hecho de mi experiencia una lucha constante entre los ejercicios de control, regulación y sometimiento que están erigidos en los discursos del poder y la lucha por la resistencia que se ha gestado en mí debido a las veces que he sido maltratada, juzgada, vulnerada y burlada. En un principio ser mujer danzante era para mí una forma intransigente de salirme de la norma, de lo socialmente establecido, mucho más cuando decidí ingresar al mundo del Hip Hop² y específicamente del *Street dance*³, sin embargo, con el transcurrir del tiempo

¹ Estereotipos que se ven reforzados constantemente por diferentes instituciones de la sociedad como, por ejemplo, prejuicios sobre el valor dado por la cultura a hombres y mujeres, asignación de colores a los sexos y roles que deben ser cumplidos en escenarios sociales como la pareja, la familia y el ejercicio de poder en la ciudadanía (Lamas, 1996). Ver apartado *Construcción social*

² Ver Anexo 1: Las Huellas del Hip Hop

³ Ver apartado *¿Street Dance, Hip Hop Freestyle o danza urbana?*

comencé a evidenciar como las practicas danzarías en general eran manipuladoras, espacios de coerción y control sobre los cuerpos de los otros, entendí que habían unas normas a las que también había que atender y que tramitaban la experiencia de cada una de nosotras, mujeres danzantes, apasionadas por este quehacer.

En esta noción centro mi atención “mujer danzante” mi interés particular se basa en cómo esta condición me construye y me pone a transitar en prácticas culturales, corporales y representaciones sociales claramente definidas por discursos y relaciones de poder a los que más adelante haré alusión, a pesar de que he estado vinculada con diferentes estilos de danza, me interesa cómo se da esta construcción particularmente en el *Street dance*, ya que es en esta danza donde he encontrado un espacio liberador, pero que a su vez me condiciona para poder pertenecer.

Atendiendo a lo anterior, se centró el proceso de investigación en las prácticas recurrentes del grupo Danceholic Project de la ciudad de Bogotá, a partir de un trabajo etnográfico en el que se recogió a través de entrevistas bailadas⁴, fotografías, historias personales y registros audiovisuales, los códigos compartidos y las experiencias que han configurado las formas de ser y comportarse de las mujeres desde su momento de ingreso en el *Street dance*, esto con el fin de hacer una revisión crítica de mi práctica y de los factores culturales que influyen en ella.

El grupo Danceholic Project está fuertemente vinculado con la cultura Hip Hop, y también con sus manifestaciones sociales hegemónicas, su director Jasón Chaverra, hombre chocoano de 27 años de edad, se ha dedicado durante ocho años de su vida a configurar el

⁴ Ver apartado *marco metodológico*

grupo al cual pertenezco y en el que me he formado durante cinco años en diferentes estilos de Street dance, esto, junto a mi historia de vida, me permite comprender por qué es importante hallar en el relato de las mujeres los diferentes sucesos, que anclados a su práctica danzaría les han permitido configurarse.

Beatriz Sarlo (1994) reconoce la importancia del relato personal, como una herramienta potenciadora para reconocer un fenómeno que puede presentarse de igual manera en diferentes ámbitos de la sociedad, el relato alcanza un estatus ético y moral que permite dar voz a la experiencia, que es particular pero da sentido a prácticas similares, es decir, mi relato, mi construcción de experiencia aunque es única, puede ser la experiencia de otro, por tanto, considero valioso el aporte que realizaré al reconocer en las particularidades de la voz de estas mujeres danzantes los sucesos que enmarcados dentro de unas prácticas específicas configuran las formas de feminidad y cómo estas mujeres se reconstruyen a través de esto, sus testimonios son enunciados subjetivos que nos permiten descubrir ese mundo que confronta la auto-representación desde la condición de mujer joven urbana.

Lamas (1996) afirma que dentro de la sociedad construida a partir de discursos heteronormados, se han creado unas ideas acerca de la forma de comportamiento de las mujeres y los hombres, la mujer debe ocupar unas posturas sumamente femeninas, asumir un rol impuesto por la clase, la raza e inclusive por sus capacidades físicas e intelectuales, de tal manera, debe ser divertida, tierna, comprensiva, delicada, hogareña, trabajadora e intelectual, pero también histérica, compulsiva, celosa, chismosa y visceral, características que se vinculan a la mujer de clase media, urbana, joven e inexperta.

Estos son arquetipos que responden a los requisitos que la sociedad ha impuesto como regla básica, respondiendo a una historia fraguada por relaciones en las que se han impuesto múltiples ideas sobre la condición de mujer, lo cual demuestra cómo lo afirma Bordo (2001) el continuado poder histórico y extendido de ciertas imágenes culturales e ideologías a las que todas las personas (hombres y mujeres) son vulnerables, por ejemplo las mujeres debemos cargar con el peso de “ser mujer” y esto se relaciona de manera casi “natural” con humillación, desprecio o inferioridad; en la danza, tenemos que responder a ciertas características que se han impuesto, simplemente por el hecho de ser mujer danzante, particularmente, en el caso del Street dance se han configurado estereotipos sobre la mujer que debe pertenecer a este mundo, las formas de vestir, comportarse y bailar deben responder a lo que Hall (2010) denomina signos, estos, entendidos, en su concepto más amplio como esas formas de discurso que dan pie a las relaciones de poder, dado que el Street dance, es una práctica cultural vinculada al Hip Hop, esta depende del sentido que nosotros construimos, una práctica simbólica mediante la cual la representación y el lenguaje operan⁵.

Teniendo en cuenta que el contexto del Street dance es particularmente masculino, por los entornos en los cuales se ha construido, y la marca del Hip Hop que separa los géneros (Garcés, 2010), se convierte en una necesidad, adaptarnos para pertenecer, llegando inclusive a sentir culpa e incomodidad por nuestra feminidad, vergüenza por nuestros cuerpos y auto rechazo (Bordo, 2001), en cierto modo, la condición de nuestra feminidad se convierte en un problema en algunos espacios y generamos una obsesión por

⁵ Desarrollo esta afirmación con mayor profundidad en el apartado *configuraciones en el Street Dance*

la perfección de nuestro cuerpo y del movimiento, por la ejecución de los pasos y los estilos⁶, pero difícilmente tenemos una actitud de aceptación hacia ellos.

Por tanto, construimos y modificamos formas de ser y actuar con el fin de mantener mapas conceptuales similares, Hall (2010) afirma que “somos nosotros quienes fijamos el sentido construido por el sistema de representación en el que los códigos fijan relaciones entre conceptos y símbolos”, esto indica que como sujetos nos producimos dentro de la representación que enmarca nuestras prácticas y estas condicionan las formas de relacionarnos con el mundo.

La mujer que se involucra en el Hip Hop se ha catalogado como aquella que se atreve a transgredir el rol de género⁷, mujer valiente que sale de los estereotipos y se configura como persona segura de sí misma y de sus posibilidades físicas y emocionales, claro ejemplo de esto es la música rap producida por mujeres, quienes escriben rimas demostrando su inconformidad con la feminidad impuesta y con los roles que socialmente se nos han asignado:

... Ya es demasiado cursi una mujer que sea tierna, ahora un montón se cansaron de buscar la magia interna y se conformaron con la famosa terna eterna: Noventa, sesenta, noventa, de chicas lindas que dan su imagen a la venta, que acuden a los medios que las desnuden y buscan que entre sus pocas prendas los rostros se demuden. Entonces pasan a segundo plano las que no se hagan la cirugía estética porque importan menos las menos bonitas con una amplia ética. Me

⁶ El HIP Hop Dance ha evolucionado y han surgido diferentes estilos de danza como el locking, el popping, el house, el krump y el dancehall (Reyes, 2010) ver anexo *caracterización de los estilos*.

⁷Afirmación encontrada en -Garcés, A (2010) Culturas juveniles en tono de mujer, Hip Hop en Medellín (Colombia).

quieren meter en la cabeza que son mejores las de una perfecta anatomía o las de una amplia economía...

...Cada día hay que despertar pensando en agradar a los demás, no en sentirse bien para sí misma... Afínate, retócate, vístete con la ropa más costosa y empápate del mejor perfume...

Canción Más que una imagen- Shhorai (2009)

Por supuesto, esta idea, nace de las mujeres involucradas en la cultura Hip Hop, quienes transitan en una revisión permanente de sí mismas y de procesos de legitimación a través de la incorporación, la aceptación y el reconocimiento de los elementos culturales que les ofrece el grupo al cual pertenecen.

Sin embargo, esta afirmación no alberga la condición de todas las mujeres que de alguna manera están vinculadas con la cultura Hip Hop, nos encontramos las mujeres que amamos el arte de bailar, y su manifestación a través del Hip Hop, este que se ha convertido en una ruta placentera para encontrarse, sentirse identificada y pertenecer a eso que tanto deseamos⁸, pero quienes definitivamente no nos definimos como mujeres luchadoras, víctimas y sobrevivientes de lo marginal y que en definitiva no logramos representar estas imágenes homogeneizadoras que según Bordo (2001) “funcionan como modelos frente a los cuales al ser continuamente se mide, se juzga, se disciplina y se corrige a sí mismo”. Nos encontramos entonces con estas “formas genéricas” (Bordo, 2001) que se refieren a aquellas reglas que la cultura impone para normalizar los cuerpos, que se hace pasar por la norma para todos, dejando de lado que el cuerpo (femenino o masculino) es

⁸ Realizo una reflexión sobre el deseo de pertenecer en el apartado *auto representación* partiendo de las narrativas de las tres mujeres.

siempre mediado por constructos, asociaciones e imágenes de naturaleza cultural. Al anclarnos a una práctica como la Street dance parece necesario cuestionarnos acerca de esas formas a las que debemos atender, masculinas o femeninas lo cual me hace traer a colación la pregunta que se hace Susan Bordo en su texto el feminismo, la cultura occidental y el cuerpo: ¿Qué mujer que crece en una cultura sexista no se siente ambivalente acerca de su feminidad?

Todos estos constructos se ven claramente permeados por la relación entre el maestro (coreógrafo y/o director) otros bailarines y las mujeres danzantes, dentro de un marco de poder que está constituido debido al rol que cada uno asume dentro del lugar del ensayo, estos intersticios en los cuales se encuentran las ideas, conceptos y nociones de las personas permiten reconocer ese poder que no es necesariamente autoritario, tampoco unidireccional ni vertical, es más bien una dinámica en la que entran en juego la construcción del espacio y la construcción corporal, el poder no es central, es más bien transitorio y no regulado, lo cual genera nuevas oportunidades de transformación y nuevas formas de subjetividad en el ser humano⁹.

Este tipo de relación, se encuentra claramente presente en el contexto particular del entrenamiento de Street dance, espacio que vincula la historia del Hip Hop, la influencia y los consumos culturales que se han construido y han configurado la experiencia de todo aquel que se involucra en estas prácticas, a través del discurso que atraviesa la relación entre ensayo, maestro y bailarinas se genera una dinámica de vigilancia y control directo, nos encontramos frente a un mecanismo de evaluación y nos sometemos a esto como parte

⁹ Hall Stuart (2010) Teoría de la representación

de nuestra cotidianidad, el espejo, el coreógrafo, otros bailarines, son sistemas que alimentan a partir de una relación cuerpo a cuerpo, los mecanismos de disciplinamiento¹⁰.

Es de esta manera, como todos nos convertimos en víctimas y cómplices; observamos, vigilamos y sancionamos dentro de nuestra práctica llevando al cuerpo a ser un instrumento importante a disciplinar, es moldeado, sometido, transformado y perfeccionado, no desde la intención técnica si no desde el control del comportamiento para lograr pertenecer, con reglas implícitamente establecidas, patrones de comportamiento reguladores y ejercicios de coerción y restricción que busca la docilidad del cuerpo, ejerciendo un control sobre sus gestos y sus comportamientos. A este proceso Foucault (1975) le llama anatomía política. Esto se convierte en una microfísica del poder en la medida en que realiza una adscripción política y detallada del cuerpo, sin dejarnos ser, sin entender que en realidad respondemos a representaciones sociales fuertemente enmarcadas por relaciones de poder.

Debido a las situaciones anteriores, la presente tesis pretende abordar el proceso de configuración de la feminidad en tres bailarinas, las relaciones que hicieron posible dicha construcción, el modo como han enfrentado las formas culturales que las encasillan y determinan su accionar, sus tensiones internas, los discursos que han desarrollado, su puesta en escena y las formas en cómo se construye la configuración de feminidad en entornos como el del Street dance y cómo esta construcción les permite a las mujeres investigadas expresarse y movilizarse en espacios diferentes a los de la danza; se realizó un apartado sobre la historia del Hip Hop, sus inicios y la forma como llegó a Bogotá y un

¹⁰ Disciplinamiento: Entendido como el control del cuerpo según la teoría de Foucault (1975) Vigilar y castigar. Ver apartado *ejercicios de control y formas de resistencia a la norma*

apartado sobre la caracterización de los estilos del *Street dance* que hacen parte de los anexos de esta tesis, pero que fueron determinantes para mi proceso investigativo, ya que son información de referencia para entender los sucesos anclados a la práctica del Hip Hop, fue un trabajo arduo de investigación, que me permitió reconocer prácticas históricas relacionadas con el tema a tratar, sin embargo, para que el hilo conceptual de la lectura sea más fluido he decidido colocarlos como anexos referentes.

De este modo el objetivo es develar y analizar el proceso de construcción de feminidad en los espacios del *Street dance*, de las relaciones que hicieron posible esa construcción, del modo como han enfrentado los mercados culturales y del entretenimiento, del discurso que ha elaborado, de su puesta en escena, de las tensiones internas y del modo como estos elementos se articulan entre sí con el fin de responder a la pregunta ¿Cómo las prácticas que se presentan en los entrenamientos de *Street dance* configura la feminidad en tres mujeres pertenecientes al grupo *Danceholic Project* de la ciudad de Bogotá? Desarrollando narrativas en torno a la experiencia de estas tres mujeres danzantes y sus lógicas dentro del lugar de entrenamiento, indagando acerca de estas prácticas y utilizando distintos elementos metodológicos a los que más adelante hare alusión que permitieron vislumbrar cómo se desarrolla esta experiencia y qué lógicas atienden a esta.

Marco Metodológico

El desarrollo metodológico estuvo anclado constantemente a la experiencia vivida y los sucesos que me habían configurado como mujer hasta el momento que decidí abordar este proceso de investigación, la metodología fue una búsqueda entre la experiencia, la sensación y la búsqueda del relato convirtiéndose de esta manera en una ruta explorativa para mí y las dos mujeres con las que trabajé.

Este proceso de investigación se realizó desde un enfoque etnográfico-reflexivo, con el fin de atender como una prioridad la voz de “los otros”, es decir, intercalar mis experiencias con las de otras personas que comparten intereses, roles y funciones que pueden ser guías poderosas y enriquecedoras para cuestionarse acerca de los intereses académicos y experienciales, que me condujeron a la escritura de esta tesis. La reflexividad en el trabajo de campo puede contribuir a detectar marcos interpretativos del “investigador y los informantes en la relación”, para esto fue necesario crear un puente que permitiera descubrir e incorporar dudas y temáticas del universo que ayudaran a generar una relación entre lo explícito que en primer momento se presenta en un trabajo de investigación y lo implícito que puede otorgar la persona que está respondiendo (Guber, 2001).

De tal manera, la etnografía reflexiva, se adecua a la necesidad de establecer las lógicas de acción de los actores, para identificar el modo como ellos dan cuenta de su experiencia; para Cornejo, M. Mendoza F y Rojas R. (2008) resulta interesante trabajar con “los relatos de vida¹¹” ya que estas resultan ser una reconstrucción realizada en el momento preciso de la narración, esto quiere decir, que los relatos de vida siempre serán

¹¹ El relato de vida corresponde a la enunciación -escrita u oral- por parte de un narrador, de su vida o parte de ella. (Cornejo, M. Et Al, 2008)

construcciones, versiones de la historia “que un narrador relata a un narratario particular, en un momento particular”.

Esto me permitió intercalar mis experiencias propias con las de las dos bailarinas que me ayudaron a construir ideas más precisas acerca de lo que significa ser mujer danzante y la configuración de feminidad que se da en un espacio como en el del Street dance; la etnografía reflexiva parte de la idea de que los “sujetos contribuyen a crear su mundo y que el investigador es otro sujeto más al preguntar” (Guber, 2001); discutir con las personas acerca de sus propias motivaciones, intereses dudas e interpretaciones permite contrastar nuevos conceptos con lo que uno considera dado por hecho.

Solicitando un relato de vida, se brinda la posibilidad que el narrador elija o no asumirse a sí mismo, en tanto producto, productor y actor de su historia (De Gaulejac, 1999). Reconocerse producto de una historia material (familiar, social, política, cultural) que determina su vida, condiciones en las cuales ha sido arrojado, en términos existenciales. Reconocerse productor de su historia, a través de sus propias elecciones, responsabilizándose por aquel margen de libertad que le ha permitido “hacer algo con aquello que han hecho con uno” (Sartre, 1985). A partir de estos reconocimientos, se abre la posibilidad de situarse como actor de una historia, de la cual se busca ser el protagonista. (Cornejo, M. Et Al, 2008)

Para Guber (2001) el investigador es el “instrumento de investigación”, ya que además de tener intereses académicos es miembro de una sociedad y portador de un sinfín de contenidos anclados a él culturalmente. Esto significa que sus concepciones entran en juego cuando se enfrentan con las de otros, lo cual implica para el investigador una desestructuración de sus supuestos a partir de los matices nuevos con los que trabaja.

Apuntando a esta perspectiva investigativa, intente explorar la experiencia de las mujeres¹² Laura Díaz, María Paula Castañeda y quien escribe¹³, partiendo de la idea subjetiva de que transitamos todo el tiempo en ejercicios de poder y resistencia¹⁴, asumiendo que esta relación en realidad es mucho más compleja que un simple binarismo, donde comúnmente se otorga el papel de incorrecto a los ejercicios de control y uno más bondadoso a las formas de resistencia a la norma. Teniendo en cuenta este punto inicial surgió el cuestionamiento acerca de cómo las mujeres se construyen socialmente a través de su quehacer en el *Street dance* el cual se encuentra encasillado socialmente como masculino y cómo esto se ve expresado en términos de gestión del deseo.

Para establecer las lógicas de acción que nos particularizaban y nuestro modo de dar cuenta de nuestra experiencia tuve que cuestionarme por las circunstancias que me habían atravesado durante el transcurso de mi vida, los roles que asumí como mujer y las perspectivas teóricas que guiaban mi investigación, en primer lugar hice un recorrido narrativo por los espacios en los que como bailarina había sentido esa incomodidad que me llevo a los cuestionamientos por mi construcción de feminidad, asumiendo que la danza es para mí una gama de posibilidades infinitas con las que me he podido desarrollar, encontré que en mi historia¹⁵ habían diferentes vertientes que eran las que me permitían entender mi malestar, a través de esto pude establecer las estrategias que utilicé para la recolección de datos y análisis de la información: comencé realizando un rastreo histórico sobre el Hip

¹² Exclusivamente de las tres personas que hicieron parte de mi proceso de investigación.

¹³ María Paula Castañeda Rincón: Bailarina hace 10 años, estudiante de quinto semestre en creación y producción de moda.

Laura Vanessa Díaz Quiroga: Bailarina hace 4 años, productora de imagen fotográfica.

Leidy Diana González Rincón: Bailarina hace 13 años, licenciada en educación física, recreación y deporte, maestrante en estudios artísticos.

¹⁴ Ver apartado: ejercicios de control y formas de resistencia a la norma

¹⁵ Ver anexo: Historia de vida

Hop, los hechos que anteceden a este movimiento y cómo se fue globalizando y asentando específicamente en Bogotá, realicé un breve análisis de las películas¹⁶ que marcaron el inicio del Hip Hop en Bogotá para identificar los elementos técnicos adoptados por los jóvenes de la época y para entender el papel de la mujer, que fue casi imperceptible para el desarrollo de esta historia. Este rastreo lo realicé a través de entrevistas con los primeros B-boys de Bogotá y representantes de la *old school* que vivieron este proceso, conversaciones con exponentes del Hip Hop en Bogotá, revisión de archivos y trabajos de investigación relacionados con el Hip Hop.

Anclado a esto, indagué sobre el proceso de comercialización del Hip Hop y cómo este paso de ser un fenómeno popular para convertirse en un aparato comercial que permitiría que se generaran nuevas formas de entender el Hip Hop, y en este caso específico la danza, aparece el *Street Dance* como la denominación que se le otorga en esta investigación a nuestra práctica danzaria, con el fin de especificar las características propias de este movimiento que como menciono en otros momentos, consideramos parte del movimiento Hip Hop.

Para corroborar y triangular la información recolectada, realicé entrevistas a personajes fundamentales en los inicios del Hip Hop en Bogotá, conversé con un bailarín de *Street dance* de Los Ángeles, así como con bailarines de Danceholic Project y de otros grupos¹⁷ (academias) representativos de la ciudad; conversé con Jasón Chaverra, José Luis Q Faces y Mancho Osorio, directores de grupos de Street dance en Bogotá y con B-boys de las localidades de Ciudad Bolívar, Santafé y Bosa.

¹⁶ Ver anexo: Historia del Hip Hop

¹⁷ D-three, Soul Beat, Yard Bounce

A partir de este proceso pude evidenciar que el papel de la mujer se había invisibilizado y que al existir una separación entre el “Hip Hop real y el Hip Hop academizado”¹⁸ se habían construido brechas y que nuestra experiencia estaba determinada por otras dinámicas que se habían desplegado de la historia del Hip Hop. Esto me llevo a mantener diferentes tipos de conversaciones con Laura y María Paula, inicialmente conversamos alrededor de fotografías escogidas por ellas para reconocer su historia en la danza y la forma en cómo se venían configurando a través de ejercicios autobiográficos (diario, álbum de fotografías), mantuvimos conversaciones reflexivas en cuanto a los contenidos que recolecte de las conversaciones de las fotografías y realice tres ejercicios de entrevistas bailadas que posteriormente fueron herramientas que alimentaron la creación de una coreografía que digitalizamos para poder hablar de la construcción de feminidad. Este ejercicio fue uno de los resultados construido por las tres, en el que sintetizamos a través del movimiento las diferentes sensaciones y pensamientos que tenemos acerca de nuestra propia experiencia de construcción de feminidad.

Según D’Hers & Mussico (2015) las entrevistas bailadas consisten en el análisis del cuerpo en movimiento como camino expresivo y generador de información sobre la realidad social, permite comprender las sensibilidades sociales y sus configuraciones en los contextos que le rodean; se basa en lo que han denominado “unidades de experienciación”¹⁹ que permite identificar y sistematizar el conjunto de superposiciones emocionales que advienen en un acto expresivo.

¹⁸ Ver apartado: configuraciones en el *Street Dance*

¹⁹ Pensada como un nodo por donde se vectoraliza la experiencia que implican las cromaticidades de las distancias y proximidades entre experiencia y expresividad. Según D’Hers & Mussico (2015)

El movimiento no tiene un significado en sí mismo más allá de la imputación de sentido que el sujeto le da. El movimiento es un disparador y la tensión entre pregunta, danza, movimiento y saberes exige que el sujeto haga un mapeo de lo que conoce, la experiencia implica entonces que la persona se mueva en torno a una pregunta, “las expresiones creativas tienen que ver con el cruce entre explicitar no solo los modos de comprensión del mundo, sino también las maneras de experienciarlo”. D’Hers. Et Al (2015)

“En la “Entrevista Bailada” se convoca a la danza como medio de expresión en ese más acá de la palabra. Nos valemos de la danza sin desconocer las discusiones que se dan hacia dentro de la propia disciplina danza (discusiones en torno a esa visión de proyecto cinético de la modernidad como motilidad constante), y visión academicista de una danza codificada y espectacular apoyada en el virtuosismo, producción y exhibición del cuerpo). Tomamos la danza como la posibilidad de poner en movimiento el propio cuerpo, que toda persona presenta”. D’Hers. Et Al (2015)

Teniendo en cuenta las concepciones anteriormente descritas dividí esta experiencia en tres momentos: 1. pregunta- respuesta bailada, espacio en el que se presentó la pregunta y bailamos una por una, sin ninguna intención técnica, únicamente guiadas por lo que suscitaba la pregunta, de este momento se hizo una grabación, cuando terminábamos de responder veíamos el video y si alguna no se sentía cómoda con su respuesta podía volver a responder. 2. exploración por parte de nosotras del sentido significado de lo bailado: posterior a la respuesta bailada la entrevistada hablaba sobre los movimientos que había ejecutada, la razón de esos movimientos y que significaba para ella y 3. dialogo sobre la experiencia y lo detallado en la segunda parte: nos reunimos después de los ensayos y después de haber procesado y editado las respuesta de tal manera que estas no fueran

interpretadas únicamente por mi o su danza por sí sola, si no que generamos un espacio para imputarle un sentido al movimiento resultando esta experiencia provocativa de reflexiones sobre la práctica del sentir, lo que nos promueve a ser y a hacer y lo que consideramos nos ha configurado como mujeres. Finalmente, el video se convirtió en un regalo editado para nosotras, un retrato de lo investigado.

A partir de las conversaciones y las entrevistas bailadas descritas pude evidenciar que la incomodidad que manifiesto también se presentaba en algunas de las experiencias de Laura y María paula, así que realicé un registro audiovisual y posterior análisis de los ensayos y las clases de Danceholic Project a las que asistimos durante el desarrollo de la tesis para identificar las recurrencias que se dan en el entrenamiento contenidas en frases, movimientos, ejercicios de control y resistencia dentro de este espacio.

Experimentamos con la escritura de un diario personal, idea resultante de una de nuestras conversaciones, sin embargo este ejercicio no fue del todo fructífero ya que resultaba difícil para ellas ser honestas, al evidenciar esta falencia en la escritura de diarios decidimos salir a bailar en algunas calles de la ciudad de Bogotá con el fin de intentar disparar el relato sobre la experiencia, en uno de estos encuentros tomamos fotografías que posteriormente compartí con ellas y que permitieron crear un espacio narrativo entre las tres mucho más honesto y fluido sobre sus ideas particulares, lo que sentían, como se visualizaban y lo que vivimos a través de la danza, la fotografía se convirtió en un elemento clave para el ejercicio metodológico ya que fue un disparador del relato y a su vez fue hincapié para la elaboración en conjunto²⁰ de cinco “posibles explicaciones”²¹ de términos

²⁰ Leidy, Ma Paula y Laura.

²¹ Ver apartado: “las dos caras de la moneda”

que utilizamos con frecuencia y que nos hacen deambular entre sus contenidos, luego de seleccionadas estas categorías trabajamos sobre las ideas que estás producían para realizar pequeños escritos sobre lo que nos suscitaba y las tensiones propias de estas en la experiencia de ser mujer.

En resumen, el trabajo investigativo se desarrolló en torno a tres ejes principales, 1. la experiencia de ser mujer danzante y la construcción de feminidad en los espacios del Street dance, 2. Los ejercicios de control en los escenarios del Street dance y 3. Las formas de resistencia a la norma que se generan en los distintos contextos a los que debemos atender por la condición de “ser mujer”.



1. Leidy González – lo que me ha costado mi feminidad
– Fotógrafo: Andrés Sánchez

Esta ha sido una de las últimas fotografías tomadas por mi amigo y fotógrafo²² con el fin de ayudarme con el desarrollo de lo que ha sido mi investigación, hecha para nosotras, pensada desde mi vida como mujer y como bailarina, alimentada de la historia de otro par de mujeres que le han dado vida a lo que he intentado escribir; sólo en este proceso descubro de las tantas veces que he sido menospreciada, burlada y acosada por la sociedad demandante y machista que sigue concibiéndose como perfecta y

moralmente bien fundada pero que de fondo lo único que ha hecho ha sido alimentar los malos vicios, los prejuicios, las “buenas” malas intenciones, y la desmedida y presuntuosa idea que el sexo es una condición para medir, juzgar y de la misma forma castigar. He venido a caer en cuenta que siempre he ido por el camino de la “buena mujer”, aunque varias veces no encaje en el concepto, que soy lo que la sociedad demanda y aún así cuántas veces me he sentido insuficiente, es la foto donde veo mi primera arruga, ojeras en

²² Andrés Sánchez, Dueño de tatto Pride, tatuador, comunicador gráfico, programador y creador de videojuegos.

mis ojos porque llevo dos años escribiendo casi a diario sobre el mismo tema, es la foto que me recuerda por qué decidí escribir sobre lo que me ha costado mi feminidad y la foto que me despierta la nostalgia más profunda entre los intersticios de los recuerdos en mi mente que en algún momento fueron experiencia y que me condujeron a lo que la academia considera reflexiones. Escribí bajo los efectos de la cruel enfermedad, la tristeza, la fatiga, el desamor y ahora como regalo del universo escribo estos párrafos entregada al profundo enamoramiento por la vida, busco que lo que escribo conmueva tan solo a una persona porque es la entrega de mi alma en páginas, tal vez la cosa a la que le he colocado mayor interés porque cada palabra escrita en ella fue una catarsis de lo que ha sido mi historia como mujer.

I Capítulo

Prácticas en el *Street Dance*

La feminidad...



2. Grupo Hip Hop, Danceholic project Pereira 2014, Archivo Personal

Las piñas²³ como grupo han desarrollado diferentes definiciones que se han convertido en recurrencias dentro del entrenamiento, definiciones que hacen visible la construcción y la representación de espacios, identidades y reconocimientos dentro del contexto; al registrar digitalmente²⁴ algunos de los ensayos de los grupos de competencia se hizo evidente las maneras en como significamos el mundo, lo simbolizamos y damos sentido a nuestro quehacer.

El *entrenamiento* se convierte en la forma como se mide y juzga desde la condición física, Jasón Chaverra afirma que “los trofeos se ganan en los ensayos, y en la competencia se recogen” haciendo alusión a la importancia de mantener un proceso físico, artístico y emocional constante como grupo e individuo, es alrededor de este fenómeno que se construyen las significaciones dentro de lo que denominamos Crew, partiendo de la idea de que al pertenecer a este, trabajas, bailas, te esfuerzas y te dedicas por tu Crew.

²³ Forma utilizada para denominar a los bailarines de Danceholic Project en el gremio de la danza.

²⁴ Ver capítulo: Marco metodológico

Estas ideas se fundan a partir del movimiento al que nos inscribimos, la *cultura Hip Hop*, es el movimiento que nos acoge como bailarines, ya que la danza que hacemos, la música que trabajamos y los elementos que utilizamos son representativos del Hip Hop; el Hip Hop es la posibilidad de construir y fortalecerse a través de los lazos que construye, “*quien cree estar por encima de los demás no merece el Hip Hop en absoluto, porque Hip Hop es aportar, es compartir lo que se sabe, los elementos que se tienen para los demás, si todos sabemos, todos crecemos; hoy en día existe un afán por ganar reconocimientos y por ser el mejor Crew o la persona que más sabe en el gremio, pero, lo cierto, es que hay que entender que lo que hacemos se basa en las raíces de esta cultura*”. (Conversación con bailarines de Danceholic Project)

Los elementos que trabajamos intentan responder al ideal que se tiene sobre la pertenencia al movimiento Hip Hop, y por ende al surgimiento del Street dance y todas las manifestaciones danzarias en las cuales trabajamos, que nuestra danza venga del Hip Hop le brinda una connotación que no es académica y que nos permite reconocer porque estamos tan relacionados con este. A pesar de que hoy en día existan academias dedicadas a la formación del Street dance, las bases son callejeras y los movimientos, la técnica, la música que utilizamos se construyó en la calle, de forma empírica, sin reconocer que capacidades físicas se debían trabajar, los movimientos del Street dance representan lucha, fuerza y calle. (Conversación con bailarines de Danceholic Project).

Mi cuestionamiento por la feminidad nació de estas convergencias en las que nos desenvolvemos al pertenecer a un espacio como el del *Street dance*, siempre existió en mí una incomodidad por esas ciertas normas que se deben asumir en los diferentes espacios, por lo establecido y lo regulado como fijo e inamovible, la construcción que he hecho a

partir de este proceso investigativo se basa en algunos de los debates anteriores sobre este término, y principalmente sobre la noción de género, fue para mí un devenir entre mis experiencias personales, mi condición como mujer y los espacios en los que le pertenezco a la danza los que me hicieron preguntarme sobre estas formas hegemónicas de imprimir sobre el cuerpo.

Cuando cada cultura define las posibilidades en las que nos podemos mover, dependiendo de nuestro sexo se generan desigualdades de todo tipo, ya que esto responde a una construcción de feminidad y masculinidad y no a diferencias físicas de hombre y mujer; el primer significado con el que me encuentro es el que presenta Errázuriz (2009) citando a Freud (1981) encontrando que para el autor “la mujercita en su primera infancia es “un hombrecito” , en términos de una libido o energía sexual idéntica para ambos sexos (masculina), y en el curso de su crecimiento debe renunciar a esta supuesta identidad masculina y devenir femenina”.

Freud (1981) citado por Errázuriz (2009) imponía tres destinos a la mujer: la primera era la inhibición sexual o a la neurosis, la segunda la transformación del carácter en el sentido de un complejo de masculinidad y la tercera la feminidad normal. Sin embargo, para algunos teóricos estas concepciones se alejaban de la realidad y llevaron el concepto de feminidad y masculinidad hacia la idea de una construcción social que contenía unos fines específicos.

Butler (1988), afirma que el género es la construcción social de lo que entendemos por masculinidad y feminidad, estos condicionamientos regulan nuestras formas de ser, sentir, pensar y actuar en un determinado contexto cultural, social, político y económico; para Lagarde (1997), históricamente la feminidad está atravesada por una dimensión óptica

de ser para otros, esta condición ubica a la mujer en la sensación de encontrarse fragmentada y la ubica en el trabajo por el cuidado del otro, encargada de dar, preservar, proteger y reproducir la vida. Los demás siempre tendrán prioridad sobre ella ya que su papel es el de servidumbre, sometimiento y dominio.

Para Martínez (2006) Lo masculino y lo femenino son siempre coordenadas espaciotemporales que se ubican en un momento histórico, en una clase social, en una etnia y cultura determinadas, la feminidad se asume como un antivalor determinado por la exclusión y no como un valor intrínseco a partir de sus propias características y naturaleza y por lo tanto resulta siendo algo que no le pertenece a la mujer.

Frente a esto Thomas (1991) indica “desde hace miles de años son los hombres los que disponen de la sexualidad femenina y, por consiguiente, los que hablan de ella. Prueba de ello son la gran cantidad de textos, manuales y tomos escritos por psiquiatras, sexólogos y toda clase de pensadores, que, con toda seguridad, por cierto, tratan de explicarnos “cómo funciona” la sexualidad femenina” (pág. 23).

Esta es la premisa de la cual parto para iniciar este proceso investigativo, que posteriormente me condujo a otras reflexiones, “la feminidad no nos pertenece, nuestro cuerpo no nos pertenece”, sin embargo, Bordo (2001) afirma que el cuerpo femenino es tanto construcción como recurso, una representación trabajada socialmente en el que se le otorga a la mujer el papel de excitación y atracción hacia los hombres con el fin de “renegar de la propiedad masculina del cuerpo y de sus deseos” (Bordo, 2001)

Frente a esto Bourdieu (2000) denomina el cuerpo de la mujer como capital simbólico, en tanto objeto de apropiación y deseo, como cuerpo para el otro, también a la

mujer madre, la mujer cuidadora y la mujer erótica. Cuando la mujer intenta desdibujar estos ideales sucede lo que Martínez (2006) afirma: “La ubicación de la mujer en una esfera no tradicional supone romper con el ideal estereotipado de mujer-madre y la coloca en el sospechoso lugar de trasgresión, lo cual funciona como una fuente de represión social y psicológica que le impele a mantenerse dentro de los parámetros del status quo” (Pág. 90).

Estos contenidos impuestos en el binarismo de feminidad-masculinidad son los que según Butler (1988) fueron el impulso feminista, entendiendo que “mi dolor o mi silencio o mi enfado o mi percepción finalmente no son solo míos, y eso me delimita en una situación cultural compartida que sucesivamente me permite y empodera de un modo imprevisto”, la construcción que he hecho aquí como un simple resumen de los miles de encuentros que ha tenido la academia con las cuestiones sobre feminidad fueron los que condujeron mis percepciones personales hacia juicios más teóricos acerca de mis dudas y cuestionamientos sobre la construcción de feminidad.

Configuraciones en el Street Dance

¿Qué puede significar el Street Dance en los escenarios en los cuales está actuando?, ¿vandalismo y crimen, un arte no institucionalizado, un hobby o una actividad que se encuentra estrechamente relacionada con el Hip Hop? Desde el punto de vista de algunas personas que se han preocupado por estudiar y analizar los diferentes papeles que ejerce el “arte” parece ser que una de las funciones de la alta cultura (Ballet, opera, teatro, poesía, literatura, artes visuales y plásticas) es segregar y otorgar la categoría de “artista” a unos

pocos, por otro lado, el movimiento Hip Hop ha intentado desde sus inicios²⁵ incluir a todo tipo de persona, sus principios buscan fortalecer la paz, la unidad y la diversión dejando de lado ideas de raza o situación económica.

Los bailarines, a través de la historia crearon y mezclaron un sinfín de movimientos, que se convirtieron en estilos independientes, estos fueron denominados por ellos mismos como estilos de la calle “*underground*”²⁶. A partir de estas bases se crearon nuevos estilos, símbolos y códigos de representación que dependían de los espacios en los cuales se gestaban; esta condición histórica fue generando una brecha entre aquellos bailarines que se consideraban *underground* y aquellos que habían apropiado características de los estilos creados pero que estaban desvinculados de las ideas originales del movimiento Hip Hop. Estos últimos son aquellos que hoy en día *se forman en academias, participan en eventos, trabajan realizando “comercial dance”*²⁷ y que suelen desconocer las raíces del Hip Hop pero consideran que su quehacer está vinculado a este movimiento. (Conversación con Jasón Chaverra 05 de octubre de 2018))

La danza es considerada por los bailarines de Danceholic Project como una vía de escape o liberación, es un canal comunicativo de sentimientos y pensamientos, que pueden ir desde los más tranquilos hasta los más apasionados o viscerales, a su vez, consideran que pertenecer a un grupo de *Street dance* les permite generar una identidad individual y un posicionamiento social con el cual se pueden desenvolver en las diferentes esferas de su vida (Taller sobre reflexiones de nuestro quehacer en Danceholic Project, conversación con

²⁵ Ver Anexo: Historia del Hip Hop

²⁶ Conversación con Jose Luis Q Faces – Bailarín reconocido de Bogotá

²⁷ El *comercial dance*, es un estilo de danza contemporáneo que mezcla diferentes elementos de varios estilos de danza urbana utilizando ritmos musicales de toda clase (*pop, rock, reguetón*)

bailarines), Laura, María Paula y quien escribe coincidimos en que la danza más que un hobby, una actividad laboral, un espacio de auto-representación o una pasión ferviente, fue la herramienta más poderosa que encontramos hasta el momento para poder sobrevivir como mujeres jóvenes bogotanas, nos permitió ligar los contenidos sociales en los cuales habíamos crecido y nos habíamos formado como mujeres con otras formas de expresión que sentíamos oprimidas y vulneradas por la condición de ser mujer; el Hip Hop ha sobrepasado la idea de lucha social, y las barreras que desde dentro se construyeron para convertirse en un lenguaje mundial, su condición de permutación y adaptabilidad espacial, permite que sin importar desde que contexto practiques cualquiera de sus elementos te puedes sentir identificado, protegido y parte de tu crew.

Este fenómeno de dualidad entre el “hip hop real” y el “Hip Hop comercial y academizado” resulta ser muy curioso, ya que desde que se generó este binarismo, representantes del Hip Hop han construido rivalidades y más binarismos entre un caso y el otro, lo que es real y lo que no, lo que tiene sentido y lo que no, lo que es comercial y lo que no, esto ha desarrollado grandes barreras que desde mi experiencia personal suelen importarle mucho a aquellos que se consideran verdaderos Hip Hoppers y no causar gran malestar en los que hacemos parte de la práctica del Hip Hop (en el caso de la danza), Jasón Chaverra, Director de Danceholic Project me comento en una de nuestras conversaciones:

“A mí no me interesa que otros bailarines digan que lo que hacemos no es real o que la academia no tiene que ver con Hip Hop, yo sé que lo que yo hago es Hip Hop, lo que pasa es que uno también tiene que pensar en sobrevivir...en la plata, y si tengo una academia también tengo que pensar que esto tiene que vender, entonces por eso necesito colocar clases de otros estilos y otras cosas...porque

conozco gente que solo se queda en Hip Hop y ¿así como vives?” (Conversación de ensayo con Jasón Chaverra el 30 de junio de 2017)

Entonces, ¿quién determina que tan real o no es la cercanía que una persona puede tener con una cultura, con un movimiento?, ¿quién es el encargado de juzgar a quien pertenecen esas características con la que cualquier persona se puede sentir identificado? El ser humano ha generado unas formas de comportamiento, de actitud, de reacción frente al mundo que fueron establecidas, organizadas y que se utilizan como puntos de inicio desde el cual se puede juzgar y medir al otro, estos signos se han permeado entre los intersticios de cualquier actividad, normalizando y de esta manera segregando a quienes no encajen dentro de estas formas ya establecidas y al parecer inamovibles, esto es lo que ha sucedido con el Hip Hop, se ha configurado, transformado, y reconstruido a la par con los cambios del mundo, lo que García Canclini (1997) denominaría “Hibridación cultural” ese proceso que permite que diversos sistemas culturales se intercepten e inter-penetren.

Se puede afirmar que estas identidades culturales, son espacios en los que se hacen visibles la coexistencia de varios códigos simbólicos, así como los límites en los que se permite el cruce y la hibridez:

“la hibridación es entendida como un registro amplio de múltiples identidades, de experiencias y estilos que se cruzan y se eligen racional y voluntariamente, pero también a un nivel involuntario e irracional; experiencias y estilos que se empatan con un mundo de migraciones cada vez más intensas, vidas diaspóricas, comunicación intercultural y transcultural, multiculturalismo cotidiano y una cada vez más fuerte erosión de las fronteras. Fronteras no solo hablando en los términos del estado-nación, que son las más coloquialmente conocidas, sino

también de las fronteras culturales, étnicas, ideológicas y las fronteras simbólicas”
(García Canclini, 1997)

El Hip Hop es calle, esta entendida como el lugar de encuentro para crear y transformar la danza sin acceder a herramientas academizadas, *“la calle es la forma como uno experimenta sensaciones, energías, ganas de crear nuevas cosas y las hace sin pensar en que necesita información previa para crear un paso nuevo, un estilo nuevo o una coreografía”* (Conversación con bailarines de Hip Hop en Bogotá); también significa que es el lugar donde todos somos iguales, es el lugar de la experiencia donde aprendes a sobrevivir, a ser empático con los que te rodean y no juzgar la condición del otro *“el Hip Hop es calle, significa que estamos llenos de experiencias y que esas experiencias son las que nos hacen las personas que somos ahora, la calle le enseña a uno a sobrevivir, es toda una consejera, es una maestra, porque le muestra a uno lo bueno y lo malo, por eso el Hip Hop es calle, porque usted se construye con este movimiento, usted aprende, es mejor persona”* (Conversación con B-Boy de Bogotá).

Este es el punto de referencia a partir del cual se construye el sentido y el quehacer de los bailarines (ya sea de Street dance, Hip Hop o break dance), de modo que no se habla de la calle sino desde ella, la experiencia de la calle, sus vivencias y sus transformaciones, en este sentido, ¿Quién no es calle? ¿Qué mujer, sin importar su clase social, su sexo, o su raza no es calle? La calle es supervivencia, es expresión y movilización, es el vínculo de todas las posiciones de sujeto²⁸ que construimos como mujeres y que se convierte en herramientas de poder, control y defensa.

²⁸ Entendidas como las diferentes formas de moverse como individuo en los diferentes lugares con los que convivimos y transitamos diariamente, esto como una herramienta de defensa, poder, control, cosas que nunca son fijas.

No hay que dejar de lado, que la fiebre del baile, de las redes sociales, del deseo de representar y ser reconocido articula un deseo de emulación de las prácticas de moda así como de los atuendos, las formas de comportamientos, los ideales y visiones de otros, y que por supuesto, así como existen “hip hoppers reales”, “hip hoppers academizados”, también existen personas que van tras la búsqueda del “éxito”²⁹ que pueden sentir si pertenecen a estas actividades tan populares y estandarizadas por la sociedad, esto se puede relacionar con el proyecto moderno que rechaza lo tradicional y se instala en la afirmación del individuo, la identidad de las personas como una fuerza productiva a través de la cual cada quien tiene la sensación de construirse a sí mismo.

Esto se encuentra atravesado por el sentido de pertenencia a un grupo social, Molano (2010) afirma que esta identificación se da debido a que se comparten rasgos culturales, costumbres, valores y creencias, “la identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior”.

La Identidad cultural es entonces una reafirmación frente al otro, esta no puede existir sin la capacidad de reconocer el pasado, sin referentes que le sean propios (Molano, 2010), la identificación se da como una construcción, un proceso nunca terminado, y puesto que como proceso actúa a través de la diferencia, entrena un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de “efectos de frontera”. Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso. (Hall Et Al, 1996)

²⁹ Éxito entendido como la posibilidad de alcanzar ideales de belleza, fama o fortuna a través de una actividad comercial, en este caso la danza.

La identidad es, por ende, un concepto estratégico y posicional y el Hip Hop un lugar en el cual rondan los estigmas acerca de la vestimenta, el lugar que ocupan en la sociedad, desde la raza, la clase social y el trabajo que desempeñan y que como toda producción cultural esta permeada por intereses particulares y sentidos masificados que se han venido construyendo, la mujer que se involucra en el *Street dance* debe lidiar con esta condición, que parece ser casi natural en la sociedad, una forma de corrección de comportamientos desviados que se da en cualquier escenario y que es la respuesta a la necesidad que genera el estigma; la danza parece ser una herramienta con la cual las mujeres se sienten seguras, resguardadas y pueden expresar desde otras maneras su sentir, es en este camino que se encuentra el proceso de auto-representación y como la mujer danzante lidia con las definiciones que les otorga la sociedad, la familia, la danza misma, la forma en como construyen sus propuestas discursivas, sus puestas en escena y como han enfrentado su relación con “esos otros” a través de su quehacer.

Este quehacer suele constituirse dentro de los espacios de la puesta en escena, que por supuesto se encuentra ligado con un mecanismo de gestión del deseo³⁰ promoviendo estilos de vida e imágenes con el fin de reproducir el orden social convirtiendo la experiencia en una mercancía para introducir al ser humano en la lógica del consumo. (Perea, 2008)

En esta serie de características es en las que nos desenvolvemos, convirtiendo la auto-representación en un escenario de lucha, que está a la par con la configuración de un sujeto que da cuenta de sí mismo respondiendo a las interpelaciones que aparatos sociales

³⁰ Castro- Gómez y Restrepo (2008) afirman que la gestión del deseo “se trata en la producción de un mundo que nos subordina pero que al mismo tiempo deseamos”.

les dirigen ofreciendo una serie de referentes simbólicos para que los seres humanos establezcan un tipo de relación consigo mismos y con otros sujetos. (Butler, 2009).

Entender las formas que utilizamos para sobrevivir permite vislumbrar el modo en cómo hemos construido una definición de nosotros mismos y cómo hemos desarrollado un discurso, constituirnos cómo mujeres dentro del contexto del *Street dance* y reproducir ejercicios del orden social que son a su vez luchas culturales y herramientas para subsistir.

¿Street dance, Hip Hop Freestyle o Danza urbana?

En un momento anterior al desarrollo de esta tesis, e inclusive, en el momento en que llegó este tipo de danza a mi vida, la forma en cómo se me presento y como la nombraba era “danza urbana”³¹, sin embargo, al enfrentarme a esta investigación, la cual me ha sacudido y ha reconstruido varias ideas acerca de mi formación danzaría, académica y social entendí que en un contexto más particular utilizar el término “danza urbana” para referirme a los diferentes estilos que practicamos era un error.

Es necesario reconocer que las personas que pertenecemos a Danceholic Project, nos sentimos muy cercanos al movimiento Hip Hop, definitivamente no representamos fielmente las raíces de este movimiento, pero es la esencia de este grupo y las dinámicas en las que se desenvuelve que, desde mi punto de vista, lo hacen pertenecer.

El Hip Hop, entendido como baile, se refiere a diferentes estilos de danza urbana que han surgido en contextos similares y que tiene como característica principal emerger en

³¹ Danza Urbana: Forma comúnmente usada para referirnos al tipo de danza que ejecutamos en Danceholic Project.

la calle, el estilo de danza que suele asociarse con el Hip Hop es el break dance o breaking, ya que este es uno de los cuatro elementos del movimiento.

Aunque el surgimiento del Hip Hop se presentó en un espacio inmerso en la violencia, la marginalidad y el no reconocimiento, su riqueza cultural y artística logró que estas representaciones corporales (el grafiti, el rap y la danza) sobrepasaran las fronteras raciales que estaban consolidadas durante toda la historia de Estados Unidos, convirtiendo el Hip Hop en un fenómeno comercial que trascendería las industriales musicales y televisivas; esto también hace parte de la historia del Hip Hop, es la otra cara de la moneda, el Hip Hop en el que Danceholic Project y otros tantos grupos de la ciudad de Bogotá están inscritos.

Posterior al surgimiento de este movimiento, la danza callejera comenzó a ser el espectáculo principal en programas de televisión como Soul Train³² y en películas³³, que se enfocaban en mostrar equipos de danza compitiendo entre sí para lograr reconocimiento y ganar un territorio callejero, la comercialización del *Street dance* continuo hasta el nuevo milenio con la producción de series, programas de televisión y películas como Planet B-Boy, Street Dance 3D y Step Up.

La industria de la danza comercial se apropió del Street dance, creó una nueva versión llamada “*New Style*”³⁴, bailarines de formación académica comenzaron a apropiarse de los contenidos del *Street dance* y a coreografiarlos permitiendo que se abriera

³² Soul Train fue un programa de televisión de variedades musicales estadounidense, que se emitió desde 1971 hasta el 2006.

³³ Ver anexo. “Historia del Hip Hop”

³⁴ New Style es un estilo que surge en los años 90’s como respuesta a la necesidad que se desencadenó de la comercialización desmesurada del Hip Hop – ver anexo: caracterización de los estilos.

un espacio en las academias para la práctica de esta danza; es de esta manera que el *Street dance* llega a Colombia, de la mano con el Hip Hop, por medio de producciones audiovisuales caracterizándose por recoger diferentes estilos musicales y por supuesto danzarios, que implicaban el estudio de los primeros pasos ejecutados por bailarines callejeros, Laura Ávila, bailarina de gran reconocimiento en Bogotá, afirma que Toni Basil³⁵ en 1970, fue la primera en agregar conteo musical al locking³⁶ para poder sincronizar con la música, esto, como un acto simbólico, represento un gran paso para introducir el *Street dance* en la academia, de igual manera, la reproducción de videos musicales en los que se utilizaban varios elementos del *Street dance* permitió que esta danza se convirtiera en parte de la industria.

Para el 2006 El *Street dance* se había popularizado a pasos agigantados, su desarrollo comercial se hizo evidente, surgieron otros programas de televisión enfocados a la producción musical y danzaría, para ese entonces Colombia ya tenía la posibilidad de acceder a estas producciones a través de canales como MTV, para el 2008 ya existían varias competencias y organizaciones en todo el mundo dedicadas al Hip Hop, de igual manera, en Bogotá muchos jóvenes se habían interesado por esta danza, se empezaron a conformar crews y empezaron a surgir competencias a nivel nacional en ciudades como Cali, Pereira, Medellín, Bucaramanga y Bogotá.

Los bailarines de Danceholic Project afirman que el *Street dance*, por su naturaleza “libre” y su interpretación improvisada ha concedido que el bailarín a través de la técnica

³⁵ Tony Basil, llamada Antonia Christina Basilotta Anderson es una cantante, coreógrafa y actriz estadounidense.

³⁶ Locking es un estilo que se caracteriza por movimientos rápidos de manos y brazos, que se combinan con movimientos más tranquilos en las piernas, estos suelen ser muy amplios, incluye ejercicios acrobáticos y de gran destreza. Ver anexo: caracterización de los estilos

estudiada cree una propia forma de expresar a través de su baile, y que esta forma se convierta en su sello, en aquello que lo representa y con lo cual se manifiesta en el medio en el que se desenvuelve; desde el punto de vista de algunos B-Boys de Bogotá, el baile que se produce en los escenarios distintos a los de la calle no es una verdadera representación del movimiento Hip Hop; uno de los B-Boys Bogotanos con el cual converse afirma que:

“En Bogotá hay mucha gente haciendo una danza que no es ni parecida al Hip Hop, muchos profesores de las academias no conocen la historia, ni siquiera conocen los nombres de los pasos, no conocen la cultura, pero si viven diciendo que esto y aquello es Hip Hop, lo que están buscando es hacer plata... no les importa cómo ni cuándo, y eso es una humillación para nosotros, utilizar rap para bailar y pensar que eso ya es Hip Hop o Street dance para mí no tiene sentido”.

Sin embargo, directores de academias como Danceholic Project, insisten en que el Hip Hop es un espacio de libertad y un espacio que repudia la discriminación y el odio, Jose Luis Q Faces, Director de Soul Beat³⁷ afirma que:

“en Soul beat no solo nos dedicamos a hacer coreografías, no solo bailamos en academia, nosotros vamos a la calle a bailar, nosotros estamos formando, no representamos Hip Hop solo por decir Hip Hop, nosotros formamos a las personas en Hip Hop en todo el sentido de la palabra, hablo por mi grupo porque en otros lugares (academias) si, solo se dedican a hacer coreografías, hacen competencias y están en dinámicas totalmente diferentes pero nosotros si vamos a la calle, nosotros entrenamos en la calle, investigamos y buscamos entender la cultura desde su principio, no lo hacemos porque si, no vivimos atacando a los

³⁷ Soul Beat es una de las academias de Street dance y Hip Hop más reconocidas en Bogotá

demás si no educando a los demás”. (conversación con José Luis Q faces el 02 de septiembre de 2018)

Desde este punto de vista, debemos entender que las vertientes en un mundo globalizado y comercializado son sumamente variadas, el desconocimiento de una práctica o el juzgamiento de una forma de apropiamiento de fenómenos sociales, como en este caso, el Hip Hop, es una decisión poco productiva, la riqueza cultural que engloba esta práctica es la que permite que sus precursores la asuman desde distintas posturas, de este modo, el B-Boy o Break Dancer³⁸, el bailarín dedicado al Street dance, e inclusive, el bailarín dedicado a la industria comercial hacen parte en un contexto general del movimiento Hip Hop, en tanto lo promueven, lo visualizan y lo practican en su vida cotidiana.

La Mujer en el Street Dance

El Hip Hop, padre cultural del Street Dance ha sido todo un fenómeno digno de estudio, representación y reconocimiento a nivel mundial, pero como toda meca social también ha sido el lugar de creación de formas de entender el mundo, creación de estereotipos y fórmulas para encajar en la sociedad, el nacimiento del Hip Hop se articuló como una expresión cultural de comunidades marginales, en tanto vehículo del activismo político, pero terminó involucrando imaginarios misóginos y homofóbicos, glorificando la violencia y convirtiéndose en una caricatura racista a través del desarrollo de la industria cultural.

³⁸ Es necesario realizar esta aclaración ya que algunos bailarines de Hip Hop consideran que existe una diferencia notable entre estos dos términos: B-Boys como aquel bailarín que promueve, educa y ama la cultura Hip Hop y Break dancer como el bailarín dedicado a la producción comercial del Hip Hop

Su historia es evidencia de como se ha desarrollado una naturaleza misógina alrededor de sus diferentes representaciones, según Goffman (2010) la misoginia propia del Hip Hop estadounidense, pasa por las tensiones entre este último y las industrias culturales que han explotado un mercado marcado por la violencia y el machismo.

La invisibilización de las mujeres en toda la cultura hip hop ha sido marcada desde el momento en el que se construyó la imagen de la mujer como mero objeto sexual, que tenía como deber acompañar y ser herramienta para la construcción de letras³⁹ que contribuyen a la división de los géneros, en el que se le asigna a la mujer el rol de feminidad; claro ejemplo de esto son las películas desarrolladas alrededor de este movimiento, en las que se presenta a la mujer como espectadora, acompañante, enamoradiza e insignificante dentro de los grandes procesos culturales que se desarrollaban en esa época en el Bronx⁴⁰.

“y es que se acostumbran a salir con trapitos de seducir, viste como se les notan las nalgotas en su perfil, preparada pa’l piropo, pose alista pa’ la foto, olor a flor en short o falda a todos nos carga loco, que coqueta, deja vislumbrar sus pantaletas, baile como una serpiente antes de tentar a un profeta, deliciosas, mientras más serias más peligrosas, en la cama y en el baño y casi sobre cualquier cosa. Todas tienen algo como del diablo en los genes, y el poder de poder levantarte el ánimo si quieren. Mujeres, mujeres, preciosas nos invaden, uno por ellas, aunque mal paguen, ya tu sabes...”

³⁹ Letras de rap producidas en las últimas tres décadas en la que la mujer es idealizada como puta, perra, o por el contrario madre o cuidadora.

⁴⁰ Ver anexo: Historia del Hip Hop.

De acuerdo con Garcés (2007), el hip hop lleva la marca que separa a los géneros, pues el hombre encuentra allí un lugar propicio, mientras que la mujer debe luchar contra los estigmas, miedos y paradigmas de la sociedad patriarcal. El estilo callejero es una confrontación de los valores asociados a la feminidad, dado que este apela a movimientos fuertes, contenidos agresivos, rudeza y contacto con elementos asociados al hombre.

Las mujeres siempre han estado presentes en el Hip Hop, lo interesante es ver cómo han adquirido un valor de empoderamiento convirtiéndose este es un discurso con el cual apelan a su feminidad, debido a que ya existen unas formas escritas de hacer Street Dance, incluso este que alardea por ser de la calle, las mujeres deben seguir estos estándares masculinizados para lograr abrirse un hueco en este mundo, nos obsesionamos con nuestro cuerpo, diferimos de aquello que se nos ha pegado y marcado socialmente durante toda nuestra vida, pero como afirma Bordo (2001) difícilmente tenemos una actitud de aceptación hacia ellos.

“Por medio de la rutina, la actividad habitual, nuestros cuerpos aprenden lo que es interno y lo que es externo, cuales gestos están prohibidos y cuáles son los requeridos, que tan violables o inviolables son las fronteras de nuestro cuerpo, cuanto espacio alrededor del cuerpo se puede reclamar, etc.” (Bordo, 2001) se nos atribuyen imágenes, pero al pertenecer a un espacio ya institucionalizado debemos atender a nuevas exigencias que se dan dentro del mismo; “háganlo como perras”, “es que a los hombres se les ve mejor porque se necesita mucha fuerza”, “tienen que verse como mujeres”⁴¹, frases que determinan como debe ser la danza que realizamos pero que de cierta forma van en contra

⁴¹ Frases encontradas en registros audiovisuales de los entrenamientos del grupo.

de otros estereotipos a los que también debemos prestar atención, contenidos en frases como “no dejes de ser niña, cuida tu feminidad”, “cuando uno los ve en la calle así, uno ni se imagina lo que es, estos también tienen familias, y son familias de bien”, “además de ser buena, tienes que parecer buena”⁴².

Entonces, cada espacio en el que nos desenvolvemos, tan distintos y tan diversos hacen que se construyan dentro de un cuerpo distintas formas de ser mujer, en mi caso, como profesora soy una mujer, como pareja soy otra, como estudiante otra, como jefe otra y como bailarina otra. Los cuerpos femeninos sufren la tensión entre los discursos de una tradición que persiste en ciertos valores y representaciones de antaño, frente a otros nuevos que emergen vertiginosamente, ligados a lo lúdico, a la ironía, a la seducción y a la reversibilidad de las apariencias e imágenes. (Briceño, 2011)

Lo anterior puede ser visto como un deseo de extender el significante de la autonomía “como mujer”, en otras palabras, la necesidad que se genera en cada ser humano de representar lo que es y lo que le hace diferente de los demás, ese deseo de encarnar lo que uno quisiera ser, y que en algunos casos, se convierte en la idea más ingenua de todas, creyendo que de esta forma se sale de los estándares establecidos por la sociedad, una forma de “pisar distinto en todos los lugares en lo que tenga que convivir” (Conversación entre nosotras), este espacio de negociación resulta ser el Street Dance, lugar donde la feminidad explora nuevas subjetividades, y se da paso a construirse a través del deseo insaciable por bailar, para nosotras⁴³ el encuentro con la danza ha sido una posibilidad

⁴² Frases utilizadas por las madres y familiares de las mujeres de esta investigación.

⁴³ Laura, María Paula y leidy

incomparable de representar lo que somos, como nos hemos construido y que queremos mostrar ante los demás:

“Es una parte esencial de mi vida, yo me dedico a bailar, soy bailarina y cuando no bailo estoy enseñando en colegios a bailar, he colocado por encima de toda la danza, y siento que lo más difícil que he vivido es dejar de bailar por mi condición de salud” ... “me permite transmitir lo que soy, simplemente eso, como que tiene suficientes estilos para poder escoger, y escoger cual es el que más se adapta a ti” ... “Yo he puesto el grupo y el baile por encima de muchas cosas, por encima de mi familia, por encima de mis amigos, a veces por encima de la universidad, entonces no es un pasatiempo simplemente”... (Conversación entre nosotras)

La demostración de la mujer en el ámbito social está ligada constantemente con tensiones que la ubican en una posición de vulnerabilidad, el contexto lo es todo, sin embargo, el Street Dance, se convirtió en el sueño de muchas, el encuentro de un quehacer. En la pista de baile muchas mujeres sienten que toman el control, pues son ellas quienes fijan los límites, marcan los parámetros, evidencian lo que son y lo que desean. Reconozco en muchas mujeres⁴⁴ el deseo de conseguir el éxito en el ámbito de la danza: “Si en mi país no fuera tan complicado conseguir trabajo como bailarina, sería una profesión, mi profesión”, “todo lo que quiero hacer es bailar, no importa cómo ni donde, poder hacerlo” (Conversación entre nosotras).

⁴⁴ Pertenecientes al gremio.

El deseo es el que guía los pasos a través de los cuales los bailarines van construyendo su vida, su auto-representación y de por sí, el sentido que le otorgan a su quehacer, las circunstancias del entorno como la condición de clase, el género, la desigualdad social y la forma en como es visto el arte en Colombia hacen que este deseo parezca inalcanzable, respecto a esto Briceño (2011) apunta lo siguiente:

“El deseo a diferencia de la necesidad es inagotable y representa en sí una aporía por ser inalcanzable, un fantasma que está destinado a navegar sin puerto fijo, mientras que la necesidad es finita en tanto que la tensión física que ocasiona la falta de algo se alivia prontamente en cuanto el cuerpo la satisface. La llamada sociedad del espectáculo alude al desplazamiento de la intimidad –confinada tradicionalmente en el espacio privado– de los sujetos comunes y corrientes a la esfera de los mass media, como una forma distintiva de la personificación del sujeto en la sociedad contemporánea: sujetos que anhelan ser los protagonistas con sus propias historias e insertarse así en el escenario público, como los otros, los famosos”.

(Briceño, 2011)

Este síndrome, “deseo de alcanzar el éxito”, se convierte en un artificio, subjetividades que se entrelazan entre sí sentando su dominio en la apariencia, experimentación e imagen del cuerpo femenino, construyéndose en una práctica considerada socialmente masculina, influenciada por modelos de belleza, de danza y de mujer provenientes del exterior cuyos cánones estéticos difieren considerablemente del tipo latino, “Desear las cosas es muy sencillo, trabajar duro pa’ conseguirlas es lo difícil”⁴⁵ entonces, el papel desempeñado por

⁴⁵ Frase encontrada en registros audiovisuales de los entrenamientos

las mujeres seguiría sujeto a estereotipos y prejuicios cuyo arraigo nubla la percepción volviéndonos inconscientes a la mayoría de ellos, en otras palabras, los hombres y mujeres hoppers usan la puesta en escena como herramienta para representar sus anhelados deseos de éxito, imagen y danza pero también como un arma de “revolución mental” con el cual repiensen sus acciones.

La mujer debe responder a todos estos deberes impuestos, la mujer danzante es fruto de la construcción de ideales erigidos en su contexto específico, en este caso, el del *Street dance*; la diferencia ahora se ha convertido en desigualdad, “de modo que las «unidades» proclamadas por las identidades se construyen, en realidad, dentro del juego del poder y la exclusión y son el resultado, no de una totalidad natural e inevitable o primordial, sino del proceso naturalizado y sobre determinado de “cierre” (Bhabha, 1994; Hall, 1993). “Si las identidades sólo pueden leerse a contrapelo, vale decir, específicamente no como aquello que fija el juego de la diferencia en un punto de origen y estabilidad, sino como lo que se construye en o través de la *différance* y es constantemente desestabilizado por lo que excluye”, (Hall Et Al, 1996, Pág. 19) no es válido ser parte de algo denominado socialmente “distinto” si no se responde a las implicaciones que se asumen, casi como un contrato, para ingresar a ellas:

“La selección de significados que define objetivamente la cultura de un grupo o de una clase como sistema simbólico es sociológicamente necesaria en la medida en que esta cultura debe su existencia a las condiciones sociales de las que es producto y su inteligibilidad a la coherencia y a las funciones de la estructura de las relaciones significantes que la constituyen” (Petroff, R, 2013. Pág. 13)

Esto se valida en prácticas culturales donde el poder está en juego en las relaciones de género, salirse de estos cánones, defender la diferencia, intentar escribir una tesis acerca de este papel es aceptar ser juzgada, tanto como he recibido apoyo, presencia y fuerza, también he recibido burla, indignación y represiones por parte de otros sujetos que consideran que mi intención es otorgarle el papel de enemigo al hombre, frente a esto solo puedo afirmar que “Los hombres no son el enemigo, pero con frecuencia pueden tener mayor interés en sostener instituciones dentro de las cuales han ocupado históricamente posiciones de dominación sobre las mujeres” (Bordo, 2001)

Ser mujer danzante, y en términos más sencillos ser mujer, siempre me ha colocado en un nivel de inferioridad, durante el proceso de esta tesis encarne todo tipo de inseguridades e incomodidades que son la más grande evidencia que la mujer aun es menospreciada, subvalorada y que a pesar de las múltiples luchas que existen en contra de la violencia de género aún se lastima, se flagela, se burla y se dan connotaciones negativas. Entre miedos por entrevistar a hombres estando sola, desprecio por parte de otros al intentar indagar sobre la historia del Hip Hop, entrevistas llenas de odio, entrevistas que nunca recibí, burlas hacia mi condición de ser mujer, menosprecio por parte de fotógrafos, camarógrafos, mujeres bailarinas u otras que simplemente pertenecen a mi entorno inmediato y desprecio por parte de algunos hombres al comentar mis ideas acerca de lo que estoy escribiendo, surge en mí el interrogante acerca de las razones por las que nos colocamos como presa fácil en este papel, ¿luchamos por la igualdad o la diferencia?

La danza que es lo que me lo da todo, comida, amigos, techo, trabajo, refugio y tranquilidad, es la misma que me ha regalado inseguridad, disturbio, desazón, tristeza, y sin embargo sigo allí, sumergida en la posibilidad de las pulsiones que corroen mi alma, porque

solo por eso bailo, porque es tan enviciador, nos encanta llenar ese ego de satisfacción, nos encanta ser grabadas, aclamadas y criticadas, que hablen y que sepan que existe otra de tantas intentando sobresalir, nos encanta sentirnos las mejores, ser escogidas y manipuladas por sistemas que operan en lo que llamamos arte... nuestro cuerpo tuvo la condición, nuestra mente clama la condición y el mundo lo aprueba, así funcionan las relaciones...así funciona la danza.

II Capítulo

Implicaciones en la experiencia de ser mujer danzante y construcción de feminidad

“El feminismo imagino el cuerpo humano como el mismo, una entidad políticamente inscrita, su fisiología y su morfología conformados por historias y prácticas de contención y control, desde la envoltura de los pies y los corsets, hasta la violación, los golpes, la heterosexualidad obligatoria, la esterilización forzosa, el embarazo no deseado y en el caso de la mujer esclava africana la cosificación”

Susan Bordo, 2001 (pág. 44)

Mujer y feminidad – construcción social (algunas ideas)

El género ha sido concebido por varios autores como una construcción histórico-cultural y social de lo que se entiende por masculinidad y feminidad (Rubín, 1996), esta asignación condiciona la forma de ser, sentir, pensar y actuar en determinados contextos; para Butler (1993) Lo masculino y lo femenino como construcciones sociales enunciadas, interpelan a la subjetividad que se adhiere a sus cánones reproduciendo en uno u otro sentido con “o” de exclusión este imaginario social, y así sus estereotipos, prejuicios y la discriminación social concomitante. Lo masculino y lo femenino no sólo son construcciones sociales, sino también filtro cultural, constitución subjetiva e interpretación genérica del mundo.

Históricamente se ha conceptualizado el género desde lo fálico, estableciendo así lo femenino como oposición de lo masculino. Lo femenino es lo que no debe ser, un antivalor determinado por la exclusión, en este sentido Butler (1993) afirma que la feminidad resulta siendo un no sexo que no le pertenece a la mujer, de tal manera se construyen arquetipos en los cuales se otorgan unos roles en todos los ámbitos de la sociedad, en el caso del capitalismo, se genera una categorización jerárquica de las facultades en relación con el sexo, por otro lado, el cuerpo de la mujer (Bourdieu, 2000) se convierte en un capital simbólico, objeto de deseo y cuerpo para el otro. También existe la concepción de la mujer madre con la idea de ser cuidadora de los demás o encargada de dar, preservar, proteger y reproducir la vida.

La mujer se debate entre diferentes representaciones sociales, haciéndola sentir incompleta y dadora de servicios a los demás, su condición permitirá que los “otros” siempre tengan una prioridad sobre su ser femenino, construyendo su auto-representación guiada por estos instintivos falsos sentimientos de cuidado y de relación, así, hombres y mujeres están influidos por estas concepciones que de fondo lo único que hacen es imponer normas, patrones y pautas, colocando a estas últimas en condición de desventaja.

En este sentido, ser mujer, se convierte en una meta, convertirse en mujer es obligar al cuerpo a representar este signo cultural, representar todo aquello que se ha impuesto histórica, social y culturalmente y hacerlo plausible entendiendo esto como “mi proyecto corporal”, lo que quiero ser, sin entender en un principio, que este querer ser, en realidad está asociado a discursos hegemónicos que atraviesan todas las esferas culturales en las que transitamos. Esta dualidad entre femenino y masculino también se manifiesta en binarismos

entre lo público y lo privado, la protección y la producción, la cooperación y la competencia que son asumidos como atributos diferenciales de ambos (Butler, 1993).

El género es una condición que se adhiere, que pertenece a todos y es tan moldeable como la persona lo permita, no es una condición estática, sino más bien maleable, que podemos reproducir en diferentes contextos y de diferentes formas; para Bourdieu (2000) estos valores se transmiten de “cuerpo a cuerpo”, sin intervención de la conciencia y sin un discurso establecido sobre ello, es una mera repetición de los hábitos, es la experiencia inscrita en la cotidianidad, la costumbre y el orden de la existencia que se convierte en un vehículo para transitar entre estos dualismos establecidos, que son simples brechas entre una infinidad de matices.

Sin embargo, Butler (1993) considera que la persistencia del hábito “no es suficiente para explicar la constancia, autonomía y rezago de la sexualidad respecto a los cambios estructurales en la esfera de la producción, la ideología y las leyes entre otros órdenes sociales”, y esto es claro, ya que aún persiste la perpetuación del dominio masculino como una regla inamovible a la que todos agregamos contenido, las diferentes instituciones se encargan de promover y promulgar estas concepciones y la lucha que se ha gestado históricamente por la igualdad y la diferencia no logran permear de manera precisa las diferentes esferas en las que la sociedad se constituye.

El impulso feminista, emerge entonces del reconocimiento de mi sentimiento en el reflejo del otro, mi percepción no es solamente mía, logrando de esta manera empoderar las construcciones de un orden distinto donde impera la subjetividad que se conforma en el inter-juego con los demás constituidos en sociedad, lo cual permite a cada quien

reconocerse en su singularidad y ser a la vez imagen especular-social donde los demás se reconocen. (Martínez, 2006)

Estas construcciones, intercambios y discursos pertenecen a cada uno de nosotros, es a partir de estos trámites que desarrollamos nuestras significaciones y los que denominamos lo “otro” o lo que Agudelo (2008) Citando a Butler denomina la composición de elementos discursivos que contribuye a fijar roles, identidades y modalidades en concordancia con el deseo de pertenecer, y que permanecen como entidades móviles en todos los ámbitos en los que nos desenvolvemos.

Construcción de la Figura Femenidad en el Street Dance

La idea de género trae consigo ejercicios de violencia que se han normalizado y justificado a lo largo de la historia, devienen de causas culturales, políticas e ideológicas ligadas al sexismo, la misoginia y tan errada idea patriarcal la cual considera el cuerpo de la mujer de su propiedad (Ballester, 2006); en este tipo de violencia se ejercen el poder, la fuerza y el dominio sobre la mujer pero también sobre aquello que no es considerado normal, que no se ajusta a la norma o que no representa fielmente los valores que la cultura le ha otorgado al hombre o a la mujer.

Lo diferente⁴⁶, se ve sometido en una sociedad sexista que las aísla de la vida cultural, política, social y económica, arrinconándolas a representar ciertas imágenes que dividen lo femenino de lo masculino como dos cosas intocables y propias de una condición sexual. Esto en términos de Butler (2009) se convierte en una categoría normativa, que

⁴⁶ Mujeres y hombres que no encajan en los cánones establecidos por el orden patriarcal. Las mujeres en su condición de desigualdad.

materializa a través de prácticas reiterativas que lo producen, gobiernan, controlan y diferencian, a manos de instituciones erigidas en la sociedad tales como la familia, la escuela y la empresa.

Este sistema se encuentra organizado en pequeñas relaciones de poder en las que todos nos encontramos inscritos, desarrollamos y construimos espacios para diferenciar lo bueno de lo malo, lo bonito de lo feo, lo masculino de lo femenino, la feminidad, se convierte socialmente en un rasgo de inmoralidad, debido a su significado históricamente construido, de tal manera, cuando los cuerpos no borran los rasgos de feminidad son vistos como que se exhiben, generando culpa que se descompone en incomodidad con nuestra feminidad, vergüenza por nuestros cuerpos y auto-rechazo. (Bordo, 2001)

El poder, en este caso es el que opera para que dentro de instituciones como la del *Street dance* se representen estos binarismos, para que se establezcan estereotipos que determinan lo que es válido dentro de un grupo social y lo que no, para Foucault (1975) el poder es no autoritario, no conspiratorio y no orquestado, sin embargo, reproduce y normaliza cuerpos en medio de una dinámica de fuerzas no centralizadas, que se han configurado respondiendo a las dinámicas dominantes sostenidas a través de múltiples procesos que regulan los más diminutos elementos de la construcción espacial, temporal y corporal.

En el caso del *Street dance* se evidencia este proceso a través de la auto-vigilancia y la auto-corrección⁴⁷ a las normas, no de forma imprevista si no construido en un trenzado de intereses particulares, utilizando la disciplina como mecanismo principal de poder, en el

⁴⁷ Ver apartado Ejercicios de control y resistencia a la norma.

cual se ejercita la idea del cuerpo como el aspecto fundamental, “de modo que las disciplinas corporales redundan en la sujeción del individuo” (Clua, 2007) con el fin de gestionar y producir cuerpos dóciles.

Estos cuerpos son el resultado de los tejidos de relaciones en las que cada persona transita, lo que Agudelo (2008) citando a Butler denominaría como “aquella composición de elementos discursivos que preexiste al deseo del sujeto, y contribuye de manera decisiva a fijar roles, identidades y modalidades de dicho deseo”. Los sujetos, encuentran en su cuerpo la máxima conciencia de identidad, convirtiendo su imagen y su destreza en todo un culto, intentan posicionarse en los estándares de la perfección, en cuanto a su movimiento, su ejecución, su destreza y su apariencia física; el espejo⁴⁸ se convierte en un medio que vigila y le proporciona al bailarín posibilidades de acción con su cuerpo, para García (2016) el espejo alimenta la idea que se tiene de la feminidad y cuestiona la idea que pre-existe de sí misma, de igual manera “Poner a todos delante es atender a los otros para concurrir en conjunto en el baile donde el espejo funge de dispositivo no para imitar una imagen, sino para afinar la percepción, corresponder con los otros en el movimiento siguiendo al maestro y propiciar su autodeterminación”. (García, 2016) A través de esta vigilancia sobre sí mismo y los cuerpos que se construyen alrededor se gestan ideas de feminidad, masculinidad y representaciones desde el ámbito mismo de la danza.

El *Street dance* se convierte entonces en un espacio que alimenta estereotipos sociales acerca de la forma de comportamiento entre hombres y mujeres, construye binarismos y encasilla a quienes pertenecen dependiendo de las características que cada

⁴⁸ El espejo retomado aquí como en elemento constitutivo de los ejercicios de control. Ver apartado ejercicios de control y resistencia a la norma

persona posea (referente a su edad, sexo, raza, condición física, experiencias pasadas, historia personal en relación con su danza), sin embargo, este espacio resulta ser para muchos bailarines⁴⁹ una ruta de trasgresión de lo común, en el caso de la mujer, se rompe con el ideal estereotipado de la mujer-cuidadora y se le coloca en el lugar de la violación a la norma, lo cual funciona como hincapié para dar paso al rechazo de la feminidad aprendida, aquella que parece ser natural ante los ojos de la sociedad pero que en realidad es el rezago que queda en cada una de las situaciones a las que se enfrentan a lo largo de su vida.

En este caso, tanto feminidad, como masculinidad se convierte en prótesis que son utilizadas tácticamente⁵⁰ para hacer que su danza sea más fuerte, más veraz, con mayor contenido y que transmita; con esta condición esencialmente protésica, se van constituyendo otras formas de representarse en el mundo y por ende otras formas distintas de feminidad a las anteriormente expuestas, de igual manera se gestan y se reproducen ideas sobre el orden racial, el poder legitimado y el privilegio social, factores que responden a un entramado histórico tanto en el Hip Hop como en el desarrollo mismo de la vida humana.

Prácticas como la construcción de ideales a través de las redes sociales, seguimiento de blogs, canales de you tube y encuentros de competencias entre grupos van consolidando conceptos acerca del buen bailarín que se convierten a su vez en formas de auto-representación y performatización de lo que somos como danzantes. El caso, es que, aunque las mujeres siempre han hecho parte del Hip Hop han tenido que trazar un alto en el

⁴⁹ Afirmación encontrada en diferentes entrevistas realizadas a bailarines de Danceholic Project

⁵⁰ Desarrollo esta idea con mayor profundidad en el apartado: Auto-representación. Feminidad Táctica (Richard, 1993)

camino para ser reconocidas y para mostrarse validas deambulando entre las posiciones de sujeto que deben asumir para poder pertenecer.

El cuerpo que experimentamos y conceptualizamos es siempre mediado por constructos, asociaciones e imágenes de naturaleza cultural, es tanto construcción como recurso, la intimidad de este pierde el valor dado en tanto es convertido y expuesto para ser controlado, sin embargo, esto no solo se determina por su aspecto trascendental, confluyendo con él también existen exigencias de tipo económico, cultural, político, social y familiar que parecieran querer arrastrar la condición de la auto-representación a los imaginarios contradictorios de la normalización de los cuerpos.

El *Street dance* se convierte en ese paso transitorio para las mujeres que se vinculan a la posibilidad de construirse de una forma distinta y de reconocer capacidades que antes no eran visibles debido al estereotipo que se encarga de segregar y dividir, ante ese hecho se plantean muchas y muy diversas fisuras que los propios discursos normativos recogen, rompiendo así con los discursos normativos sobre la feminidad, que equiparan a la mujer con un ser sin genio cuya única creatividad, en sentido literal, está limitada a la reproducción y no a la producción. (Clua, 2007)

El entrenamiento y sus vertientes dentro de la construcción de feminidad

Existen diferentes fuentes de control que se han posicionado en todas las esferas de la sociedad, el control y la regulación de las acciones que realizamos como seres humanos, son fruto de un continuado histórico en el que se ha otorgado el beneficio al otro de decidir sobre lo que queremos o somos; al ser se le modifica en cada espacio al que siente

pertenecer, de tal manera, la escuela, el trabajo, los hobbies, la familia y la religión son esferas que consciente e inconscientemente buscan la docilidad del ser.

Cada espacio al que pertenecemos contiene unas reglas específicas y relaciones de poder que regulan la forma en cómo se representan las personas que pertenecen a este entorno; las prácticas corporales en tanto usos y disciplinas se establecen siempre en relaciones sociales, la interacción implica códigos y determinada etiqueta corporal que se aprende a través de la imitación del entorno inmediato.

La danza se entiende como un lenguaje que involucra un sistema de movimientos que el bailarín debe dominar durante su formación para luego poder interpretar. El danzante aprende elementos que luego serán transformados en una coreografía: una secuencia de pasos, la ubicación en el espacio y tiempo escénico y la manera de agregar cierta intencionalidad comunicativa (Burgueño, 2016), cuando la creación y el aprendizaje de la danza se desarrollan, quien enseña y quien realiza la coreografía⁵¹ tiene un gran poder sobre los cuerpos que bailan, ya que éste es quien direcciona el quehacer de todos los participantes guiado por sus intereses particulares y a su vez determina lo que está “bien o mal dentro del entrenamiento”.

El entrenamiento es un dispositivo social que reproduce relaciones de poder ya que en este se crea y consolida la puesta en escena, esta entendida, como la forma en la que nos presentamos y validamos ante los demás, el entrenamiento significa para los bailarines de Danceholic Project, un espacio para reconstruirse y representarse en el mundo, es decir, para significar, también es el lugar donde se comparten muchos mundos y entre los

⁵¹ En este caso el director del grupo

intersticios de esos mundos se crean nuevas formas de subjetivación y apoderamiento de lo que se vive en este espacio.

Para los bailarines de Danceholic Project el entrenamiento contiene diferentes significados en su práctica (Disciplina, control, felicidad, sacrificio, aprendizaje, diversión, familia, unidad, encuentro, amistad)⁵², las formas de subjetivación se construyen en cada entrenamiento que contiene un orden similar y habitual en el que todos debemos trabajar para un fin común (Creación de montajes para eventos y competencias):

“Estoy yendo al espacio donde normalmente ensayamos porque estamos próximos a una de las competencias más importantes para nosotros, El HHI⁵³ (Hip Hop International), estoy algo preocupada porque como siempre voy contra el tiempo, y cuando alguno llega tarde todos se colocan de mal genio y hacen mala cara la primera hora que ensayamos, antes Chaverra era muy impuntual, pero desde que tenemos el salón en Chapinero siempre llega a tiempo, entonces, para no perder tiempo, me voy cambiando en el Transmilenio, porque antes venía de la universidad y no aguanta tener la misma ropa de ensayo allá. Llegué y todos ya estaban calentando, pero como ya venía lista Chaverra me dejó entrar y empecé el calentamiento casi con ellos, el calentamiento básicamente consiste en realizar movimientos muy sencillos para la movilidad articular y después para estar más preparados y no lastimarnos... hacemos secuencias súper simples, a veces hacemos abdominales o secuencias de ejercicios, la idea en eso es no descansar, ya después comenzamos a practicar las coreografías por grupos y vamos limpiando para que se vea sincronizado, yo creo que este es el momento más incómodo para todos, porque Chaverra siempre coloca a alguien

⁵² Palabras frecuentemente utilizadas por los bailarines para referirse al espacio del entrenamiento.

⁵³ El HHI (Hip Hop International) es un evento de carácter privado que se realiza anualmente, el primer fin de semana de noviembre, en el cual compiten grupos de todas las ciudades del país en diferentes categorías para poder participar el año siguiente en el campeonato internacional que suele realizarse en Estados Unidos.

más a dirigir y ya sabes cómo se comportan algunos, nos gritan y dan ordenes, piden energía pero ellos nunca le meten, por eso a mí a veces me ha tocado pelear, porque eso es injusto, para unos si y para nosotras no... después de que ya hemos limpiado las coreos, Chaverra comienza a darnos ubicaciones y nos va explicando los desplazamientos para el montaje, eso también es tenso, porque a mí no me preocupa donde me coloque, pero hay gente que se pone brava o pelea porque no los colocan al frente o porque no salen en todas las coreografías del mega⁵⁴... pero Chave siempre dice algo muy cierto y es que uno tiene que pensar, no en uno, si no en el bien de todos, o sea no me tiene que importar como me vea yo, si no como se vea el grupo en general, si el montaje sale bien, todos ganamos, el grupo gana, si yo estoy pensando solo en mí, pues eso es egoísta...sin embargo nosotros somos como una familia, pero obvio, como en todas las familias hay grupos y discusiones, y hay gente que se lleva mejor con unos que con otros, entonces antes de la competencia es chévere porque uno se siente unido y eso, pero también es feo porque la gente habla mal de otros, aunque yo creo que eso pasa en todos los grupos, igual Chaverra siempre es muy justo con todos... ya después repetimos y repetimos varias veces, a veces no paramos, porque es muy importante subir el nivel, obvio todos queremos ganar, entonces a veces los ensayos nos sacan la leche, y uno no se puede quejar ni nada de eso, porque lo que te digo, todos están ahí para juzgar... en los ensayos entonces uno sabe a qué hora comienza, pero nunca cuando acaba, a veces hemos ensayado toda la noche, sobre todo cuando ya está muy cerca la competencia, pero eso nos une mucho, ya al final Chave nos hace estirar y descansamos, hacemos grupos y nos vamos”. (Conversación con Laura sobre un día de entrenamiento, 28 de octubre de 2017)

⁵⁴ Mega crew: es una categoría de competencia en la que participan todos los integrantes del grupo, el montaje coreográfico consiste en la ejecución de diferentes estilos que se van desarrollando acorde con una pista que reúne diferentes tipos de música. Cada montaje depende de las reglas específicas de la competencia.

El relato de Laura, es evidencia de las diferentes subjetividades que confluyen en el espacio del entrenamiento, cada persona asume un rol y trabaja para que este sea impuesto y visto como este quiere por los demás, todos asumimos condiciones para pertenecer y de esta manera trabajamos en lo que consideramos importante, respecto a estos roles que asumimos, Flores (2005) afirma que cada persona los apropia, aun compartiendo un mismo espacio, ya que su conciencia social esta mediada por las diferencias de sus propias experiencias, trayectorias y personalidades, “además de los distintos lugares que ocupan dentro de la estructura social”.

De la misma forma, erigimos y reconfiguramos una idea particular de pertenecer, un “nosotros” que nos hace parte de un espacio en específico (en este caso el del grupo Danceholic Project), Según García (2016) la práctica de la danza en general se da como una relación social y da paso a la presentación y reconfiguración de identidades, que, a su vez, están mediadas por estereotipos alimentados en el mismo espacio; para formarnos un “nosotros” es necesario que también exista un “otros” al cual instituimos con rasgos y características diferentes, esta es una de las principales razones por las que al ingresar a un grupo particular, con normas ya establecidas, patrones de comportamiento ya erigidos y prácticas específicas circundantes se reconstruyen ideas ya establecidas anteriormente por la sociedad. La identificación distingue un colectivo de pertenencia, un espacio al cual ingresamos mediante un rito, un gusto, una elección, un consumo, etc. (Martínez,2004)

La identidad se refiere al punto de encuentro entre los discursos y las prácticas que intentan interpelarnos, ponernos en el lugar como sujetos sociales de discursos particulares, y de los procesos que producen subjetividades, son puntos de adhesión temporarias a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas (Hall y Du Gay, 1996), y

que constituyen un entrelazado entre las diferentes formas de asumir el mundo; el entrenamiento, al contener tantas ideas tan distintas de una misma práctica se convierte en un espacio de convergencia que debe adecuarse a un sentido común, que en el caso del relato anterior, es el deseo por el éxito en la competencia.

El *Street dance* es toda una puesta en escena que pretende generar a través de su interpretación formas distintas a las establecidas por la sociedad, por el movimiento Hip Hop y las personas ajenas a esta práctica, formas distintas de entender y visualizar, no se trata simplemente del encuentro entre amigos para expresarse sino de competencia, éxito y reconocimiento, el poder se da entre los individuos, en una relación de dos o más de ellos, pero siempre como individuos singulares.

De igual manera existe un discurso establecido dentro del entrenamiento, y en general dentro del grupo, que concibe los “saberes” del otro como un medio hegemónico que le otorga un posicionamiento de control, ya que, como imagen, representa lo que el bailarín quiere ser, lo que anhela, se trata del discurso dominante, el discurso del poder y el saber. (Foucault, 1975):

“Hay muchas cosas que uno cambia, cuando comienza a hacer parte del gremio de la danza, mucho más del Street dance, uno comienza a sentir que es necesario sobresalir, además que cuando tú empiezas quieres triunfar, triunfar significa vivir de esto, algo que es casi imposible aquí en Colombia, porque no lo toman a uno en serio, como tanta gente está interesada, hay tanta gente haciendo showchallera⁵⁵, tanta gente que quiere sobresalir, pues para uno es muy difícil, y si tu no conoces a la persona indicada, es aún más difícil...

⁵⁵ Término utilizado para referirse dentro del gremio del *Street Dance* a bailes que no tiene un fundamento técnico, utilizados en discotecas (Producción comercial) por personas que no tienen conocimiento previo sobre elementos técnicos de danza.

entonces toca esforzarse mucho, la danza se convierte en el objetivo número uno”.

(Conversación con María Paula, 28 de octubre de 2017)

Esto implica para la mujer danzante un cambio en la forma en cómo se ha asumido hasta el momento, las formas que construyen estas ideas acerca del éxito, la corrección, la buena técnica se han gestado en el entrenamiento y responden a las prácticas de poder que se asumen dentro del mismo, el poder disciplinario, es entonces un sistema integrado organizado como un poder múltiple, automático y anónimo; porque si es cierto que la vigilancia reposa sobre los individuos, su funcionamiento es el del sistema de relaciones arriba abajo, pero también de abajo arriba y lateralmente (Foucault, 1975); es un sistema que permite que el poder disciplinar este repartido en todas partes y siempre alerta, el espejo, el danzante, el coreógrafo, la forma en como nos ubicamos, el conteo, uno mismo, formas discretas que funcionan permanentemente y en silencio.

Estos son ejercicios de control⁵⁶ que son imperceptibles, pero que constituyen la manera en como uno se ve a sí mismo y cómo percibe a los demás, sin embargo, este espacio, también resulta ser un lugar de resistencia a lo establecido en la sociedad, la vestimenta particular que utilizamos para ensayar, presentarnos, trabajar en eventos y competencias, representa formas específicas de resistencia a lo establecido por la moda⁵⁷, el tipo de danza que practicamos, que se ha catalogado socialmente como masculino ayuda a trasgredir todas esas divisiones y binarismos creados socialmente sobre el género, inclusive, la manera de comunicarnos, sentir nuestra danza y explorar con nuestro cuerpo

⁵⁶ Ver apartado: ejercicios de control y formas de resistencia a la norma.

⁵⁷ “La moda es un sistema que ejerce poder y como dice Foucault (sobre las relaciones de poder) penetra los cuerpos sin necesariamente penetrar la conciencia”. (Pág. 10) “El sistema de la moda es una violencia simbólica, siguiendo el pensamiento de Bourdieu, ya que funciona como una imposición arbitraria de significaciones y disimula las relaciones de fuerza, es una imposición por parte de un poder arbitrario de una arbitrariedad cultural”. (Pág. 13) Petroff, R (2013)

resulta ser para estas tres bailarinas⁵⁸ formas de resistencia a los ejercicios de poder instaurados en nuestros cuerpos.

El cuerpo ocupa el lugar central desde donde se puede ejercer el poder. Hay muchos aspectos que se le exigen a un cuerpo, desde el ideal físico, hasta la explotación de sus máximas capacidades en busca de una eficacia total (Guillen, 2004), esta búsqueda se presenta debido a que el entrenamiento se convierte en un espacio de control físico que coacciona las posibilidades que el otro tiene sobre sí mismo, de igual manera este espacio es disciplinario, convirtiéndose en una red de dispositivos que producen y regulan costumbres, hábitos y prácticas productivas y que como afirma Foucault (1990) tiende a dividirse en tantas partes como cuerpos o elementos existan, de tal manera, todos nos convertimos en víctimas y cómplices. Somos observados y reprimidos.

Este conjunto de normas califica y reprime conductas, por eso en el ejercicio académico reina una micro penalidad (Guillen, 2004) así que circunstancias como la tardanza, la falta de constancia e inclusive la eficacia generan consecuencias que hacen que el danzante sienta un castigo debido a la “mala” acción cometida.

Los discursos al entrar en acción, contribuyen a construir al otro. Así, por ejemplo, los discursos sobre el danzante ayudan a que estos se definan a sí mismos y que asuman como propias ciertas perspectivas y conductas, los discursos ofrecen referentes para definir lo que somos, lo que pueden crear, evidenciar e inclusive desear. El *Street dance* hace que las danzantes construyan su auto-representación haciendo énfasis en la dureza y el empuje

⁵⁸ Laura, María Paula, Leidy.

callejero⁵⁹, construcciones que así representen ejercicios de dominio y poder también son formas de liberarse de estereotipos y reconocer el valor que tiene el espacio del entrenamiento.

El espacio en el que ocurre el entrenamiento ya sea la academia o la calle se convierte en un lugar sagrado en donde se gesta la obra, pero también se dan un sinnúmero de relaciones entre danzantes y coreógrafos, se construye una nueva gramática de la experiencia, una nueva forma de experimentar el mundo, el interés de unos pocos se convierte en el interés plural. Acomodarse a las lógicas que el grupo trae consigo transgredir los roles establecidos socialmente, a pesar de que inclusive en espacios como el entrenamiento se establezcan ejercicios de dominio, este también es un espacio liberador y un lugar de construcción de mí mismo y de mi relación con la otredad⁶⁰, la danza permite generar vínculos inigualables entre lo que soy, lo que deseo ser y lo que el mundo me proporciona para ser, el *Street dance* es una resistencia, la forma en como muchas mujeres han logrado traspasar barreras y demostrar ante una sociedad falocéntrica que la fuerza deviene del espíritu y no de una condición sexual.⁶¹

La resistencia no se refiere a frentes opuestos. Con la resistencia el sujeto gana libertad. Frente a esto Foucault (1990) plantea: “mi papel, es enseñar a la gente que son mucho más libres de lo que se sienten, que la gente acepta como verdad, como evidencia, algunos temas que han sido construidos durante cierto momento de la historia y que esa

⁵⁹ Este entendido por los bailarines de Danceholic Project como las herramientas que proporciona la calle para sobrevivir “el lugar donde todos somos iguales, es el lugar de la experiencia donde aprendes a sobrevivir, a ser empático con los que te rodean y no juzgar la condición del otro”. Ver apartado configuraciones en el *Street Dance*.

⁶⁰ Afirmación tomada de conversación entre nosotras (Laura, Leidy, María Paula)

⁶¹ Afirmación tomada de conversaciones en torno a Fotografías.

pretendida evidencia puede ser cambiada y destruida”. Este mismo papel tiene la danza, es liberadora, es la representación más real que tenemos para sobrevivir en el mundo:



3. Laura Díaz, Perteneciente al grupo Danceholic Project

“En realidad, creo que desde pequeña siempre me ha gustado bailar, y en el colegio siempre estuve en los grupos de baile, pero eso era como folclor y esas cosas y cuando ya entré a bailar urbano dije como amo esto, pero no sé porque, pues primero me gusta bailar y segundo me gusta la música y todo eso, siento que me llega a las venas para bailar, me gusta mucho”.



4. María paula Castañeda, Perteneciente al grupo Danceholic Project

“La danza es como el todo para mí, me complementa, creo que por eso es importante, porque bueno, transmite lo que siento, pero mucho más que eso, me hace liberar todas esas cargas emocionales que a veces uno como ser humano tiene y no se me siento como libre, y cuando tú te sientes completo pues te sientes libre”.



5. Leidy Diana González, Perteneciente al grupo Danceholic Project

“La danza es muy importante para mí porque me dio la oportunidad de hacer lo que más me gusta en la vida, además cuando bailo me siento súper feliz y tranquila, me ayuda a liberarme de todas las cargas que la vida trae consigo, pero sobretodo me ha dado la oportunidad de sobrevivir, alguna vez les decía a mis estudiantes, que la danza es todo lo que yo era, por ella soy feliz, por ella viajo, por ella como, por ella tengo trabajo, me ha llenado de herramientas para desenvolverse en el mundo”.

“ustedes también pueden”

Son las construcciones y binarismos sociales los que hacen que repetidamente mujeres danzantes urbanas, se encuentren con frases como “ustedes también pueden”, “algunas lo hacen mejor que los hombres”, “tienen que decidir entre el Hip Hop y la familia” ya que, aunque son frases de un supuesto apoyo lo que generan y transmiten de fondo es la alimentación de unos estereotipos fuertemente marcados en el Street dance, que condiciona a la mujer como débil y la separan de las posibilidades que su cuerpo puede expresar en cuestión de fuerza, energía o rudeza.

La performatividad que asumimos como mujeres danzantes en otros espacios puede generar incomodidad ya que puede asumirse en unas formas que se escapan o que desdibujan algunas cualidades femeninas (Fischer, 2004), adjudicarse dentro de estos roles

implica no solamente una cualidad física, sino una configuración de las posiciones de sujeto que utilizamos como medios de defensa, poder y control; a pesar de que esta práctica se da en entornos regulados, y de alguna manera academizados, aún existen un sinnúmero de prejuicios acerca del Street dance y de las mujeres que lo practican.

Mr Flyw⁶², Bailarín de la Old School afirma que dentro del movimiento Hip Hop “se incluyó la mujer, no se hizo a un lado, en Estados Unidos tampoco se excluyó, lo que pasa es que por el entorno de ellos, allá la mujer se vio como un objeto sexual, llegaban a las pandillas y pasaba por líder y después por este y bueno ahí quedaba, ya cuando el break dance se vuelve popular aparecen mujeres bailando” estas ideas que se gestaron en los inicios del Hip Hop en Bogotá sobre la condición de la mujer en el Hip Hop han traspasado las barreras del tiempo y aún se encuentran vigentes en algunos escenarios de la danza donde personas como este B-boy consideran que:

“lo que pasa es que la mujer se tiene que dar es su lugar, o sea a mí no me gusta ver a una mujer bailando como un macho, porque pierde la parte femenina, lo que hace bonita a una mujer, pues lo femenino, la sonrisa, lo sensual, pero a veces se ven bailando como machos entonces muchas veces eso como que choca con el hombre, porque ¿estoy bailando con una mujer o estoy bailando con un macho?” (Conversación con Mc Flyw)

Estas ideas, además de ser constructos que alimentan los binarismos en los cuales esta constituidas las reglas sociales y los estereotipos, hacen que se reconstruyan brechas

⁶² Seudónimo utilizado para algunos entrevistados debido a las declaraciones que estos presentan, las cuales pueden contener pensamientos problemáticos para algunos lectores.

entre las condiciones de igualdad y el derecho que tenemos hacia la diferencia, asumir que la forma en cómo se representa una persona delimita las posibilidades de acción que tiene con su cuerpo, es caer en el error de construir fragmentaciones dentro del mundo de posibilidades que esta tiene, la auto-representación es la forma en como una persona se proyecta hacia los demás, en ningún sentido es la búsqueda de la emulación de los contenidos del sexo biológico de otro ser... “ya después la mujer va a tomar otro rumbo y es el de bailar como el hombre, vestirse como el hombre, ponerse los tenis, todo, es que inclusive hoy se ve, para mí es malo porque se pierde la identidad femenina y la mujer dentro del Hip Hop es un instrumento importante”.

Burgueño (2016) en su texto danza y género cita la pregunta de Marianne Goldberg “¿las mujeres crean la danza de acuerdo con cómo ellas mismas ven o cómo les han enseñado a verse a través de la mirada del hombre?” utilizándola como punto de partida para afirmar que a la sociedad androcéntrica le conviene que la diferenciación entre hombres y mujeres también se manifieste en el arte, con el fin de que el lenguaje corporal de la dominación sexual le otorgue al lenguaje corporal y verbal sus principios fundamentales (Bourdieu, 1991).

De igual manera Burgueño (2016) cuestiona el pensamiento que implica que el danzante y su cuerpo son una hoja en blanco que debe construirse diligentemente por su condición física. Atendiendo a este planteamiento, si todos los bailarines aprenden y se somete a las mismas técnicas, deberían poder bailar de la misma forma, sin embargo, esta concepción es imposible ya que al bailarín no solo lo condiciona su estado físico o su sexo si no el contexto en el que se ha desenvuelto durante su vida, lo cual regula la forma en cómo entiende, performa y ejerce su danza, de tal manera, regular los cuerpos para que

cumplan una misma función, resulta una tarea inalcanzable, ya que aunque todos practiquen la misma técnica, dediquen el mismo tiempo y se relacionen de maneras similares en el mismo espacio, su experiencia es distinta a la del otro, su relación está íntimamente construida entre los intersticios de las miles de relaciones a las que se encuentra sometido.

Afirmar que la mujer en el Street dance “entra a competir con el hombre, eso hace que no la vean como mujer, si no será lesbiana, será no sé qué” o que “los hombres que se vuelven femeninos dentro del Hip Hop no están, no pueden pertenecer al Hip Hop porque eso no es”⁶³ es desconocer el sentido que forma primeramente al Hip Hop como cultura⁶⁴ y por ende menospreciar la tensión a la que se someten cuerpos femeninos y masculinos entre los discursos de una tradición que persiste en ciertos valores y *representaciones de antaño* frente a otros nuevos que emergen, ligados a lo lúdico, a la ironía, a la seducción y a la reversibilidad (transgresión – transformación) de las apariencias e imágenes. (Briceño, 2011).

El Hip Hop no divide si no incluye, no separa si no incluye a todo el mundo, por ende, no veo a hombres, mujeres, gays, heteros, lo que sea en un movimiento si no lo que veo es una unidad, una persona compuesta en todo el sentido de la palabra de lo que es talento, disciplina y crecimiento personal, entonces no puedo decirlo como separadamente, es que las mujeres son importantes por esto, no, todos somos importantes” (Conversación con Bailarín de Bogotá)

⁶³ Afirmaciones realizadas por algunos B-Boys entrevistados

⁶⁴ Ver Anexo “Las huellas del Hip Hop”

III Capítulo

¿Entre femenino y cuantas cosas más?

*De la danza poco puede explorarse porque
poco queda de ella después de que ha
sucedido. (islas 1995)*

Quiebres de los estilos entre lo femenino y lo masculino

En este apartado rescato los principales estilos que se trabajan en Danceholic Project⁶⁵, con el fin de recolectar información relevante sobre el constructo que se tiene sobre cada estilo. A través de diferentes conversaciones con bailarines de *Street Dance* pude realizar una tabla de valoración acerca de cómo percibían en cuestiones de feminidad y masculinidad los nueve estilos seleccionados y que normalmente se practican en Danceholic Project, esto con el fin de hacer una revisión acerca de los estereotipos que se traducen en los términos de la danza y que refuerzan la idea acerca de los contenidos que se le adjudican a cada sexo.

Tabla de valoración – Ejercicio con bailarines sobre lo considerado femenino y masculino en los estilos de danza.

<i>Estilos</i>	Características masculinas	Características femeninas
<i>Break Dance</i>	<ul style="list-style-type: none">- Movimientos explosivos- Movimientos rudos- Pasos de piso que requieren mucha fuerza- Fuerza y explosividad- Mucha energía	

⁶⁵ Ver anexo: caracterización de los estilos

	- Movimientos atrevidos y retadores	
Popping	- Movimientos congelados - Movimientos fuertes - Momentos de explosión - Contracción y relación muscular - Movimientos tensos	- Líneas muy marcadas - Depende la coreografía puede tener elementos de delicadeza y control - Contracción y relajación muscular - Ejercicios emocionales
Locking	- Rápido y explosivo - Movimientos segmentados - Movimientos fuertes	- Movimientos rápidos de brazos y manos - Alegre - Apasionado
Krump	- Agresivo - Fuerte - Atrevido - Explosivo - Movimientos explosivos y que demuestran dureza - Movimientos que expresan ira y seguridad - Exceso de energía - Movimientos retadores	
Whacking		- Delicado - Amanerado - Elegante - Extrovertido - Líneas muy bien ejecutadas - Estilizado
House	- Enérgico - Gran habilidad técnica - Movimientos atrevidos	- Algunos movimientos son delicados - Expresivos - Estilizado
New Style	- Extrovertido - Seguro - Fuerte - Con carácter - Requiere de mucha agilidad	- Extrovertido - Ágil - Sensual - Excéntrico - Provocador - Sexy
Dancehall	- Seguro - Fuerte - Atrevido - Machista - Movimientos grandes	- Complacientes - Sensual - Sexy - Atractivo - Provocador

Este ejercicio de valoración acerca de los estilos de *Street Dance* resulta ser evidencia para constatar cómo se reproduce en espacios que parecen salirse de la norma, configuraciones sociales de lo masculino y lo femenino, estas identidades se construyen desde las primeras relaciones que establecemos, donde el machismo es delegado de una generación a otra, hombres machistas y mujeres machistas, que reproducen y fundamentan la reproducción del sexismo. (Lagarde, 1997)

Juicios morales acerca de ser hombre y ser mujer que se sustentan en las prácticas cotidianas, de tal manera, el *Street dance*, o más bien la valoración que se hace de este, se ha convertido en otra de las construcciones sociales que se traducen en estereotipos y pensamientos reforzados a su vez por otras instituciones, el papel de la mujer, en este sentido, seguiría sujeto a prejuicios que les añadirían un papel dentro de la sociedad, de nuevo, formas de comportamiento establecidas, modelos de cómo ser y construirse.

Estas ideas, se han fraguado en las relaciones de poder a las cuales estamos sometidos de manera inconsciente, sintiéndonos plenos y libres en relación con lo que pensamos, desarrollamos, practicamos y deseamos, nos sentimos superiores al pertenecer a espacios que para otros parecen inconcebibles, la danza tiene esta condición, quien pertenece a ella, “al gremio”, suele sentir que posee una característica que lo convierte en único en otras esferas sociales a las cuales se inscribe⁶⁶, sin embargo, no existe conciencia de lo que se replica, lo que se reconstruye y lo que se revaloriza en espacios como los del entrenamiento.

⁶⁶ Conversación con algunos bailarines.

En todo código social existen unas prescripciones normativas referentes al género, etnia y/o clase social... que por definición son excluyentes; se convierten en formas reguladoras que posteriormente se naturalizan, cualquiera de estas categorizaciones parte de un determinado marco regulatorio definido y jerarquizado que establece las relaciones e intercambios sociales (Robertson, 1989).

Esto, niega la pluralidad y las diferentes formas en las que puede desarrollarse una persona, generando y apoyando binarismos contruidos con una intención política y social clara; esta lógica binaria encarna relaciones de poder en las que todos nos encontramos vinculados, en el caso de la sexualidad, y las dicotomías contruidas a partir de esta, se evidencia que su construcción social pasa en primera instancia por una marca somática que establece una diferencia biológica entre hombres y mujeres (Bleichmar, 1989).

Lo masculino y lo femenino, interpelan a la subjetividad creando sentidos que se convierten posteriormente en estereotipos, prejuicios y discriminación, se adhieren atributos a cada termino codificando los procesos de socialización, así como los de identidad y vínculos con el cuerpo; hombres y mujeres en la danza experimentan dos vertientes, por un lado “su deseo de ser bailarines, exitosos, profesionales y reconocidos” deseo que responde a ideas preestablecidas de éxito y por el otro su transcurrir en la vida cotidiana:

“La frustración narcisista originado por la falsa acomodación del sujeto en el fetiche de la mercancía o en el ciberespacio le hacen aún más frágil en sus relaciones con los otros, la esfera social se convierte en un lugar que cuestiona a aquel que decimos ser y por tanto el sujeto prefiere su aséptico habitar en la apariencia. La distancia entre los modelos sociales a

seguir que los individuos reciben en su día a día no causan revoluciones, sino el silencio de aquel que teme no ser aceptado en una sociedad de la que las imágenes que recibe todo individuo no se corresponden a la de los individuos que la forman, sino a la del ideal de esa misma sociedad”.

(García, 2013)

La danza se convierte entonces en esa esfera que cuestiona nuestros comportamientos, pero también la motivación que nos permite construir métodos y técnicas de nosotros mismos conforme vamos apropiándonos de sus contenidos, el danzante realiza su auto-construcción a partir de las acciones y técnicas corporales.

“cada estilo de danza, y cada experiencia que uno tiene hace que uno vaya cambiando cosas muy sencillas, como la forma de caminar, la postura que uno tiene, hasta pensamientos, yo antes de pertenecer al grupo bailaba folclor, pero después me gustó tanto esto que ya no lo volví a hacer, y pues el cuerpo cambia porque las exigencias son otras, y también la forma en como uno vive la danza”. (Conversación entre nosotras)

La danza implica un proceso de construcción de los cuerpos que bailan (Burgueño, 2016) es en el proceso de formación que se construye, se repite, y se amoldan los cuerpos para la construcción del danzante, lugar en el que también se naturalizan comportamientos, se abren brechas entre la relación que tiene el bailarín con otros entornos para cumplir con las normas establecidas en este contexto específico que por supuesto afecta la construcción de género en ese cuerpo que baila.

En el caso específico del Street dance se le ha otorgado, por su devenir histórico, al cuerpo como uno de distinto orden a aquel institucionalizado, un movimiento corporal que rompe con el uso del cuerpo en ciertos espacios, un cuerpo que permite la apropiación de cualquier espacio revelándose contra la norma y creando un encuentro con lo urbano, la música y la danza, este cuerpo también es transformado y configurado, convirtiendo al género, entonces, en un concepto flexible y redefinible que se va construyendo sobre la marcha (Lamas, 2000)

Es de esta manera, que en el Street dance y sus múltiples estilos y vertientes no existe algo así como “la experiencia netamente femenina” o la “experiencia netamente masculina” ya que estas en última instancia son experiencias íntimas y profundamente subjetivas (Martínez, 2006), el bailarín, tiene un espacio para el cambio de la realidad y la construcción de nuevas discursividades, corporalidades y alternativas instalándose en los intersticios dentro de los ejes regulatorios que permite trascender de las reglas establecidas.

“Yo no me siento ni femenina, ni masculina, yo solamente soy una persona que disfruta de las cosas que hace, y pues disfruto mucho bailar porque antes yo era muy tímida y bailar me ayudo para eso, en todas las cosas que yo hago soy femenina cuando tengo que serlo y masculina cuando tengo que serlo, o sea si el baile requiere cosas más masculinas, pues yo las hago pero eso no quiere decir que si el baile un día necesita cosas muy femeninas no pueda, y así pasa en todos lados, los utilizó cuando me conviene... cuando lo necesito”. (Conversación entre nosotras)

La danza se convierte en un vínculo entre la experiencia cotidiana y lo que cada una construye partiendo de sus intereses particulares, de tal manera que estilos de diferente

clase pueden hacerlo circular entre sus condiciones más femeninas como sus condiciones más masculinas, donde se pierde la neutralidad y se desplazan los contenidos ya establecidos sobre la persona que es danzante. Cada estilo contenido en el Street dance busca dentro de sus configuraciones más internas, lograr que el danzante reconozca su dolor, su silencio, su enfado, su alegría o su percepción en el otro.

Auto-representación

La auto-representación de las mujeres es el conjunto de características sociales, culturales, religiosas, académicas y corporales que las caracterizan de manera simbólica. Las experiencias particulares que tiene en el transcurso de su vida están condicionadas por la perspectiva ideológica a la que se inscriben, así como del proceso cotidiano de reafirmación, negación o discusión de su identidad.

Esto, a su vez, está condicionado por los modelos ideales que se proyectan desde la publicidad, los medios de comunicación, la cultura, el deporte y el arte, pero también, desde los ámbitos y contextos relacionales que la mujer tiene como el laboral, social, familiar y político, espacios, que son distintos unos de los otros y que permiten que el género sea transversal a todas las etapas de la vida, Según Thomas (1991) “Las mujeres no comparten automáticamente una identidad de género, ni tampoco tienen, necesariamente, intereses políticos comunes: no hay una única experiencia de mujer.”

Experiencias y modos de recibir el mundo hacen diferentes a las mujeres, es común que el ser humano en general, busque formas nuevas de vida, lugares en donde sentirse cómoda y complacida. Sin embargo, como somos evaluadas con estereotipos anclados y

rígidos, independientemente de la relación que mantengamos con el otro, seremos juzgadas como malas mujeres, equivocadas, fallidas y locas.

No obstante, la auto-representación es una constante negociación con la vida, transformar ese deber ser, la norma y la vida real se convierte en un proceso casi que obligatorio para definirse y encontrar tan anhelada tranquilidad haciendo aquello que queremos, esto genera disruptivas en la sociedad, que para la mujer resultan ser dolorosas y conflictivas, pero es en esta incomodidad que contradictoriamente, encontramos posibilidades de construcción propia y reafirmación de lo que somos como mujeres.

Hall (2003) entiende la identidad como una tensión entre las posiciones de sujeto previstas culturalmente y las creaciones de sí. Se tiene, por una parte, la existencia de “discursos” que operan en la constitución de los individuos, definiendo los modos como éstos se relacionan consigo mismos; de otra parte, emergen las formas de auto-creación que despliegan los sujetos quienes a partir de las reglas de constitución del “yo” que los circunscriben, proponen otras formas de ser.

El modo como los discursos operan en la auto-representación, permite que hombres y mujeres desarrollan nuevas formas de subjetivación y puedan encontrar formas diversas de enfrentarse al mundo, el *Street Dance* ha sido la manera en como nosotras hemos modificado la forma de vernos y de ser vistas, a través de esta práctica logramos modificar contenidos ya agregados en nosotras y constituir un nuevo “yo”. Producimos, transformamos y manipulamos los elementos que este nos brinda, así como nos apropiamos de signos, sentidos, símbolos y/o significados que determinan nuestra conducta, pensamientos y en sí, cualquier forma de ser.

No hay una experiencia única de ser mujer, así como tampoco existe una experiencia única de feminidad, la construcción de feminidad es la suma de todos los valores que le atribuye a una persona para poder personificarla, de modo que en ningún ámbito de la vida se desdibuja o se limita la feminidad, sino por el contrario se reconstruye.

Ha sido para nosotras un proceso de descubrimiento internarnos entre los avatares que conforman nuestra auto-representación, existen tantas feminidades como cuerpos, son simples mudas que debemos colocarnos todos los días para subsistir a la danza, a la vida, a la familia, a la pareja y a nosotras mismas, contenemos tantos roles como experiencias vividas que se han configurado y transformado al pertenecer a un mundo como el del *Street dance*, de tal manera, pareciera que el resto de la vida es lo real y la mujer que somos en el *Street Dance* fuera la lucha contra todo esto construido, pero lo cierto, es que cada condición de la vida cotidiana son las que nos han llevado al rol de mujer danzante.

Para reconocer estas particularidades que nos constituyen y nos ubican en la categoría de mujer danzante fue necesario registrar, analizar, y vivenciar diferentes sucesos en torno a la danza, inicialmente solicite a Laura y María Paula que hicieran un álbum de fotografías en las cuales pudieran dar cuenta de su historia en la danza, la forma en cómo llegaron a esta y cómo habían venido configurándose durante su vida desde el momento de ingreso, estas fotografías se convirtieron en rutas para llegar a historias de vida que confluían entre las diferentes experiencias que cada una tenía.

Para Cornejo, M. Et Al. (2008), el relato de vida, es una interpretación que hace el investigador al reconstruir el relato en función de diferentes categorías, este brinda la posibilidad “que el narrador elija o no asumirse a sí mismo, en tanto producto, productor y actor de su historia” (De Gaulejac, 1999 citado en Cornejo, M. Et Al. 2008). Reconocer los

elementos de una historia que determina el sentido de sus elecciones, gustos y responsabilidades, me permitió encontrar vertientes en las que creíamos que no habíamos sido lo suficientemente valoradas y respetadas, pero también aquellas en las que sentíamos que esta posición de “ser mujer” había sido un elemento potencial para experiencias significativas en la danza, como reconocer que ese “*ustedes también pueden*” suena en nuestra cabeza como un reto a demostrar que no necesitamos escuchar esta frase para saber que si podemos.

Este ejercicio de reconocimiento de los elementos que considerábamos vitales para el encuentro con la danza, fueron lo que alimentaron las preguntas que utilicé para las entrevistas bailadas⁶⁷. Realizamos tres encuentros para la toma de videos de las entrevistas, la pregunta detonaba ideas en cada una de nosotras y de esa manera respondíamos, posterior a esto registre las significaciones que cada una le daba a su respuesta y en el último encuentro de las entrevistas, conversamos acerca de nuestras respuestas, por qué la ejecución de ciertos movimientos de pena e incomodidad, así como otros de satisfacción, complacencia, alegría, efusividad, y del contenido simbólico que cada uno de estos movimientos implicaba:

Cuando me preguntas sobre por qué quiero bailar, ahí mismo pienso un montón de cosas, que ya te las he dicho antes, porque me gusta, porque me siento feliz cuando bailo, porque siento que pertenezco a un lugar en el que puedo ser yo misma...pero cuando ya nos grababan y yo me sentía observada, obvio me hace sentir insegura, por eso a veces prefería no mirar el video de una vez, porque igual

⁶⁷ Ver: Carpeta Loops- entrevistas bailadas

bailar así de la nada, por una pregunta te hace sentir nervioso. (conversación entre nosotras – entrevistas bailadas)

La creación de formas de corregir, de escoger que está bien y que está mal dentro de diferentes prácticas es aquella que nos hace sentir desubicadas, inseguras de nuestro cuerpo o del movimiento que generamos, el deseo de pertenecer y de encajar es tan fuerte que siempre consideramos que hay algo más por mejorar, siempre estamos en busca de “la perfección” idealizada de algo que verdaderamente no existe:

“Desde la década del sesenta se viene conformando un modelo para el cual el espejo de la formación del yo es el cuerpo. El estilo, la forma de ser, el moldeado de la personalidad, todos y cada uno de los procesos psicológicos que conforman los mecanismos identificatorios de una persona, están sujetos a la imagen del cuerpo. En una cultura en la cual el cuerpo es el pasaporte para todo lo bueno (salud, juventud, belleza, sexo, idoneidad, etc.) la preservación del yo depende enteramente de su cuidado”. (Petroff, 2013, Pág.17)

Estas ideas son las que configuran en nosotras una identidad, una auto-representación, que nos otorgan juicios de valor determinados en igualdad o diferencia, el deseo de pertenecer está vigente porque como afirma Petroff (2013) “Las relaciones en un grupo social no son claras ni transparentes, están articuladas por la imaginación que se inscribe en el plano de lo simbólico”; esto significa que las relaciones alimentan los estereotipos que nos enmarcan fuera o dentro de un grupo social, permiten la relación con el mundo al que queremos acceder, mediante un imaginario social que colabora en la

construcción de la imagen de los “otros” (Petroff, 2013) determinan la manera en que nos percibimos a nosotros mismos, y nuestras maneras de pensar, sentir y actuar.

La auto-representación es parcial, se construye a través de los elementos singulares de la persona y la forma en la que actúa con el fin de pertenecer a un grupo social, en este caso al “gremio del *Street dance*”⁶⁸ donde nos representamos mediante el reconocimiento de un nosotros, fijado en los puntos de encuentro con las diferentes formas de vida, puntos que a su vez imponen estereotipos:

“El estereotipo no se conforma con señalar una pertenencia, la autoriza y la garantiza (...) Si agregamos que por lo general la pertenencia es a los ojos del individuo lo que le permite situarse y definirse, comprenderemos que el estereotipo interviene necesariamente en la construcción de la identidad social” (Petroff, 2013, Pág. 7)

El estereotipo regula conductas, codifica valoraciones, alimenta el deseo de pertenecer y de distinguirse, presenta un juego entre la auto-representación personal y la identificación con un grupo determinado, de esta manera, buscamos moldear nuestros cuerpos y nuestras acciones para que estén acordes a lo que demanda la sociedad, sin embargo, también nos interesa ser percibidos como originales y representar lo que consideramos único en nosotros⁶⁹, lo cual nos hace deambular entre estos opuestos y cuestionarnos todos los días, constantemente sobre lo bien visto y lo que no.

A partir de estos cuestionamientos que manifestamos en algunas de nuestras conversaciones, empezamos el ejercicio de la construcción de un diario personal para que

⁶⁸ Afirmación en los relatos de bailarines de Danceholic Project

⁶⁹ Afirmación reiterativa en “conversaciones entre nosotras”

cada una relatara estas contradicciones de la vida cotidiana (me gusta esto, pero debo representar aquello), para alimentar la escritura de esta herramienta, intervenimos espacios del centro de la ciudad realizando coreografías producto de las entrevistas bailadas:

Nos encontramos en la 26, para ir a algunos lugares, que leidy había seleccionado para bailar, nos pidió que lleváramos ropa cómoda y que nos arregláramos como nos sentíamos cómodas, yo me maquille porque sabía que nos iban a grabar y lleve ropa que me gusta, nos encontramos las tres y con el amigo de Leidy, Andrés, que llevaba una cámara y que nos explicó lo que iba a hacer... ya teníamos algunas coreografías que habíamos ensayado, entonces fuimos a la séptima, buscamos un lugar y empezamos a bailar, teníamos un parlante para la música, y Leidy tenía una pista lista, para mí fue muy difícil porque la gente nos miraba, había algunos que nos veían hasta que terminábamos de bailar, pero también habían otras personas que se burlaban o que no les parecía tan chévere entonces eso me hizo sentir incomoda, hicimos la coreografía varias veces en diferentes lugares y fue muy difícil porque la gente se ubicaba en círculo para vernos. (Relato escrito por Laura en su diario, 1ra página)

El ejercicio de los diarios personales, no resulto como se esperaba en un comienzo, a pesar de que teníamos diferentes experiencias para narrar, parecía que la escritura era poco fluida y no permitía que ellas se sintieran cómodas, por mi parte, relataba experiencias cada vez que algo significaba para mí, pero en el caso de Laura y María Paula el ejercicio les parecía incómodo, para nuestro siguiente encuentro me manifestaron que no sentían que su escritura fuera del todo honesta ya que intentaban en cada escrito responder a ideas de conversaciones anteriores, al ver frustrada la idea de los diarios, decidí compartir las fotografías que habían quedado como insumo de la experiencia del baile en la calle, y

descubrimos, que las fotografías, de forma muy explícita, detonaban ideas y pensamientos que la escritura del diario no, a partir de estas fotografías mantuvimos una conversación mucho más honesta para ellas y más reflexiva que los ejercicios anteriores.

De este encuentro resulto la idea de tomar distintas fotografías que evidenciaran las incomodidades de las que habíamos conversado anteriormente, cada una tenía como tarea escoger su vestimenta, ideas sobre cómo quería verse en la fotografía, buscar elementos que demostraran los conceptos que tenían acerca de sus construcciones particulares y la forma en como consideraban que habían enfrentado su papel como “mujer danzante”; tareas que surgían de la reflexión a la que llegamos a ese día con la fotografía de nuestro encuentro con la gente, la calle y el baile⁷⁰. “La feminidad es como ropa” dice María Paula intentando explicarme su idea de feminidad, “para ser aceptada uno tiene que elegir entre diferentes sometimientos, o sea lo que nos imponen, como la ropa y el maquillaje, y uno ni siquiera se pregunta por qué eso parece tan natural” le respondo posterior a su afirmación, Laura responde “lo que pasa es que a uno le importa mucho como lo ven los demás, y por eso uno no cuestiona eso, porque ya es como tan natural en la sociedad”... frente a estas afirmaciones Petroff (2013) afirma:

“Para ser aceptada en el grupo social la mujer debe aceptar censuras y someterse a sacrificios, no es libre de elegir, sino que está inmersa en un sistema social, económico y comunicacional que la condiciona afectivamente en su consumo. Esta violencia simbólica ejercida mediante los diferentes mecanismos de identificación social, se traduce en adhesión a lo impuesto, buscando hacer del cuerpo un objeto presentable o representable.

⁷⁰ Ver imagen 23. Control y poder (Las dos caras de la moneda)

La moda censura a la mujer y la hace gastar tiempo, energía y dinero para lograr la manipulación corporal”. (Petroff, 2013, Pág.10)

Operamos a través de manipulaciones sociales traducidas en “gestión del deseo” que nos hace compararnos constantemente con un modelo ideal impuesto a través de la sociedad del consumo, nos interesa más crear una imagen cercana a este ideal que construirnos más acorde con nuestra realidad social, configuramos todo lo que nos representa para sobresalir y atender estas imposiciones, utilizamos las redes sociales y la mediatización de la imagen para vendernos como símbolo de éxito y poder:

“El aumento gradual de las relaciones mediadas por redes sociales o simplemente mediatizadas por imágenes, pone de manifiesto que la esfera del parecer substituye el papel que tenía otrora la del tener. Sin que esta esfera – la del tener- haya perdido su vigencia efectiva en el mundo de las relaciones directas interpersonales como fuente de reconocimiento y adquisición de estatus social”. (García, 2013)

Parece que la vida transcurre entonces en la negociación constante con estas normativas que lejos de ser un agente represivo, se presentan como cosas deleitables a las que necesitamos acceder, para la mujer operan desde muy temprana edad prácticas de singularización para que esta adopte la posición de niña y para que pueda conservar esta posición, como el ejemplo de la perforación de los lóbulos de las orejas, considerado un símbolo de distinción de los niños en algunas culturas, así como el color de la ropa, los juguetes, el maquillaje e inclusive sus posturas corporales(Agudelo, 2008)

Estos aspectos continuaran retirándose durante toda nuestra vida, imponiéndose como natural en la mujer y determinando cánones de belleza, sin embargo, la auto-

representación es móvil y en prácticas como la danza la experiencia se tramita como una construcción constante.

Con el transcurrir del tiempo y las experiencias particulares hemos llegado a la conclusión que la feminidad simplemente es una opción táctica, así como todas las categorías en las que se suele encasillar características que no le pertenecen a nada ni a nadie, como afirma Richard (1993) es necesario aprender a alternar y combinar estos gestos, juzgando siempre tácticamente “la utilidad de ciertos argumentos” (a favor de la igualdad, de la diferencia o de las diferencias) en “ciertos contextos discursivos” sin que esto suponga invocar “cualidades absolutas de las mujeres o de los hombres”. (Pág. 86).

Atendiendo a esto, y evidenciando a través de las fotografías, las ideas que tuvimos acerca de cómo registrar estas características y las conversaciones posteriores en torno a estas hemos decidido categorizar esos roles en cinco términos, términos que consideramos son respuestas de estereotipos apropiados, pegados, asumidos y maleables como la misma condición de ser mujer, estereotipos que rigen nuestro comportamiento y que a su vez son la representación de un sinfín de contenido social, cultural y político en el que nos encontramos inscritas, lo que pretendemos ser y lo que somos, lo que deseamos ser y lo que en definitiva no podemos ser.



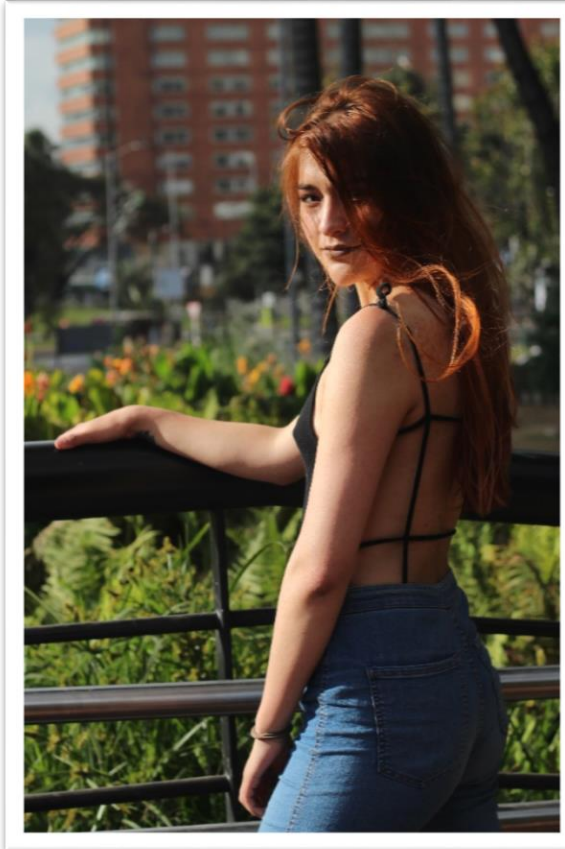
6. Las dos caras de la moneda – Fotografía y edición: Andrés Sánchez

Las dos caras de la moneda⁷¹

- **Feminidad**

La feminidad es sin lugar a dudas, el rol impuesto a la mujer, delicadeza, dulzura, paciencia, cuidado del otro, es la facultad que debemos tener para poder ser una buena mujer, aquello que no debemos perder bajo ninguna circunstancia, excepto cuando estamos bailando, cuando estamos bailando está bien ser putas, engreídas, sacar lo “más macho” y demostrarlo en el escenario.

⁷¹ Las siguientes categorías son tomadas y creadas a partir de las conversaciones y entrevistas bailadas realizadas entre el año 2017 y 2018 a las mujeres de mi tesis.



7. Feminidad – María Paula Castañeda.

Fotografía: Andrés Sánchez

“El Street dance me permite identificarme como mujer, no es un género ni tan delicado ni tan fuerte, me permite transmitir lo que soy. La feminidad simplemente es una idea, que significa que te gusta arreglarte, ser delicada, verte bien, pero es eso... solo una idea”.

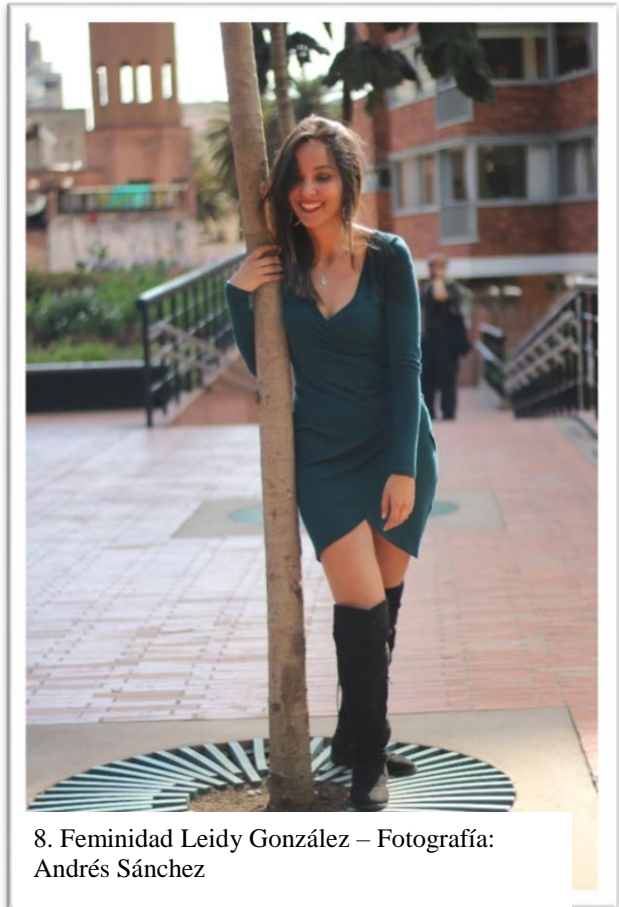
Nos sentimos femeninas en todos los ámbitos de nuestra vida, incluso en aquellos en los que parece estar prohibida la feminidad, el Street Dance Contribuye a crear formas e ideales de como verme, sentirme y ser más femenina, la danza hace eso, utiliza relaciones de poder para ejercer control sobre las actitudes y relaciones que estableces con los demás y con el mundo que te rodea.

“Hasta hace muy poco creía que era mujer porque soy delicada, porque creo que siempre me gustaron “las cosas de niñas”, de hecho, hasta ahora lo único que me ha gustado diferente ha sido el Hip Hop, creo que soy mujer porque me identifico como una, no por las banalidades de la feminidad, tampoco por mi vagina, simplemente hace parte de mi personalidad, de cómo me he concebido en el mundo”

En este sentido la feminidad también es una

decisión, que no está condicionada por tu sexualidad, hombre o mujer, sino que representa un constructo social para comportarse y ser dentro de su sociedad.

En la danza la feminidad es un arma, una posibilidad que podemos utilizar para demostrar con nuestro cuerpo, es decir, asumirse femenina es una táctica que utilizamos cuando la danza lo requiere “pero dime tú, como vas a bailar con la misma imagen, es decir, con el mismo sentimiento un Krump y por ejemplo un dance hall”.





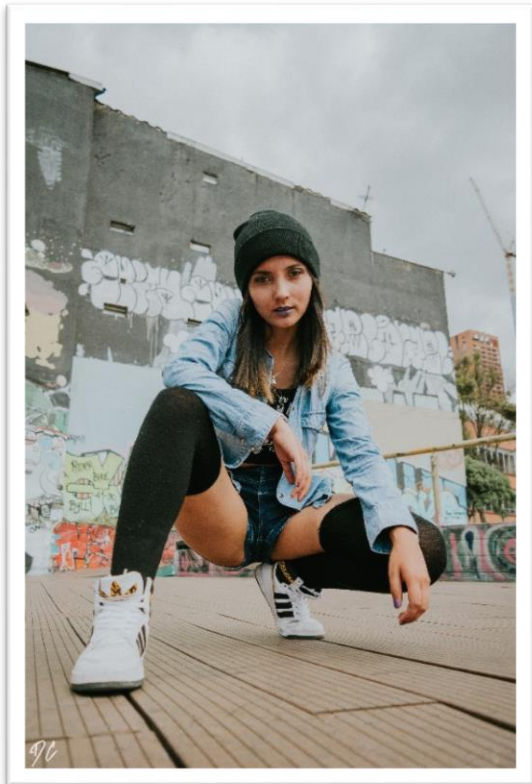
9. Feminidad Laura Díaz – Fotografía: Andrés Sánchez

Soy femenina cuando me conviene, por ejemplo, en algunas conversaciones con hombres, no soy nada femenina o cuando siento la necesidad de comportarme más masculina lo hago, en algunos trabajos soy tierna y delicada, pero en otras ocasiones soy todo lo contrario, recuerdo la exigencia de una estudiante que me pedía que me sentara bien porque acostumbraba a sentarme con las piernas separadas, para mí es una banalidad, para ella representaba descortesía, grosería y poca feminidad.

“Soy una mujer femenina, o eso creo, depende de lo que sea para ti feminidad, me gusta arreglarme y sentirme bien conmigo misma, pero no sé si eso sea feminidad, hay estilos en los que uno debe ser muy femenina y yo creo que fracaso... no logro verme tan femenina como otros, obviamente hay hombres que lo pueden hacer mucho mejor que yo, igual eso depende del contexto en el que uno se encuentre, no en todos los lugares puedo ser igual”.

- **Masculinidad**

La masculinidad, al igual que la feminidad, es otra posibilidad que tiene el cuerpo, y debo decir que es una posibilidad mucho más cómoda, la masculinidad se relaciona con la calle, con el control, la rudeza, formas de comportamiento que socialmente han sido impuestos al hombre pero que en definitiva no pertenece exclusivamente a esta categoría.



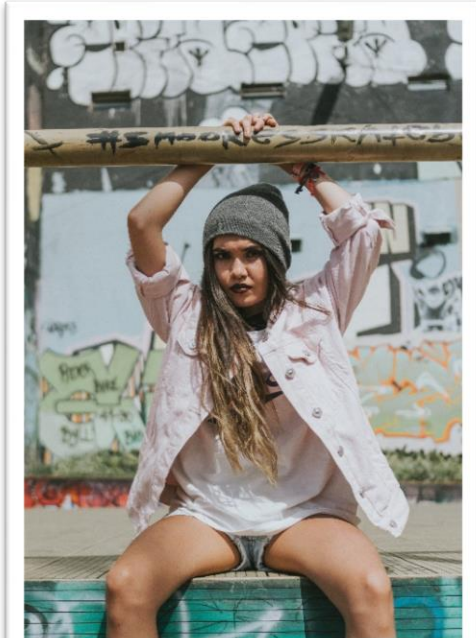
“con la imagen se puede hacer todo, con el cuerpo mucho más, la masculinidad es una posibilidad increíble, casi es un tesoro, me ayuda a salir de esos estándares en los que normalmente me posicionan, me han dicho bruta, lenta, consentida y creída, cuando asumo esta muda, estoy segura que, aunque sea ponga a dudar a los que me han descrito de esa forma”.

Cuando estamos asumiendo esta postura es cuando somos más observadas, pero esta no es

10. Masculinidad Leidy González – Fotografía:
David Castro

Una mirada asechadora y repulsiva a la que las mujeres colombianas estamos acostumbradas, es más bien una mirada de rechazo, esto, debido a la configuración que se ha dado culturalmente y que no permite construir nuevas formas de pertenecer, tanto mujeres como hombres se sienten intimidados cuando tienen de frente este tipo de estéticas, las mujeres suelen sentirse atacadas, palabras y miradas de desprecio son las más

frecuentes, para algunos hombres es una exhibición, perdida de la feminidad, para otros tantos no significa nada.



11. Masculinidad Laura Díaz –
Fotografía: David Castro

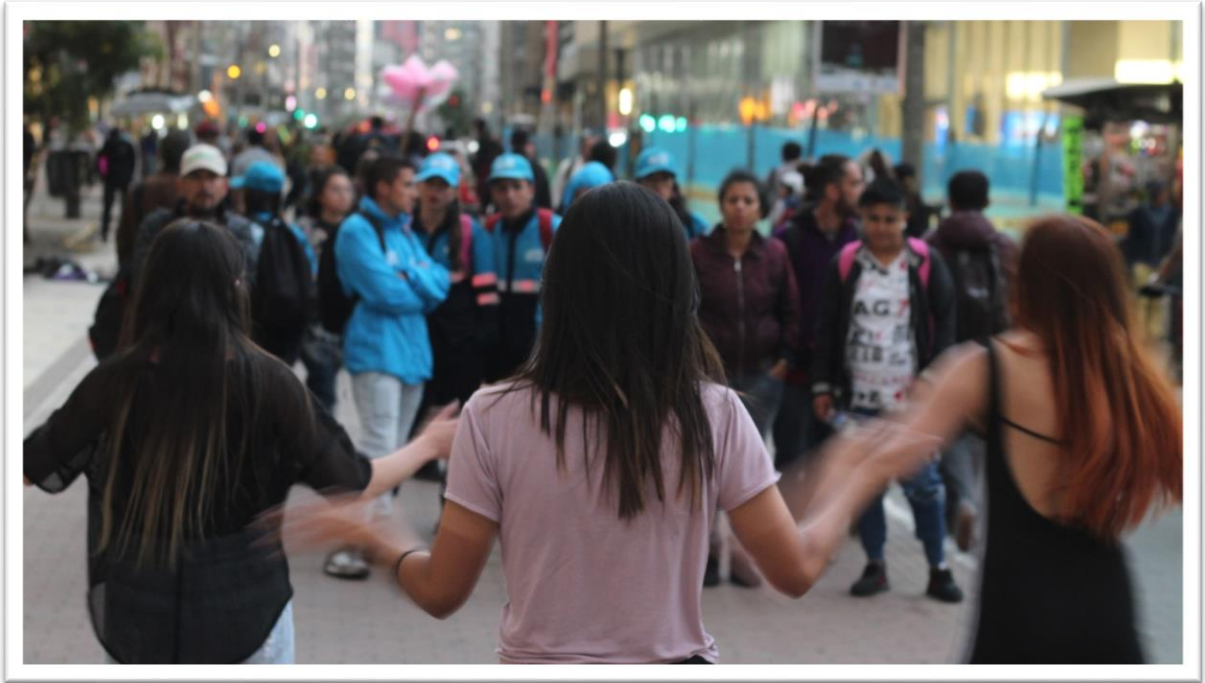
“la gente te llega a mirar raro cuando este vestido para un HHI porque pues, el maquillaje es a veces extravagante, las cosas que uno usa en general son extravagantes, y uno verse así, todo niño, hace que la gente lo vea raro a uno, sin embargo, si tú te sientes bien y tu estas tranquilo con eso no creo que haya mayor problema”.

“es otra carta de la baraja, nunca me he sentido maltratada por vestirme así, pero si observada, y he notado como la gente habla de mí, pero considero que es normal porque la gente no está acostumbrada a ver a alguien, menos a una mujer comportándose así”



12. Masculinidad María Paula Castañeda – Fotografía: David Castro

- **Control y poder**



13. Control y poder. Laura Díaz, Leidy González, María Paula Castañeda – Fotografía: Andrés Sánchez

Es todo lo que significa danza para nosotras, “El Hip Hop modifica todo en mí, dejas de darle tanta importancia al prototipo que hay de mujer en la sociedad y empiezas a pensar en ti y en cómo te sientes más cómodo, qué es lo que más te favorece y que funciona también al momento de bailar”

“Yo he puesto el grupo y el baile por encima de muchas cosas, por encima de mi familia, por encima de mis amigos, a veces por encima de la universidad”.

“siempre lo voy a decir, porque no es fácil dejar algo que ya amas, que ya es parte de ti, y si en mi país no fuera tan complicado conseguir trabajo como bailarina, sería una profesión, mi profesión”.

“Es una parte esencial de mi vida, yo me dedico a bailar, soy bailarina y cuando no bailo estoy enseñando en colegios a bailar, he colocado por encima de toda la danza, y siento que lo más difícil que he vivido es dejar de bailar por mi condición de salud”.

El grupo, el entorno en el que nos desenvolvemos, el gremio y las personas que transitan entre estos espacios permiten que uno sienta el entrenamiento como un espacio liberador para conocer al otro y conocerse a sí mismo, la danza, entonces es el lugar donde siento que tengo mayor control de mis acciones, yo decido que, como y cuando lo bailo, ese es el poder que tiene sobre mí, “el entrenamiento me ayudo a crecer como bailarina, y todas las personas que he conocido a partir del grupo me han ayudado a mejorar, a entender y conocer más cosas sobre el Street Dance, creo que grupos como estos tienen mucho potencial y el poder para cambiar la vida de la gente joven”.



14. Bailando. Laura Díaz, Leidy González, María Paula Castañeda – Fotografía: Andrés Sánchez

- **Yo interno**



15. Yo Interno – Laura Díaz, Leidy González – Fotografía: Andrés Sánchez

Es lo que me hace ser la persona que soy, todas las cosas que las personas vinculan con nosotras, no son más que artificios, herramientas que utilizamos para poder sobrevivir, y no es algo que nos competa solo a nosotras sino que permea en todos los ámbitos de la sociedad, la mujer danzante, la mujer hija, la mujer joven, la mujer trabajadora, la mujer novia deja de existir cuando estamos con nosotras mismas, esos espacios en los que uno solo es, no necesitas adornos, no necesitas demostrar ni posar porque es lo más íntimo de tu

ser, es aquella cosa que te hace transitar por cada circunstancia de tu vida, que no representa ninguna de las etiquetas que se nos han asignado pero que es la causa más veraz de lo que somos hoy en día.



16. Yo Interno - María Paula Castañeda – Fotografía: Andrés Sánchez



17. Yo Interno – Leidy González – Fotografía: Andrés Sánchez



18. Yo Interno – Laura Díaz – Fotografía: Andrés Sánchez

- **Invisible**



19. Invisible – Laura Díaz, Leidy González, María Paula Castañeda – Fotografía: Andrés Sánchez

Se nos ha dado el papel de muchas cosas, muchos roles que determina nuestro accionar y las formas como somos vistos por los demás, en ultimadas cuentas, todos somos invisibles, invisibles hacia el otro que no ve más allá de estereotipos, razas y géneros, la condición que se nos ha dado, aquella de ser mujer, es el lastre que llevamos con nosotras, sin embargo dice tan poco de lo que podemos llegar a ser, el transcurso de la vida es evidencia que somos invisibles y la forma de ir en contra de eso es salir de esta invisibilidad en la que la sociedad nos ha encasillado, ser mujer no es sinónimo de debilidad, ser joven no es sinónimo de estupidez, ser bailarina no es sinónimo de espectáculo y estar presente en el mundo es la lucha más grande por la que debemos apostar.

El lugar del entrenamiento es un entorno que construye y reconstruye estos comportamientos disciplinados a través de la continua observación, como mujer me encuentro atravesada por estas relaciones de poder, en las que el discurso opera minuciosamente potenciando la construcción de la otredad ya que es un mecanismo de coerción constante.

Ejercicios de Control y Formas de Resistencia a la Norma

El *Street Dance* es un espacio en el que se materializan determinados ejercicios de poder que delimitan y condicionan el pensamiento y la práctica, es decir, determinan nociones de “deber ser”, las cuales son asumidas por los danzantes guiados por el deseo de pertenecer y alcanzar las metas que se proponen al ingresar a este tipo de actividades. Esto, responde a una estructura mayor de poder disciplinario en el cual se construyen los sujetos bajo unos parámetros estructurados.

Los dispositivos de control actúan sobre el quehacer de las personas, se crean a partir de los elementos que constituyen los escenarios de vigilancia de la conducta para así mismo sancionarla y otorgarle valor a lo que se considera válido, para Foucault (1999) este es un procedimiento para conocer, dominar y utilizar, es un procedimiento disciplinario que organiza un espacio analítico.

Estos dispositivos de control operan en todas las direcciones, nos sancionan, y sancionamos, somos vigilados, pero también vigilamos, es una dinámica de fuerzas no centralizadas que se configuran para alimentar esas formas determinadas de actuar, pensar y sentir que están imbricadas en la sociedad, con el fin de mantener las relaciones de dominio ya estructuradas, las relaciones de poder y sostener la idea de género polarizadora y poco fluctuante en las que todos estamos edificados.

Bordo (2001) afirma que estas formas predominantes se mantienen no mediante restricción física y coerción si no mediante la auto-vigilancia y la autocorrección a las normas, es decir, esto es algo casi imperceptible, ocupamos todas las características de un espacio para poder medir y juzgar al otro, así que elementos como el espejo, el coreógrafo,

la cámara de video, bailarines, redes sociales se convierten en mecanismo de disciplinamiento que condicionan nuestra forma de ser.

Es un sistema que todos alimentamos y apoyamos, vigilantes que son constantemente vigilados, observamos al “otro” de manera continua para poder cuestionar sus acciones, estamos siempre alertas a la falla, a lo erróneo, a lo mal visto, a lo que no se ajusta a la norma, el espejo, elemento utilizado metodológicamente para el aprendizaje de la danza, se convierte en un vigilante ya que todos los ojos están puestos sobre él, auto-vigilamos nuestros movimientos a través de este, ¿Qué tan bien lo hago? ¿Qué tan parecido lo hago? ¿Cómo puedo mejorar este movimiento, esta actitud, este gesto?⁷². no mirar al espejo también es una forma de regulación, ¿Qué puedo hacer sin observar al otro?, *demuestra seguridad, que tienes claro tus movimientos y como te posesionas de ellos*⁷³.

Las relaciones cuerpo a cuerpo se convierten en mecanismos sofisticados para observarnos y reprimirnos, el coreógrafo o director se encarga de establecer las normas que hacen que el lugar funcione bajo las condiciones en las que funciona, entre bailarines juzgamos el accionar del otro y amoldamos contenidos para que todos los que ingresan se vayan acoplando, creamos un “ideal de pertenencia”, en el que no basta con asistir, debes sentir placer y orgullo por pertenecer a este lugar, convertimos este espacio en homogeneizador, utilizamos el resultado de cada clase como un examen, en el que unos pocos son elegidos para sobresalir y posteriormente ser grabados y subidos a redes sociales como la muestra final del ejercicio de cada clase, inconscientemente se califica, se clasifica y se castiga.

⁷² Preguntas que suelen hacerse bailarines al encontrarse con la herramienta del espejo

⁷³ Conversación con algunos bailarines de Danceholic Project

De igual manera, el entrenamiento contiene frases como “los trofeos se ganan en los ensayos, y en la competencia se recogen” “nada es gratis” “baile como negro, como perra, más fuerte, más delicado”, frases que contienen ejercicios de control en los que se otorgan cualidades o se descalifican, también existen términos como el *flow* el cual se refiere a la fluidez y las maneras en cómo se ejecuta el *Street dance* (en el caso específico del grupo) es decir, las formas en las que se asume un movimiento, los gestos que acompañan a ese movimiento, la capacidad que desarrolla una persona, para transmitir a través de su cuerpo lo que la música está diciendo, es desarrollar un estilo que sea propio, que represente lo que es usted como bailarín y ese se convierte en el “*flow*”, sin embargo, esto no es suficiente, términos y señalamientos como estos determinan el éxito o el fracaso que pueda tener un bailarín.

Se graban las coreografías propuestas, los *cypher*⁷⁴ y partes de la clase, que después son subidos a redes sociales, donde posteriormente serán juzgadas y valoradas por personas externas al grupo, lugar en el que se conceden aprobaciones sobre una práctica o donde se segrega lo que no es considerado aceptable para el gremio. Estas relaciones son redes productivas que pasan a través de todo el cuerpo social, un lugar que tiene como función principal reprimir, en distintos ámbitos y niveles, desde la práctica física, y trabajar con las emociones que suscita la actividad disciplinada (Foucault, 1975).

Todos nos sentimos libres porque participamos de una práctica que presupone romper los estereotipos sociales, pero esta libertad está íntimamente relacionada con el

⁷⁴ Círculo del ritmo: ejercicio en el cual todos los bailarines improvisan a un ritmo específico, presentando sus cualidades técnicas y la forma en cómo interpreta su danza.

poder, lugar en el que se configuran subjetividades e imágenes sobre nosotros mismo y lo que deseamos ser:

Me miro al espejo y quiero ver lo que la música me está transmitiendo, quiero verme tan diva como la música lo hace sentir a uno, quiero admirarme, pero también que admiren la forma en que logró representar la coreografía que estamos haciendo, somos muchos, uno tiene que trabajar muy duro por sobresalir, es satisfactorio después ser escogido para quedar en el video de la coreo, porque eso quiere decir que se ve bien, que transmito con lo que bailo. (Conversación entre nosotras)

Estas ideas, responden a discursos dominantes establecidos durante el transcurso de nuestras vidas, desde el momento en que se establece en nosotros imágenes sobre lo deseable, lo importante, lo exitoso, lo sobresaliente... el discurso que tramita los ejercicios de control, pero que también instaure oportunidades de transformación, porque en el lugar donde existe el poder, también existe la resistencia:

“Donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), esta nunca está en posición de exterioridad con respecto al poder... hay que reconocer el carácter relacional de las relaciones de poder. No pueden existir más que en función de una multiplicidad de puntos de resistencia; estos desempeñan en las relaciones de poder, el papel de adversario, de blanco, de apoyo, de saliente para una aprehensión. Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder” (Foucault, 1999. Pág. 116).

La resistencia es el espacio en el que ganamos libertad, la danza condiciona por su carácter social y por la relación subjetiva a la que estamos indefectiblemente articulados, sin embargo, el *Street dance* también resulta ser un espacio de desprendimiento de esas

formas aprendidas del “deber ser”, la mayor evidencia de esto son los relatos de bailarines contenidos en capítulos anteriores, la danza también representa para muchos la resistencia a los esquemas dominantes de clase, género, raza que nos han dividido como simples binarismos pero que no responden a la complejidad que está enmarcada en las relaciones sociales.

Para muchos bailarines de Danceholic fue el lugar donde pudieron expresarse y mostrarse como verdaderamente sienten que son: *“bailar para mi es la manera en como yo demuestro todo lo que soy, pero que en otros lugares no puedo hacerlo porque me juzgan o me apartan”* ... para otros fue la manera de resolver conflictos personales que transcurrían en otros espacios de su vida *“yo tengo un hijo, tengo muchos problemas pero cuando puedo estar acá, estoy tranquila, puedo estar con él, puedo hacer lo que me gusta, nadie me trata de mala mamá ni me juzga, porque todos acá son muy bacanos”* y para otros es la manera de trabajar, salir adelante, construirse pasos en el mundo de las oportunidades *“yo bailo porque en serio amo bailar, pero también porque de esto vivo, dicto talleres, trabajo en eventos, de todo, yo amo vivir de la danza”*. Finalmente, todos los bailarines con los que conversé afirman que el grupo se ha convertido en su familia, y que la oportunidad que les brinda Jasón Chaverra de participar, aprender y conocer sobre la cultura no se compara con nada, con ningún otro escenario *“si no fuera bailarina, no sé qué otra cosa podría ser”* (Conversación con bailarines de Danceholic Project)

En este sentido, tanto control como resistencia son elementos constitutivos de un espacio como el del *Street Dance*, formas que han permanecido históricamente en el desarrollo de esta práctica cultural, y que configuran las subjetividades que nos interpelan,

así como las construcciones, los prejuicios y las asociaciones que tenemos alrededor de esto.

Conclusiones

¿Tan Bonita y tan ñera? Es una investigación que busca responder a mis intereses sobre la construcción de feminidad, debido a la suma de experiencias a las que me he sometido como mujer y que me han hecho sentir vulnerable, afectada y olvidada.

Sus resultados son una apuesta reflexiva por la complejidad que se presenta en las diferentes dicotomías que se enmarcan en la sociedad y que son aquellas en las que transitamos y negociamos constantemente para sobrevivir, el ejercicio investigativo evidencia que la práctica del *Street dance* está sujeta a una negociación entre el poder y la resistencia y que la condición de mujer, aún sigue siendo un espacio conflictivo entre lo que representamos, los que somos y lo que deseamos. Ha permitido concluir que coexiste en el ámbito (*Street dance*) la figura de feminidad desde puntos como la buena mujer, la sexualidad reproductiva, el cuidado y la resistencia, la feminidad entonces esta vista como experiencia para la resistencia desde las prácticas danzarias que propician la búsqueda y la construcción de nuevas subjetividades en las mujeres.

La teoría y la experiencia dieron como resultado el desarrollo de fotografías que, para nosotras, son muestras de las múltiples formas en las que nos representamos y como trabajamos la categoría de “ser mujer”. El acercamiento a estas cinco categorías fue la evidencia de las ambivalencias a las que nos sentimos sometidas, el espacio de la danza es aquel en el que podemos tramitar nuestras múltiples posibilidades, las mudas que utilizamos para sobrevivir, el equilibrio de este “ser mujer” se encuentra en las posibilidades que cada quien brinde a sí mismo, de tal manera representarse mayoritariamente femenina resulta ser para nosotras una manera de sobrevivir a las complejidades de las relaciones sociales a las que estamos asociadas.

La creación de un video coreográfico, es un resultado de esta investigación para retratar de manera simbólica las múltiples formas en las que nos representamos a través de nuestra danza, es el regalo resultado de todos los momentos que atravesamos juntas y que nos permitieron resignificarnos como mujeres, es evidencia de lo trabajado metodológicamente mas no constituye un ejercicio de construcción sino una herramienta para visibilizar las construcciones por las cuales transitamos a partir de nuestra feminidad

Podemos observar que, aunque existen diferentes ejercicios homogeneizadores en la sociedad, la construcción de mujer es tan particular que las condiciones con las que tenemos que negociar son simples brechas en lo que se nos demanda y lo que realmente somos, nuestras pasiones más fervientes, nuestros deseos más profundos, nuestros sentimientos mayormente fundados; el reconocer la singularidad de “la mujer danzante” es entender que su existir es único y que esta condición es impermutable.

Mi experiencia con esta investigación me indica que estamos sometidas a condicionamientos y valoraciones frente a nuestra construcción particular, nuestra manera de vernos, estudiar, investigar, reconocernos y participar, estudiar la danza como práctica política, social, regulatoria y enmarcada en ejercicios de poder puede ser una contribución a los estudios culturales y en la idea específica de la construcción de feminidad a los estudios de género, fue para mí y quienes acompañaron este proceso una ruta para cuestionar sobre los valores que he asignado durante el transcurso de mi vida y así mismo verme de manera crítica y auto-consciente evidenciando que la práctica del Street dance está sujeta a una negociación constante entre el poder y la resistencia.

La investigación resulto ser para mí una apuesta interesante para dar cuenta de los diversos procedimientos y rutas en el proceso metodológico, los hallazgos me permitieron

auto-cuestionarme y conocer acerca de mis posibilidades de acción, así como mis debilidades, el ejercicio etnográfico permite comprender la experiencia desde perspectivas personales y desprender contenidos anteriores.

Queda abierta la posibilidad de explorar vertientes dentro del trabajo de investigación, como la construcción precisa de la historia de las mujeres en el Hip Hop y su papel, que sin lugar a dudas fue fundamental para que este movimiento surgiera y fuera reconocido mundialmente; es necesario en otras etapas de la investigación realizar una indagación sobre construcciones regulatorias ejercidas por las mujeres en el ámbito de la danza.

De igual manera queda abierto el debate sobre otras categorías que regulen y condicionen los marcos en los que actuamos distintos a las polaridades de género, como las cuestiones sobre raza, clase social y religión, así como la oportunidad de realizar un debate más profundo acerca de la división que se ha generado desde los inicios del Hip Hop en Bogotá y que dividen esta práctica en términos de clase.

Se abre un campo de exploración para futuras investigaciones que amplíen el conocimiento por la construcción de feminidad en espacios como los del *Street dance* y los componentes de control en los que transitamos constantemente, así como la posibilidad de explorar este ejercicio metodológico en relación con la creación, la discusión alrededor de la imagen fotográfica como archivo que documenta y permite generar construcciones identitarias en relación a un determinado tema.

Los estudios artísticos necesitan propiciar más estudios de mujer que desde sus planteamientos visibilicen, involucren y promuevan el reconocimiento de las diversas

experiencias de las mujeres y que permitan reconfigurarlas desde otras perspectivas poniendo a circular otro tipo de representaciones sociales de la mujer.

Lista de Referencias

- Agudelo, M. (2008) *Definir lo Indefinible El Papel de las Tecnologías de Construcción Corporal en las Problemáticas Sobre el Cuerpo Como Territorio en Disputa*.
- Ahassi, C. (2008) *Break Dance: del performance urbano al agenciamiento corporal*. Universidad Andina Simón Bolívar, Se Ecuador, Área de Letras
- Ballester, I. (2006) *El Cuerpo Abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Ediciones trea
- Bleichmar, E. (1989). *El feminismo espontáneo en la histeria. Estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad*. México D.F., México: Fontamara.
- Bordo, S (2001) *El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo*, Traducción de Moisés Silva. University of california Press
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2001). *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Briceño G. (2011) *El Cuerpo Como Performance en la Sociedad del Espectáculo*.
- Burgueño, N (2016) *Danza y Género/ posibles miradas*.
- Butler, J. (1988) *Actos Performativos y Constitución del Género: Un Ensayo Sobre Fenomenología y teoría Feminista*.
- Butler, J. (1993) *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu

- Canclini, N (1989) *Culturas Híbridas. Estrategias Para Entrar y Salir de la Modernidad*. Grijalbo
- Castro-gómez, S. & Restrepo, E. (2008). *Introducción: Colombianidad, población y diferencia*. En Castro-Gómez, S. & Restrepo, E. (Eds.), *Genealogías de la Colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Chambers, I. (1994) *Migración, Cultura, Identidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Chang, J (2005) *Can't Stop Won't Stop, A History of the Hip-Hop Generation*, New York, Picador.
- Clua. I. (2007) *Género, cuerpo y performatividad*. En Meri Torras (ed.), *cuerpo e identidad*. Barcelona: Ediciones UAB
- Cornejo, M. Mendoza F. Rojas R. (2008) *La Investigación con Relatos de Vida: Pistas y Opciones del Diseño Metodológico*
- D'Hers & Mussico (2015) *La expresividad y el movimiento desde una mirada metodológica. Reflexiones en torno a las "Entrevistas Bailadas"*. *Arte y Sociedad*. Revista de investigación. Numero 9
- Errázuriz, P. (2009) *La sujeción de la mujer: feminidad ideal*
- Fischer. E. (2004) *Estética de lo performativo*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt an Main
- Flores, I (2005) *Identidad Cultural y el sentimiento de pertenencia a un espacio social: una discusión teórica*.
- Foucault, M (1975) *Vigilar y Castigar, Nacimiento de la prisión*.
- Foucault, M (1990) *Tecnologías del yo*, Ediciones Piados Ibérica
- Foucault, M (1999), *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. Tomo I.

- Garcés, A (2007) *Juventud, Música e Identidad. Hip Hop en Medellín*. Universidad de Medellín.
- Garcés, A. (2010). *Culturas Juveniles En Tono De Mujer*. Hip Hop En Medellín (Colombia). (Spanish). *Revista De Estudios Sociales*, (39), 42-54.
- García, F. (2013) *Análisis del concepto de deseo en Platón, Freud y Lacan Frente a la Crisis del Sujeto Contemporáneo*. Universitat de Barcelona
- García. M. (2016) *La fémina y la danza como experiencia de nación*. Universidad Nacional de Colombia.
- Goffman, E. (2010). *From the Blues to Hip hop: How African American Music Changed U.S. Culture and Moved the World*. Discovery Guides. Recuperado de <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/04/from-the-blues-to-hiphop.pdf>
- Góngora, A. & Suárez, C. (2008). Por una Bogotá sin mugre: violencia, vida y muerte en la cloaca urbana. *Universitas Humanística*, 66(66), 107-138.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Guillen, N. (2004). *Relaciones De Poder: Leyendo A Foucault Desde La Perspectiva De Género*. *Revista De Ciencias Sociales* (04825276), 106/107(4/1), 123-141.
- Hall S. y Du Gay P. (1996) *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrrtu Editores. Buenos Aires – Madrid.
- Hall, S (2010) *Sin garantías, trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Envióon Editores.

- Hall, S. (2003). Introducción: *¿quién necesita «identidad»?* En Hall, S. & Gay, P. (Comps.) Cuestiones de identidad y cultura. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lagarde, M. (1997) *Identidad femenina* Texto difundido por CIDHAL (Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina, A. C. - México). <http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/identidad/texto3.htm>
- Lamas, M. (1996). *El Género, la construcción cultural de la diferencia sexual*. En, S. Bourque, J. Butler, J. Conway, S. Cucchiari, M. Lamas. S. Orther, G. Rubin, J. Scott, H. Whitehead (Eds.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*.
- Lamas, M. (2000) *Diferencias de sexo, género y diferencia sexual*. Revista Cuicuilco. Escuela Nacional de Antropología e Historia
- Martínez, A. (2004) *Moda y Globalización. De la Estética de Clase al Estilo Subcultural*.
- Martínez, M. (2006) *La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo*. Escuela de Psicología, Universidad de Costa Rica
- Mateus. M. (2016) *Hip Hop Igualdad*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de ciencias y educación.
- Molano, O (2010) *Identidad Cultural, un Concepto Que Evolucionara*
- Perea, C. (2008). *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*. Bogotá: La Carreta Social/Universidad Nacional
- Petroff, R (2013) *Hábitos Vestimentarios: la manipulación del cuerpo en la necesidad de distinguirnos y pertenecer*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Reyes, S (2010) *Hip Hop Cabriolé y el baile*. Líniazero

- Richard, N. (1993) *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y Cultura Democrática*
- Robertson, C.E. (1989). *Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres*. En Cruces, F. (ed.), *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología* (pp. 383-411). Madrid: Trotta.
- Rubin, Gayle (1996): “*Tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo*”, *El Género: La Construcción Cultural de la Diferencias Sexual*. Compilado por Marta Lamas. PUEG-UNAM, México. pp. 35-96.
- Sarlo, B (1994) *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video cultura en la argentina*.
- Thomas, F. (1991). *Amor, sexualidad y erotismo femenino*. Revista de la Universidad Nacional. 3, 23-18.
- Uribe, J. & Rey, A. (2004). *Huellas de varias generaciones Logradas. Historia de la organización juvenil AJUDESCO*. Rafael Uribe Uribe de Conquista por Bogotá. Bogotá: Fondo de Desarrollo Local Rafael Uribe Uribe.
- Uribe. S. (2017) *Movimiento, calle y espectáculo*. El Hip Hop de Bogotá
- Wheeler Dary, Dunn Sam, McFadyen Scot, *Hip Hop Evolution* (2008) Series Netflix.

Bibliografía de Apoyo

- Acevedo P. Romero I. (2018) *Espacios Alternativos: Formación De Subjetividades En Lo Urbano Desde El Reconocimiento Del Cuerpo En Los Jóvenes*.
- Alegre, B. C. (2011). "¿Comieron Perdices?": *La Construcción De La Femenidad En La Protegida De Las Flores*, De Magda Donato. *Hispanófila*, (162), 31-42.
- Barbosa-Cardona, P., & Murcia-Peña, N. (2012). *Danza: Escenario De Construcción Y Proyección Humana I*. *Educación Y Educadores*, 15(2), 185-200.
- Benjamín, Walter. (1993). *La metafísica de la juventud*. Paidós. Barcelona. 192
- Butler, J. (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México D.F., México: Paidós.
- Como Llego El Hip Hop A Colombia Sacado De [Http://Www.Zona57.Com/Como-Llego-El-Hip-Hop-A-Colombia/](http://www.zona57.com/como-llego-el-hip-hop-a-colombia/)
- Corral, R (2014) *Empoderamiento en el hip hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica al rap mainstream*
- Dennis, C. (2006). *Afro-Colombian Hip-Hop: Globalization, Popular Music and Ethnic Identities. Studies In Latin American Popular Culture*.
- Echeverri. C., Linares. A., Dimas. J., (2010) *Reivindicar Para Permanecer. Expresiones De Ciudadanía De Un Grupo De Jóvenes Hip-Hop De La Ciudad De Bogotá*
- Esteban. M. (2013) *Antropología del Cuerpo. Género, Itinerarios corporales, Identidad y Cambio*, Segunda edición.
- Estrada, A (1997) *Los estudios de género en Colombia: Entre los límites y las posibilidades*.

- Foucault (1979) “*Verdad y Poder*”, en *Microfísica del poder*.
- García, J (2006) *Las Rutas Del Giro Y El Estilo, La Historia Del Break Dance En Bogotá*. Bogotá Colombia: Centro Editorial Rosarista.
- Góngora, A. & Suárez, C. (2008). *Por una Bogotá sin mugre: violencia, vida y muerte en la cloaca urbana*. Universitas Humanística, 66(66), 107-138.
- Halberstam, J (1998) *Masculinidad femenina*, traducción de A. Sánz. Disponible en: <https://lasdisidentes.com/2012/08/29/masculinidad-femenina-por-judith-halberstam/>
- Hip Hop, Estilos De Baile Sacado De
<https://Ciudaddelarte.Wordpress.Com/2013/01/10/Hip-Hop-Estilos-De-Baile/>
- Instituto Nacional de las Mujeres. (2008). *Inclusión del enfoque de género en educación inicial. Manual para docentes, educadoras y educadores*. España: Pamesur S.A.
- Javier Tolini, D. (2017). *Operaciones del psicoanálisis sobre la noción cartesiana de «yo»*. Perspectivas En Psicología: Revista de Psicología y Ciencias Afines, 14(2), 52–62. Retrieved from
<http://bdbiblioteca.universidadean.edu.co:2054/login.aspx?direct=true&db=zbh&AN=127317330&lang=es&site=ehost-live&scope=site>
- Levi-Strauss, C. (1975) *La Identidad. Seminario Interdisciplinario dirigido por Claude Levi-Strauss*. Profesor del college de France.
- Lloréns, R. R. (2011). *La Educación En Valores En Los Estudios Oficiales De Danza Y En El Folklore* (Values Education In The Official Dance Studies And In Folklore). *Educación Xx1*, 14(1), 265-285.

- Macías Rodríguez, R. (2014). *Las prácticas corporales para la construcción del actor, la identidad genérica y la(s) masculinidad(es)*. Cotidiano - Revista De La Realidad Mexicana, 28(184), 77-84.
- Martínez, I. C., & Epele, J. (2012). *¿Cómo Se Construye La Experiencia Intermodal Del Movimiento Y La Música En La Danza? Relaciones De Coherencia En La Performance Y En La Recepción De Frases De Música Y De Movimiento*. Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas.
- Mateus. M. (2016) *Hip Hop Igualdad*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de ciencias y educación.
- Requena-Pérez, C. M., Martín-Cuadrado, A. M., & Lago-Marín, B. S. (2015). *Imagen Corporal, Autoestima, Motivación Y Rendimiento En Practicantes De Danza*. Revista De Psicología Del Deporte, 24(1), 37-44.
- Reyes, F. (2007). *Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana*. Revista de Estudios de Juventud, 78, 125-140.
- Richard, N (1996) "*Feminismo, experiencia y representación*". Revista iberoamericana Vol. LXII
- Rodríguez Pizarro, A. N., & Ibarra Melo, M. E. (2013). *Los estudios de género en Colombia*. Una discusión preliminar. (Gender Studies in Colombia: A Preliminary Discussion. With English summary.). Sociedad Y Economía, (24), 15-46.
- Rodríguez, V., (2005). *La Bogotá Breaker* En: Beltrán, A, Castillo & Rodríguez, V., (2005) Colección De Memorias De Danza, Tomo 1: Danza Urbana. Bogotá Colombia: Editorial Alcaldía Mayor De Bogotá, Instituto Distrital De Cultura Y Turismo.

- Rodríguez, R (2018) *Propuesta de enseñanza de la danza urbana: estilo Locking*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de ciencias y educación
- Thomas, F. (1994). *Los estragos del amor*. Revista colombiana de psicología.
- Thomas, F. (2004). *Sabios y sabias: Saber y género*. Grandes conferencias en la facultad de ciencias humanas.
- Tickner, A. B. (2008). *Aquí En El Ghetto: Hip-Hop In Colombia, Cuba, And México*. *Latin American Politics And Society*, 50(3), 121-146.
- Ulloa Gilbert (2014) *Lenguajes Juveniles: el dancehall ¿ruptura o afianzamiento ideológico?*
- Willys, C. C. (2003). *Las chavas y el grafiti hip hop*. *Debate Feminista*, 27(14), 241-258.

Anexos

“El hip hop viene de todo, el Hip Hop es Funk, y rock, soul y jazz, es góspel, toasting y rimas para niños; también es política y tecnología, todas fuerzas que llevaron a convertirse en una cultura, pero lo más importante es que es todas esas cosas combinadas”. (Entrevista, Hip Hop Evolution, Darby Wheeler).

Grandmaster flash⁷⁵

Las huellas del Hip Hop – inicios, década de los 60’.

para entender cómo nace el movimiento artístico del Hip Hop, y cómo logró permear todos los escenarios artísticos del mundo, es necesario reconocer el contexto en el que se desenvuelven sus primeros pasos, cómo este fue evolucionando y cómo posteriormente se transformaría en luchas por la igualdad y la justicia.

En New York, para el año de 1929 se estaba gestando un plan urbano para la construcción de una red de avenidas⁷⁶, que respondía a los ideales de ciudad que se buscaban por esos tiempos, uno de los principales problemas que enfrentaban los líderes de este plan era la resistencia de la población residente de los distintos barrios, debido a estos grandes malestares y enfrentamientos que se generaron, ciudadanos afroamericanos y

⁷⁵ Es uno de los Djs más importantes de la cultura Hip Hop, fundador del grupo de Hip Hop Grandmaster cash and the Furious Five, es uno de los pioneros en las técnicas de pinchar y mezclar. (Chang, 2005)

⁷⁶ El Cross-Bronx Expresway que permitiría a los ciudadanos atravesar el Bronx desde los suburbios de New Jersey a través del norte de Manhattan hasta los suburbios de Queens en quince minutos (Chang, 2005: 12).

latinos que habitaban los guetos⁷⁷ de Manhattan se desplazaron al South Bronx, lugar gobernado por los *smuldors* o dueños de suburbios, los cuales, atemorizaban a las personas negando los servicios básicos como agua, calefacción, además destruyendo e incendiando los edificios habitados y no habitados. (Chang, 2005).

Este hecho, es quizás, el primer acontecimiento que contribuyó al origen de la cultura Hip Hop, ya que se empezaron a construir ideas acerca de la ciudad y los barrios marginales eran evidentes puntos de segregación, violencia y delincuencia; la ciudad estaba pensada (para los urbanistas) como un espacio de orden, donde sus habitantes podían recorrer las calles sin mayor problema, donde cada elemento estaba determinado a ciertos espacios, sin embargo, también se encontraban aquellos “territorios de los inesperado” (chambers, 1994) los cuales se caracterizaban por la pobreza y la falta de oportunidades.

Se evidencia en el contexto una segregación generalizada y una ciudad plagada de zonas indeseadas, espacios llenos de pobreza, drogadicción, y falta de educación, debido a esto, surgen pandillas de jóvenes que no tienen una opción diferente por el contexto en el cual se encuentran inmersos, para 1968 surgen pandillas de puertorriqueños y afroamericanos como respuesta a los *junkies* o drogadictos y a las pandillas de blancos, para luego enfrentarse entre ellos mismos (Chang, 2005. Pág.95).

La lógica de las pandillas, se basaba en el control de un territorio determinado, que era regido y manejado exclusivamente por los mismos integrantes, esta inmovilidad, presupone una forma ideal de dominio, en el que se generan espacios de privilegio, pero también de desventaja para aquellos que no pertenecen.

⁷⁷ Zona o barrio habitado por personas que tienen un mismo origen o condición y viven aisladas y marginadas por motivos raciales o culturales.

Sin embargo, la necesidad de cambio, los llevó a generar lógicas distintas de transformación, en el caso del Bronx, surge una ideología denominada la *zulu nation*⁷⁸ que implica un nuevo horizonte, que si bien no eliminaba, o siquiera mitigaba la violencia, permitía generar nuevas formas de representar y habitar el mundo a través de la música, la danza y la creatividad, ahora existía esa posibilidad y empezaba a avecinarse un giro en la historia del Bronx (Ahassi, 2008)



31. África bambaataa, fotografía tomada de <https://www.biography.com/people/afrika-bambaataa-5192017>

Partiendo de los ideales planteados a partir de la *zulu nation* nace el movimiento artístico Hip Hop en las comunidades afroamericanas en los barrios populares a comienzos de los años 70', inicio como un movimiento ideológico originado por Afrika Bambaataa⁷⁹ quien direcciono su estilo a raíces africanas y potencio el discurso sobre la libertad, la justicia y la igualdad entre

generaciones, razas y géneros, de igual manera,

logró introducir nuevas “formas de comunicación” entre las pandillas, ya que estas fragmentaban el barrio por ejercicios de dominio territorial, Bambaataa en el documental “*Hip Hop Evolution*” afirma que “también habían organizaciones que venían a despertar a

⁷⁸ Una ideología basada en el amor, la paz, la diversión y la unidad, que propone una vida cercana al conocimiento, sabiduría y comprensión, libertad, justicia e igualdad. Ser joven en el Bronx, significaría un acto revolucionario de arte, enmarcado en una cultura que abarca la música, el canto, el grafiti y el baile (Chang, 2005)

⁷⁹ Bambaataa es un Dj y grafitero que en ese tiempo organizaba block parties a las cuales eran invitados los miembros de las distintas pandillas. Él tenía el poder de ir de una pandilla a otra ya que su rol era el de comunicador

muchas de las comunidades, como la nación del islam⁸⁰, el partido panteras negras⁸¹, teníamos que cambiar el paradigma y enseñarles a las comunidades a despertar y ser guerreros en vez de ser destructores”. De esta manera consiguió que pandilleros cruzaran esas fronteras construidas por ellos mismos y las reconstruyó a través de una lógica de paz y comunicación, es así como surge una nueva generación en el Bronx, la del Hip Hop.

(Documental *Hip Hop Evolution*, 2018)

Durante esta época, se centró la atención en los MC's y los Dj⁸², quienes eran los que organizaban las fiestas y los encuentros para competir entre ellos, dentro de estos espacios comenzaron a surgir B-Boys⁸³ que exploraban las capacidades de su cuerpo siguiendo los beats que generaban los Djs, es a través de estos espacios que el *Street dance* comenzó a surgir desde lo más profundo de las raíces del Hip Hop, los jóvenes intentaban demostrar sus capacidades, pero también pertenecer y generar respeto en el contexto en el cual se desenvolvían.

Por supuesto, estos elementos de la cultura y estas otras formas de representarse como jóvenes marginales, cansados y decididos a marcar huella con su originalidad se habían moldeado exclusivamente para los hombres, a las mujeres se les había desplazado e invisibilizado, tenían el sucio papel de ser las fans, las putas y en el mejor de los casos, las acompañantes de MC's, Djs y bailarines en las fiestas; era un lujo poder estar cerca de uno

⁸⁰ La nación del islam fue una organización religiosa y socio política fundada por Wallace Fard Muhammad, con el ideal de fortificar la conciencia espiritual y social de mujeres y hombres negros de Estados Unidos

⁸¹ *The black panthers* fue una organización nacionalista negra, socialista y revolucionaria activa en Estados Unidos entre 1966 y 1982, iniciaron sus actividades formando patrullas de ciudadanos armados para vigilar el comportamiento de los policías, posteriormente instauró programas sociales dirigidos a la comunidad.

⁸² MC: maestro de ceremonia – encargado de dirigir los eventos y Djs: *Disc Jockey* – persona encargada de escoger y mezclar la música en las fiestas y eventos del Bronx.

⁸³ B-boy es uno de los términos que se utilizan para referirse al bailarín de Break dance, también es utilizado el termino Breaker.

de los protagonistas de estos encuentros, así que entre ellas existían grandes rivalidades, dirigidas también por el deseo de pertenecer; una de las características más relevantes de las mujeres en este momento de la historia era la reproducción de la moda⁸⁴, utilizaban elementos en su vestimenta que las diferenciaba de otras mujeres en Estados Unidos y las representaba como integrantes del Bronx (Joyas de Oro, pantalones altos, ropa militar, chaquetas de chándal, colores llamativos e sus prendas), para Petroff (2013) “El hábito vestimentario puede ser entendido como un elemento de la significación social: el hombre no persigue un objeto (vestimenta), sino una significación (la pertenencia a un colectivo social)” (Pág. 3). Su manera de vestir, actuar y comunicarse respondía a la necesidad de generar reputación en el mundo del Bronx y del Hip Hop, permitiéndoles desenvolverse de mejor manera en estos espacios de condición machista. (Documental *Hip Hop Evolution*, 2018 y Documental *Paris is burning*, 1990)



32. Jóvenes en las calles del Bronx en 1970, fotografía tomada de https://elpais.com/cultura/2017/08/18/ruta_norteamericana/1503071141_798160.html

⁸⁴ Tendencia que la gente adopta en donde se transmiten los gustos y el estilo de vida, además que proporciona un sentido de pertenencia a un grupo determinado.

No existe⁸⁵ un registro concreto de mujeres Mc's, Djs, B-Girl o Graffiteras hasta este momento de la historia, sin embargo, no paso mucho tiempo para que las mujeres que se encontraban en estos espacios comenzaran a interesarse por la producción de la música que hacían los Djs y MC's y por los bailes y las batallas que se daban dentro de las fiestas, a finales de los 70 ya se conocía producciones musicales de mujeres raperas, por ejemplo, *the sequence*⁸⁶ con su éxito "*funk you up*". En 1984, Roxane Shante, adolescente de 14 años graba "*Roxanne's revenge*". Queen Latifah, con sus posturas feministas⁸⁷. Monie Love, pupila de Queen, y De Brata, entre otras.



33. The sequence, fotografía tomada de <https://www.allmusic.com/artist/the-sequence-mn000000584> Año: 1980



34. Queen Latifah, fotografía tomada de <http://hiphopgoldenage.com/artists/queen-latifah/> Año: 1990

⁸⁵ Esta afirmación la realizo desde lo que he investigado a través de videos, documentales y escritos sobre la cultura y la historia del Hip Hop.

⁸⁶ *the sequence* fue el primer trio femenino de Hip Hop. Su tema *Funk you Up* fue uno de los primeros éxitos comerciales del Hip Hop estrenado con la discográfica *Sugar Hill*

⁸⁷ Queen Latifah con su álbum de debut "*All Hail The Queen*" (1989). Queen Latifah, tuvo el honor de ser la primer Rapper, que ondeó la bandera feminista sobre la machista de la escena del RAP. (1989). Gracias a la versatilidad de este primer trabajo que fusionaba el hip hop con el soul y el reggae, se ganó el respeto de la comunidad hip hop pasando a formar parte del colectivo Native Tongues en el que militaban A Tribe Called Quest, Jungle Brothers y De La Soul. Sacado de <https://imperioh2.cl/sala-de-prensa/reportajes/470-las-mujeres-en-el-hip-hop/>

La década de los 80' es el momento en el que el Hip Hop comienza a presentarse en otros lugares del mundo; Chang (2005) afirma que para 1979 las productoras independientes de “música negra” habían visualizado el rap en la industria musical. Debido a esto surge un grupo del Bronx con el disco “Rapper’s Delight” (1979) introduciendo el Hip Hop en el mundo del pop, a través de la productora Sugar Hill Records fundada por Silvia Robinson⁸⁸. Para Chang (2005) esto significó un giro en el contexto del rap, a la par, el break dance empezaba a masificarse a través de películas como Flashdance (1983), Beat Street (1984) y Breakin’ (1984) (Chang, 2005: 102).

Son estas películas, evidencia del papel femenino en el mundo del Hip Hop, por un lado, Beat Street, muestra a la mujer como protectora y eje fundamental del hogar, la primera mujer que es representativa en el argumento de la película, es la madre del protagonista, quien se preocupa por el bienestar de sus hijos y por evitar que estos tomen un mal camino que los coloque en peligro, otros espacios de las películas en las que se presenta a la mujer son en los ambientes de fiesta *underground* en el cual cumplían el papel de acompañantes, solo hasta el final de la película aparecen tres mujeres cantantes que animan una de las fiestas en las que confluyen los protagonistas del filme, también el filme evidencia la diferencia entre la danza academizada (ballet) y la danza callejera y las rivalidades que se presentan en torno a esta relación; en Breakin’ la protagonista de la película es una mujer que se dedica al Jazz, se une con dos bailarines de Break Dance, los cuales tienen una rivalidad con otro grupo, durante el desarrollo de la película la protagonista logra sobresalir entre los espectadores de fiestas y calles de New York, y

⁸⁸ Silvia Robinson, “la madre del Hip Hop” fue la fundadora y CEO de Sugar Hill Records, Robinson produjo algunos de los primeros éxitos comerciales del Hip Hop como “rappers delight” de sugar hill gang y “the message” de grandmasterflash and the furious five.

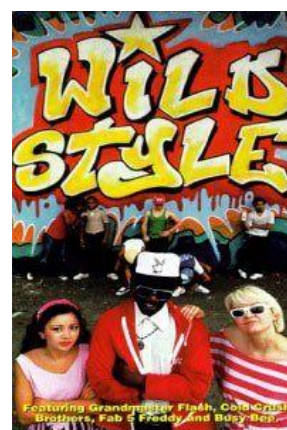
convencer a su instructor de Jazz que la hibridación entre jazz y Break Dance es posible; algo similar sucede con Flash dance, en esta se desarrolla la historia de una bailarina de Jazz que combina elementos aprendidos empíricamente en la calle, finalmente logra ingresar a una academia de ballet para poder formarse profesionalmente, lo particular de estas tres películas es que aunque en dos de ellas la protagonista es una mujer, no era visible un papel fundamental en el movimiento Hip Hop como tal, existía para la época una diferencia muy marcada entre géneros que no permitía que las mujeres fueran participes del todo en experiencias de este tipo, socialmente vistas como masculinas.

La cultura Hip Hop comenzó a acoger diferentes manifestaciones como la mezcla, el fraseo, el graffiti y el break dance; el poder que adquirió esta cultura para los años 80 logro traspasar todas las fronteras convirtiéndose en una manera de representarse, sus manifestaciones artísticas tomaron tanta fuerza que comenzaron a ser muy populares y aparecer en películas, programas de televisión y de radio, jóvenes de todos los lugares del mundo, comenzaron a imitar pasos del break dance, hacer beats y reunirse en crews para construir nuevas formas del Hip Hop en su contexto inmediato; esto, por supuesto, paso en Colombia, y hoy, casi 40 años después de esta acogida, es la representación de distintos grupos de jóvenes, en diferentes estratos sociales, diferentes contextos culturales y diferentes representaciones acerca de la cultura Hip Hop.

Historia del Hip Hop en Bogotá

Las raíces del Hip Hop parecen ser para jóvenes del resto del mundo, una posibilidad tangible para representar sus ideas, según relatos de los primeros hoppers en Colombia, la llegada del Hip Hop se da entre 1983 y 1984, llega por medio de la industria

musical y cinematográfica, Se atribuye su entrada a los polizones⁸⁹ quienes ingresaban al país por barco o por avión trayendo consigo casetes y películas de Estados Unidos como *Beat Street* (1984), *Wild Style* (1983) y *Flash Dance* (1983), se escuchaban relatos de algunos Colombianos que habían hecho parte de la vida del gueto y las historias de los programas televisivos que se presentaban en Estados Unidos a través de canales como MTV.



Caratulas de películas, *Beat Street* (1984), *Flashdance* (1983) y *wild Style* (1983)

35. Belafonte and Picker. Lathan S. *Beat Street* (1984) Estados Unidos

36. Simpson and Bruckheimer. Lyne A. *Flash Dance* (1983) Estados Unidos

37. Ahearn and Cohen. Ahearn C. *Wild Style* (1983) Estados Unidos

Estas películas presentaban un repertorio bastante amplio de pasos del Break Dance, lo cual fomentó este estilo de danza y permitió que empezará a instalarse en barrios periféricos de tres ciudades principalmente: Cali, Medellín y Bogotá, es en estas ciudades donde comienza a tomar fuerza el movimiento y donde se empiezan a crear organizaciones y eventos que promovían las diferentes manifestaciones del Hip Hop, por ejemplo en Medellín, a partir de los años 90 surge el movimiento local de Hip Hop que se conocía

⁸⁹ Forma como eran denominados los viajeros que partían de Colombia hacia Estados Unidos en busca del sueño americano.

como “rap Colombia”, este organizaba eventos en el barrio Belén la mota, se distribuía la música a través de vinilos, casetes y videos de betamax, los jóvenes interesados en el movimiento intercambiaban el material entre ellos e imitaban lo que veían en las películas. (Garcés, 2011)

En Bogotá, jóvenes empezaron a ensayar esos pasos sin reconocer realmente su origen, Uribe(2017) afirma que estas películas no transmitían la complejidad de las propuestas hoppers en el ambiente de hombres y mujeres marginados de los Estados Unidos, “Así que estas narrativas sobre el hip hop dejan de lado los esfuerzos que se realizan en las calles de New York para lograr que las confrontaciones artísticas resuelvan conflictos entre pandillas”. (Pág. 111)

Las discotecas comenzaron a realizar eventos en los cuales los jóvenes competían entre sí y algunos programas de televisión, (especialmente “baile de rumba”) presentaban y organizaban sus propias competencias (Uribe, 2017); son estos escenarios el primer lugar de presentación de los breakers en Bogotá, los jóvenes salían a las calles, colocaban un pedazo de cartón, ensayaban y se retaban entre ellos, con el fin de generar reconocimiento como bailarín y lograr concursar en las discotecas, William Red Pollo⁹⁰ comenta al respecto:

“Yo conozco el Hip Hop por una película que se llama Flash dance, fue el primer contacto que yo tuve, yo venía bailando música disco primero y cuando llega la película yo digo ¿Qué es esto? Por los movimientos, por la acrobacia y de ahí

⁹⁰ William Red Pollo fue uno de los primeros B-Boys en Bogotá, hoy en día hace parte de Old School Crew, organización que pretende mantener las raíces del movimiento, se dedica a la formación de proyectos culturales y a la reflexión sobre el uso de drogas en los ambientes del Hip Hop (Conversación sobre Hip Hop con William Red Pollo el día 30 de septiembre de 2018)

partimos, comenzamos a jugar con estos movimientos y a llevarlos a las fiestas y la gente preguntaba... ¿eso qué es? Pero realmente en ese momento no se sabía que se llamaba break dance ni que era Hip Hop, se vino a saber cómo a finales del 84 con una película que se llama Breakin” (Conversación con William Red Pollo el 30 de septiembre de 2018)

El Break Dance se volvió insigne, y se percibía mucho entusiasmo por los bailarines de moda, para 1984 *Rock Steady Crew*⁹¹ visita el país con el fin de promocionar la película *Beat Street* en la cual participaban algunos de sus integrantes, en esta visita conocen a los “*Bone Breakers*”⁹², un grupo de jóvenes bailarines que ingresan a uno de los ensayos de los visitantes con el fin de conocer y retar al grupo estadounidense, los *Rock Steady Crew* ganan el reto pero reconocen el nivel que el grupo bogotano tiene y los invitan a participar en algunas de las presentaciones que realizaron en el país. (Uribe, 2017).



38. *Rock Steady Crew*, fotografía tomada de <https://hiplatina.com/b-boys-b-girls-dance-hip-hop-breakdancing/>

⁹¹ *Rock Steady Crews* fue un grupo estadounidense de break dance, y Hip Hop que se conformó en 1977 en las calles del Bronx por los B-Boys Jimmy D y Jimmy Lee

⁹² Los *Bone Breakers* fue un grupo de bailarines de la ciudad de Bogotá que se hicieron muy populares para la época debido a los pasos innovadores que copiaban de los estilos traídos de Estados Unidos.



39. *Bone Breakers*, fotografía tomada de Uribe (2017) movimiento, calle y espectáculo. El Hip Hop de Bogotá.

Es quizás este hecho, una de las principales razones que permitió que el break dance se convirtiera en un fenómeno tan deseado en la época, ya que después de este suceso, los *Bone Breakers* comenzaron a ser populares en diferentes entornos sociales, debido a la manera como se vestían, como actuaban, como figuraban en espacios publicitarios y como se convirtieron en una insignia comercial.

“Los Bone Breakers eran el grupo comercial, como un grupo más pudiente y muchos de ellos sí pudieron viajar, entonces la información que ellos adquirieron la adquirieron primero que nosotros, entonces era una ventaja para ellos cuando llegaron acá a Bogotá porque cuando comenzaron los concursos, las parrandas y la moda eran muy poquitos los que más o menos sabíamos de eso, ellos ya estaban actualizados, por eso aparecen videos de ellos, aparecen cosas... hasta comerciales de ellos, entonces hay dos posiciones en el momento... los que aprendemos por las películas cuando llegan a Bogotá, y los que ya traían la información y que ya tenían

la moda... aquí les decíamos la gente del norte, el norte de pronto de Unicentro, de la Alhambra, del nogal, era la gente *puppy*, y nosotros éramos la otra parte, los que vivíamos de ver que hacían ellos para nosotros imitarlo”. (Conversación con William Red Pollo el 30 de septiembre de 2018)

El Hip Hop fue acogido por jóvenes de barrios marginales que se sentían identificados con los elementos que se hacían obvios en las películas, es en este contexto en el que comienzan a surgir los primeros grupos de baile y canto, el espectáculo que se veía en las películas y que deseaban tanto estos jóvenes, configuró su manera de actuar, pensar y sentir, encontraron en el baile y el rap una posibilidad de hacerse visibles y de representar lo que querían y sentían⁹³.

“Formamos un grupo de rap inspirados en las películas... montamos un show con un amigo, Wilson, que fue el primero que se arriesgó a cantar en español... luego formamos otro grupo con un muchacho que cantaba muy bien en inglés y nos empezaron a llamar para hacer presentaciones” (William Red Pollo, entrevista realizada por Uribe (2017) 5 de octubre de 2011)

William red Pollo afirma que el primer lugar donde el Hip Hop se representa como un elemento de la calle es cuando él y su grupo de bailarines empiezan a ensayar frente al teatro Embajador, al frente de la Biblioteca Nacional.

“El teatro embajador fue el epicentro del break dance, porque ahí llegaba mucha gente de todas partes a entrenar ahí, pero ahí no formaban, ahí la gente llegaba era a entrenar, nos tocaba afuera, y le daban a uno puño, pata, lo que fuera, pero eso no

⁹³ Entrevista con William red Pollo el 30 de septiembre de 2018.

impidió que siguiéramos” (Conversación con William Red Pollo el 30 de septiembre de 2018)

Estos jóvenes se habían involucrado tanto en el Hip Hop, que comenzaron a indagar los sucesos en los cuales había surgido esta cultura, reconocieron y posteriormente utilizaron los cuatro elementos⁹⁴ para manifestar sus inconformidades, criticar el sistema político de la época y contar a través de sus rimas y sus pasos las experiencias que encarnaban por pertenecer a barrios marginales⁹⁵.

Para finales de los 80' jóvenes se reunieron y conformaron los primeros grupos de rap (gotas de rap-1990, la etnia-1992 y estilo bajo-1996) atendiendo al contexto en el que se encontraban inmersos, posterior a esto aparece Opera Rap⁹⁶ originado en el barrio de las cruces, en Bogotá, como una construcción artística que unía elementos del teatro y del Hip

⁹⁴ Afrika Bambaata fue el primero en pensar los cuatro elementos del Hip Hop: el dj, el Mc, el grafiti y el Break dance.

El dj: su rol es la creación musical, dinamiza las fiestas con nuevas creaciones, mezcla los vinilos creando beats, con el tornamesa crea efectos utilizando fragmentos de distintas canciones para construir su música; Ahassi (2008) afirma que el Dj pertenece a una cultura anterior al Hip Hop llamada *Sound System*, iniciada en Jamaica durante los años 70 y llega a Estados Unidos con migrantes jamaíquinos.

MC: Es el “maestro de ceremonias”, quien controla el micrófono y anima las fiestas (Ahassi, 2008), también es quien escribe las líricas e improvisa para la audiencia, es una forma popular de poesía oral, que asume elementos de estilos musicales como el reggae, pero también relata situaciones de la cotidianidad de orden político, económico y social. (Willis, 1990)

Grafiti: inicia alrededor del año 1965, cuando empieza a verse en diferentes paredes de Estados Unidos el *tagg* de diferentes grafiteros, es la manera de hacer visible lo invisible; la lógica del grafiti consiste en una colonización del territorio, el lugar en el que el grafitero realiza su obra, le otorgara respeto frente a otros, es una manera de romper el orden de los territorios urbanos.

Break Dance: su nombre fue dado por los medios de comunicación al arte de “breykear” o bailar al ritmo de los break beats tocados por el Dj. (Ahassi, 2008); nace en la pista de baile acompañado por la creación de los Djs, sus movimientos principales son el *toprock*, el *footwork*, el *uprock* y el *freeze*. Mantiene la lógica de irrumpir en lugares y bailar donde no se debe bailar, “cualquier lugar es bueno para breykear”, se revela contra la norma, es una forma de batallar y expresar inconformidad.

⁹⁵ Fragmentos de entrevistas con bailarines bogotanos. Jose Luis Q Faces, Mancho Osorio, Jason Chaverra

⁹⁶ una obra que representó todo un suceso para el rap colombiano debido a que la cantidad de presentaciones en tan variados escenarios (Inglaterra, Gales, Alemania, Holanda y Bélgica) fue una plataforma perfecta para mostrar lo que se hacía, junto al hecho de ser un encuentro entre el rap y el teatro.

Hop; para este momento, el Hip Hop había tomado tanta fuerza que las bases colombianas⁹⁷ se producían y reproducían respondiendo a las formas iniciales de este movimiento, su acogimiento fue tan grande debido a que fue la posibilidad de expresar de forma enérgica y disruptiva lo que pasaba en el barrio y se convirtió en una manera de reconocer la realidad de los que estaban en la calle, el Break dance Colombiano se movía con una fuerza impresionante, cada vez habían más jóvenes atraídos por el movimiento, cada vez existían más eventos que brindaban la posibilidad de reunir los cuatro elementos y competir entre crews⁹⁸. (Conversación con William Red Pollo 30 de septiembre de 2018)

Surgían nuevos grupos de rap como Clan Hueso Duro (1996), Crack Family(1996) Tres Coronas(2001) , sin embargo, la profundización de los estigmas que relacionaban al Hopper con delincuencia, la falta de trabajo de los artistas y el desconocimiento de la sociedad acerca del movimiento le quitaron espacio a este movimiento y esta época del Hip Hop dirigido a la manifestación de la lucha contra la exclusión, la marginalidad y la pobreza paso a ser parte de la historia, jóvenes que participaban de manera constante en estos espacios afirman que alrededor de sus prácticas estaban inmersos problemas de rechazo, racismo y un sinfín de problemas por la clase, lo cual apporto al debilitamiento del movimiento en ese entonces debido a que la gente relacionaba la pobreza, la marginalidad y el Hip Hop con delincuencia, peligro y amenaza.

José Luis Q-faces afirma que el Hip Hop como cultura estaba rodeado de un sinfín de estigmas producidos y reproducidos por parte de los ciudadanos en Bogotá

⁹⁷ Nuevas formas de hacer Hip Hop (música, danza, graffiti)

⁹⁸ Crew es la forma como se denomina a grupos de jóvenes que se reúnen para bailar, graffitear o rapear, se identifican como una familia y su interés no es particular si no grupal.

“principalmente cuchos y gente de otros estratos”, no permitían dar cabida a los elementos que esta cultura producía, y esto debilitó tremendamente el movimiento.

William Red Pollo afirma que después de ser tan populares y generar tanta admiración el break dance comenzó a ser asociado con la delincuencia.

“la película Breakin fue un bum, pero ese bum solo duro del 84’ al año 87’. Hasta ahí fue la moda, entonces ahí se le denominó al igual que en Estados Unidos, la época de oro, y después viene la época oscura que fue del 87’ al 90’ que ya la gente deja de bailar, entonces ya no quieren saber nada del baile porque entra la música house, entra el rock en español y todo lo que tenía que ver con Soda stereo, toda esa mano de locos, los prisioneros, entra esa etapa, entra también el merengue y como tres o cuatro ritmos que por ser moda opacan el movimiento en esa etapa... Los policías nos pegaban porque los medios de comunicación en esa época comenzaron a difamar del break dance, que ya había pasado de moda, que se había desnucado un muchacho en New York, que lo habían prohibido, entonces que ya lo que lo bailaban eran ñeros, entonces comenzaron a estigmatizar al bailarín del break dance, si yo iba con una pinta y unos tenis ya no me dejaban entrar a las discotecas o a los sitios donde yo frecuentaba, entonces los que nos logramos sostener en esa época pues seguimos buscando espacios donde danzar, donde presentarnos, y creamos grupos como el mío *Master Suramerican Power*” (Conversación con William Red Pollo el 30 de septiembre de 2018)

La cultura Hip Hop siguió alimentándose de las calles de barrios marginales permitiendo a estas personas encontrarse, narrar sus vivencias y reconocerse parte de un algo. El Break Dance dejó de ser parte de la farándula y los programas de televisión juveniles, dando paso a nuevas formas de representación que se alejaban de la moda y se

convertían en la manera de jóvenes populares para representarse en el contexto marginal en el que se encontraban, a diferencia de los *Bones Breakers*, estos jóvenes no bailaban en academias, ni se presentaban en programas de televisión y mucho menos eran cercanos a grupos estadounidenses, la calle era su espacio, era su casa, lugar donde convergen los sueños y las ideas de estos Hoppers, es la escuela que se inspira en la supervivencia, de esta manera se acercan a la cultura desarrollando la estética que esta propone desde sus raíces, es un modo de sentir colectivo, de comprender, sentir y movilizar el mundo, pero también de actuar en él. (Conversación con Omar Bam Bam⁹⁹ el 18 de octubre de 2018)

No es un secreto que estos mismos jóvenes, cometían actos delictivos guiados por el afán de tener los mejores tenis, la mejor ropa, el mejor estilo, Uribe (2017) entrevista en el 2011 a Tañador quien comenta que: “Robábamos para tener unos buenos tenis para mostrarlos allá en ‘Atlántida’ en el 20 de Julio, a mostrar que éramos los que estábamos ranqueados. Entonces empezamos a canalizar el género hacia lo malo: el que más tenía, el que más giraba en el piso” (Tañador, entrevista Uribe, (2017) 5 de diciembre de 2011).

De igual manera, las letras que escribían estos jóvenes evidenciaban, por un lado la cruda realidad a la que debían enfrentarse, y por otro, el malestar que habían alimentado por años debido a las injusticias que se presentaban en sus familias, con la policía, y en las calles; esta dinámica hizo parte del ambiente de algunas discotecas del sur de la ciudad, los breakers competían con la idea de defender el barrio, ya que habían fuertes rivalidades entre las pandillas de Bogotá, debido a esto, muchos de los que iniciaron el movimiento Hip Hop tuvieron problemas con la justicia, perdieron amigos y familiares.

⁹⁹ Omar Bam Bam es uno de los representantes del Hip Hop en Colombia de la old School, inicio su carrera como B-boy y ahora es rapero y compositor.

Todo este proceso permitió la construcción de un lenguaje compartido entre los diferentes jóvenes y barrios en Bogotá, ya que estos evidenciaron que la realidad a la que se enfrentaban era mucho más cercana de lo que creían con la del otro, que también estaba intentando sobrevivir; de un barrio a otro se transmite el arte que se creaba, defendiendo sus zonas, sus ideales y alzando la voz ante la sensación de rechazo que los acompañaba permitiéndose de esta manera configurar un relato que les diera forma y sentido a sus experiencias. (Conversación con William red Pollo el 30 de septiembre de 2018)

Del barrio para el barrio

Las condiciones en las cuales se presentó el fenómeno del Hip Hop fueron trascendentales para que este se convirtiera en una manera de representar, identificar y apropiarse de un sentido común, los hechos que se presentaron, como las reuniones de bailarines frente al teatro el Embajador, la lucha por evidenciar los malestares que presentaban este grupo de jóvenes y las múltiples injusticias a los que estaban sometidos, debido a la clase social, al estereotipo que existía en ese momento sobre el joven delincuente y la falta de oportunidades dio paso a construir una voz de lucha a través del Hip Hop, que posteriormente se conectaría con instituciones públicas y organizaciones comunitarias.

El Hip Hop se configuró en las calles de Bogotá como una actividad *under grown*, significaba un medio de expresión para los jóvenes y una forma de rebeldía y delincuencia para los ojos expectantes, debido a los actos delictivos que se relacionaban con el Hopper y la realidad social a la que se enfrentaban en esa época, las instituciones públicas tomaron partido frente a discusiones que tenían que ver con la realidad de estos jóvenes y sus posibilidades de acción en el mundo.

A su vez, se generan características muy marcadas en relación con el Hip Hop, por ejemplo, el uso de la ropa ancha, la cual era casi imposible conseguir debido a los costos tan elevados que tenían, desde finales de los años 90, se organizan almacenes de ropa Hopper, un de las más reconocida es AYARA, Litos¹⁰⁰ uno de los primeros MC en Bogotá, en una entrevista con Uribe (2017) afirma que:

“nos preguntaban de dónde traíamos esa ropa ancha que usamos. En 1996 el primer almacén de ropa ancha fue AYARA¹⁰¹, entonces tener un pantalón de esos costaba veinte, veinticinco mil pesos, lo que equivale a unos doscientos mil pesos de hoy. Tocaba hacer lo que fuera para tener esa ropa. Tenerla era representar, ser hip hop”

Son estas circunstancias de pobreza y necesidad las que hacen que los jóvenes se involucren en acciones delictivas, además del consumo de drogas y la falta de oportunidades como bailarines y raperos que los acorralaba en la necesidad de supervivencia, los hoppers se esforzaban por participar en distintos clases de eventos, pero

¹⁰⁰ MC (cantante) de la localidad 18. Se inició en el hip hop a mediados de los años 1990. Hoy dirige Universal Rimas Colombia, una organización que se interesa en promover la producción musical hopper. Ha grabado varios CD producidos por su organización. Durante una etapa de su vida, se vinculó a una iglesia cristiana, con el propósito de recuperar a su esposa e hija, de quienes se habían alejado por su vida de rumba. Durante este tiempo hace rap religioso, sin embargo, los pastores le piden que no haga música mientras se encuentre impuro por el pecado y él se aleja de esta organización. Retorna a sus andanzas desilusionado y solo. En las rumbas hopper le dicen “solito” y él convierte ese apodo en su nombre artístico “Litos”. Con el tiempo reorganiza su carrera musical y su vida personal, proyectando su escuela, apareciendo en City TV y vinculándose a Hip Hop al Parque.

¹⁰¹ La Fundación AYARA es una de las organizaciones no gubernamentales pioneras del Hip hop de Bogotá. Abrió un almacén en 1996. Su lema “Hip hoppers colombianos construyendo un mundo mejor”. En su página WEB se describen del siguiente modo: “Somos una organización de jóvenes afro y mestizos, realizamos actividades sociales, artísticas, pedagógicas y productivas basadas en la cultura hip hop, con el fin de mejorar las oportunidades de vida de niños, niñas y jóvenes, fomentando su participación ciudadana para reclamar sus derechos” (Fundación AYARA (22 de marzo de 2015). Familia AYARA. Recuperado de: www.ayara.com.co). Ha trabajado en la producción musical, así como con diferentes poblaciones en “riesgo” (infractores, o con riesgo de sufrir violencia familiar, entre otros) recibiendo apoyo de agencias europeas y de entidades públicas nacionales.

son vistos con desprecio por el estereotipo construido a partir de sus diferencias que saltaban a la vista (Ropa, accesorios y manera de hablar), así, la mirada del Hip Hop en Bogotá se vuelca hacia las confrontaciones con la policía, los problemas del barrio y la preocupación por la imagen social que proyectan, algunos Hopper de la época afirman que su deseo consistía en ser reconocidos como agentes constructores y no como delincuentes, y en esa lucha se da paso a la participación de los jóvenes en las experiencias públicas locales dirigidas por organizaciones no gubernamentales creadas en los barrios.

A partir de esto se crean en Bogotá procesos culturales locales afines con la educación, se crean y consolidan asociaciones como AJUDESCO y el grupo RAPJUDESCO (asociación juvenil para el desarrollo comunitario) creado por mujeres madres comunitarias que dialogaban sobre su realidad y las estrategias de acción que venían desarrollando en toda la ciudad desde finales de los años 70 (Uribe, 2017)

Según Uribe y Rey (2004) para inicios de 1990, en Bogotá se desarrollaron las llamadas “limpiezas sociales” que consistían en el exterminio de jóvenes “problema”, esta crisis social fue de gran magnitud, una masacre de orden estatal a la que la gente se había acostumbrado y con lo que vivían diariamente, mamás temiendo por la vida de sus hijos y la cruda realidad acercándose como si esta “limpieza” fuera un acto de proeza, acto que se discutía en la agenda de las juntas comunales como un punto más, sin tener en cuenta que se hablaba de la vida de otro ser humano; Góngora y Suarez (2008) afirman que la mal llamada “limpieza social” era un escarmiento contra “vagos y drogadictos” “la vagancia implica la pérdida del tiempo, el derroche de energía sin fines productivos, sobre todo en el caso de pandilleros, ñeros y gamines y aquellos que no se ganan el pan con el sudor de la

frente” (Pág. 129) en esta misma lista aparecían prostitutas y travestis que rompían con las reglas de genero por tanto “se salen de la civilización y hay que controlarlos” (pág. 129)

Es esta realidad a la que se enfrenta los jóvenes marginados de Bogotá, tachados como delincuentes, amenazados por los grandes, ridículos e hipócritas moralistas¹⁰², sin apoyo para pertenecer y construir las estéticas que consideraban validas, como respuesta a esta situación se origina el club ACTIVOS(1990) ubicado en el barrio la victoria constituyéndose en uno de los espacios más importantes del Hip Hop bogotano, ya que fue escenario para que jóvenes construyeran sus propuestas y se presentaran en eventos distritales (Uribe,2017), a partir de la consolidación de ACTIVOS se proponen y desarrollan varios eventos de Hip Hop como conciertos en el velódromo (01 de mayo de 1990), en la media torta y en la plaza de Bolívar intentando construir una imagen positiva de los hoppers.

De esta manera, los hoppers logran reaparecer en los medios de comunicación con una noticia en el periódico El Espectador “RAP-TADA la plaza de Bolívar” presentado como un esfuerzo por construir una sociedad que visibilice las acciones de los jóvenes, que se cuestionen acerca de las injusticias y que evidencie la movilización juvenil en relación con el Hip Hop.

¹⁰² Juicio de valor personal



bre y violencia policial. Tocó entender la paradoja existente cuando el raper-maestro de ceremonias invita al público a aplaudir diciendo: "Rap en español, meeen".



LA MAGIA DE LA INFORMACION actúa y desde el Bogotá, el rap no tuvo que bregar mucho para d
Bronx en pleno Manhattan, hasta aquí, el sur de se a conocer

Rap-tada la Plaza de Bolívar

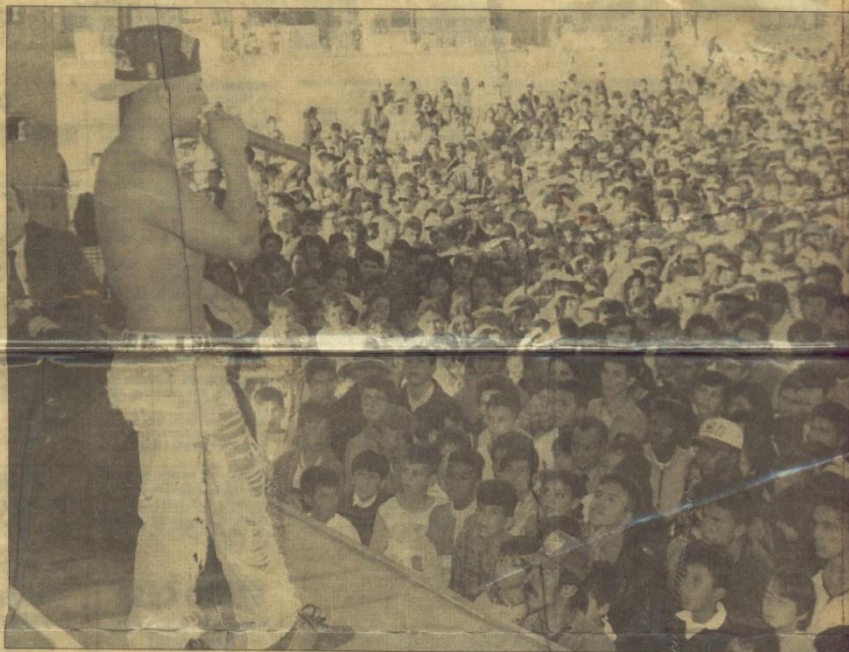
Raperos de once barrios de Bogotá se reunieron ayer en la Plaza de Bolívar.

REDACCION LOCAL
SANTAFE DE BOGOTÁ

"Dicen que somos drogones, que todo hacemos mal; pero déjame mostrarte que eso no es verdad". Con este verso y otros similares un numeroso grupo de jóvenes, en su mayoría habitantes de Ciudad Bolívar, contaron ayer al ritmo de un buen rap cómo ven su vida y cómo sienten su ciudad.

Un concierto organizado por el Programa Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, denominado *Rapendo por la vida*, sirvió de marco para que la juventud de estos sectores dijera en voz alta que a pesar de las adversidades están empeñados en salir adelante y lograrse un mejor futuro.

Más de una decena de grupos de sectores como Las Cruces, Ciudad Kennedy, Tunjuelito, La Victoria, Columnas, Suba, Niza, Atenas, San Francisco y Barrio Girardot, se hicieron presentes aprovechando el rato de sol que alegró la tarde de ayer en la ciudad. Los observaron los amigos del barrio, jóvenes de grupos comunitarios y organizaciones juveniles, así como los desprevenidos que generalmente están a toda hora en la Plaza de Bolívar y



EL ESPECTADOR-Enrico Mejía

■ El rap fue lo más apropiado para que un centenar de jóvenes cantaran y bailaran ayer por el futuro de Bogotá

que al promediar la tarde sumaban alrededor de tres mil personas.

Uno de los grupos que más llamó la atención fue el llamado Peligro Social, de Ciudad Bolívar,

cuyos integrantes además de hacer música, son los protagonistas del cortometraje *Partir de lo que somos*, que precisamente se presentó en la mañana de ayer ante cientos de muchachos de esa

misma zona.

Esta cinta obedece a un proyecto en el que se trabaja hace más de un año y que fue escrito e interpretado por habitantes de ese sector, con la idea de mostrar las formas que ellos tienen de divertirse y cómo lo hacen en

40. Imagen tomada de Uribe (2017) movimiento, calle y espectáculo. El Hip Hop de Bogotá.

Como he intentado presentar, el Hip Hop en Bogotá tuvo tantos matices que lo fueron construyendo como un fenómeno con un sinfín de vertientes de carácter social, política, económico... etc. Su recorrido permitió la construcción de ideas particulares de este movimiento que se han fraguado en los estereotipos que se presentan hoy en día, es imposible dividir el proceso histórico que tuvo el Hip Hop en Bogotá de lo que sucedía en el resto del mundo, ya que con todos estos cambios se avecinaban los efectos de la globalización, la comercialización y el espectáculo, ferviente deseo de hacerse visible, lograr reconocimiento, de estar a la moda y ser parte del universo Hip Hop.

Del gueto, del barrio y de lo popular hacia lo comercial...

Posterior a los hechos narrados, las personas fuertemente involucradas en el movimiento dieron paso a otras formas de representar el Hip Hop, Desarrollar espacios en los que convergían la academia y lo empírico, nuevos pasos y nuevos estilos, esto, anclado a lo que sucedía en la industria musical norteamericana y a los procesos de globalización, permitió que el movimiento alcanzara una nueva mirada, el poder comercial que se dio alrededor de este se volvió imparable, empezó a ganar más adeptos, con el tiempo, dejó de importar la clase social, por un lado, quedaban atrás algunos estigmas que relacionaban al Hopper con pobreza y delincuencia, ya que su masificación permitía que personas en diferentes contextos se acercaran, ya no por marginalidad, si no por simple gusto, por otro lado estaban aquellas personas fuertemente vinculadas con las “raíces” de la cultura, quienes afirmaban que la comercialización del Hip Hop le quitaba su poder contestatario, y que las personas que solamente se dedicaban a consumirlo sin adentrarse en el movimiento no tenían el conocimiento, ni las bases para afirmar que pertenecían a esta cultura.

Para el comienzo del siglo XXI aparecen nuevas películas de danza, que se reprodujeron masivamente en todo el mundo, Honey (2003), You Got Served (2004), Step Up (2006) y Street Dance (2010), películas que evidenciaban el cambio técnico, social y estético que se había producido en la danza callejera, en estas películas se presentan un sinnúmero de estilos de baile nuevos que devenían del Hip Hop pero que ya no representaban fielmente la imagen inicial del B-boy, las mujeres tenían un papel fundamental en cada película, ya no estaban representadas en un papel secundario, sino que por el contrario se mostraban como mujeres decididas, seguras e involucradas totalmente con este nuevo estilo de danza.

El desarrollo de estas películas coincide temporalmente con el surgimiento de academias, grupos profesionales de Street dance, músicos reconocidos mundialmente, grafiteros solicitados para rayar las calles de la ciudad, gente consumiendo masivamente estos productos y jóvenes queriendo pertenecer, pero ya no de manera clandestina, el Hip Hop ahora era un sonido, una industria y un movimiento, había logrado su máximo potencial y su poder.

Debido a su popularización, jóvenes de toda clase comenzaron a vincularse a estos espacios, el *Street dance* se convirtió en todo un fenómeno, se volvió viral en poco tiempo, bailarines de todo el mundo comenzaron a grabar sus secuencias coreográficas y estas comenzaron a reproducirse en todos los escenarios en los que convergía la danza, para nosotras, conocer estas nuevas formas de danza fue fundamental, ya que a partir de estos videos fue como nos involucramos:

“Antes de ver videos yo decía como quiero bailar eso, no sé, un día me desperté y dije como quiero bailar eso y empecé a averiguar y averiguar, y veía

videos y cada vez quería más bailar, fue cuando me pude meter al grupo y me gustó mucho, en ese tiempo me sentía súper bien, y ahí fue cuando dije “me encanta bailar”... “yo veía videos todo el tiempo, porque antes como que era diferente, la música y todo, y yo estaba en un grupo y a mí me parecía súper bueno, pero cuando yo veía los videos quería cosas así, como más fuertes” (Conversación entre nosotras: álbum de fotografías)

Es de esta manera como nos involucramos con el *Street dance* y la forma en cómo el Hip Hop paso de ser una forma de representación para los jóvenes del Bronx en las fiestas clandestinas, una cultura basada en la paz, el amor, la unión y la diversión (*zulu nation*), la oportunidad de capitalizar algo para los jóvenes de New York de los 60' y 70', la forma de expresar la realidad tan cruda a la que se enfrentaban los pandilleros en los Ángeles, el arma para combatir el poder, la maquina industrial más poderosa, la nueva voz de jóvenes del resto del mundo que encontraron poder en sus elementos y hoy en día un fenómeno cultural, artístico y político que se desenvuelve en todas las esferas de la sociedad.

Caracterización de los estilos

En este pequeño apartado rescato los principales estilos que se trabajan en Danceholic Project, con el fin de hacer una caracterización basada en la experiencia y conocimiento de los bailarines que pertenecen al grupo, de igual manera recolecte información relevante sobre cada uno de los estilos en trabajos anteriores y libros dedicados a la caracterización del Street dance con el fin de evidenciar las peculiaridades que se presentan en cada uno de ellos, los cuales considero, son de vital importancia para este proceso de investigación.



20. Fotografía Brandon B-Boy, 2018 –
Archivo personal

Break Dance: el *breakin* comenzó como una respuesta a la necesidad que crecía en los guetos, debido a los fuertes enfrentamientos entre pandillas, principalmente por el territorio, su poder está en su historia, ya que los movimientos que se realizan se caracterizan por ser atrevidos y retadores; es un estilo que combina movimientos aeróbicos, gimnasia, artes

marciales y capoeira, tiene influencias de danzas africanas, y en Latinoamérica de la salsa y el mambo, también es el único baile que nace directamente del Hip Hop, pero con el tiempo se ha venido desarrollando y tomando elementos de otras danzas, el Break dance se promueve a través de batallas, que buscan, al igual que en su origen, demostrar quién de los dos bailarines es el mejor en este estilo.

Durante la entrevista realizada a Brandon (B-Boy de Bogotá) dialogamos sobre la enorme lista de movimientos que se pueden ejecutar, las posibilidades que brinda el cuerpo son infinitas y estas son utilizadas constantemente por los *breakers*, sin embargo, según Reyes (2010) hay cuatro movimientos que son la base principal de este estilo:

Los *toprock*: (Baile de pie): Es la apertura principal donde el bailarín muestra su estilo y musicalidad, dentro de este, existen otros pasos como el *indian step* (alternación de las piernas con giro de cadera hacia las dos lateralidades) *Salsa Step* (movimiento alternado de pies y brazos en el que se desplaza el cuerpo hacia las dos lateralidades con una secuencia de

tres tiempos) *Brooklyn rock* (movimiento de pies dividido en cinco tiempos musicales, en el que el bailarín explora diferentes formas para desplazarse al ritmo de la música) y *Battle rock* (movimiento dividido en dos pasos, primero se genera una rotación de la cadera adelantando uno de los pies, acompañado por la inclinación del cuerpo hacia atrás, posteriormente se realiza un salto hacia atrás con la pierna de apoyo para alternar el movimiento con la lateralidad contraria).



21. Top rock imagen tomada de <https://sites.google.com/site/breakdancedanielmacia/top-rock>

Footwork: (baile de suelo) Para Brandon este elemento es la característica más compleja pues requiere de técnica, postura y creatividad, es un movimiento que se realiza a ras del suelo con las manos como soporte del bailarín. En este se pueden usar los pies y en variantes más complejas las rodillas. Se realiza en el piso, apoyando las manos y los pies, modificando la postura corporal, con saltos, cambios de dirección, dentro de este movimiento existen pasos como el *six step*, *three step*, *two step* y *baby love*.



22. footwork imagen tomada de <https://sites.google.com/site/breakdancedanielmacia/footworks>

El movimiento principal consiste en colocar la pierna izquierda sobre la derecha, la mano derecha se coloca al lado de la izquierda para poder sacar el movimiento con la mano derecha, alterno a esto se saca la pierna izquierda y se coloca al lado derecho para formar una posición “V”. se trae la pierna derecha entre la mano izquierda y la pierna izquierda, después se coloca la pierna izquierda detrás de la derecha, se lleva la mano izquierda hacia atrás y al lado de las piernas derechas y cruzadas.

Power moves: (movimiento de poder) Son movimientos de alta complejidad donde se aplica fuerza, giros, equilibrio y velocidad, se basan en la acrobacia y requieren de gran destreza corporal. B Boy Brandon define los *power moves* como cualquier movimiento que contenga una explosión, es decir “el momento en que te sueltas y tu impulso te lleva al lugar que genero el peso, son movimientos de velocidad, impulso y elementos acrobáticos... son una parte esencial dentro de una rutina”.

Los pasos que hacen parte de este movimiento son varios, entre ellos están los *spins*, *handstand moves*, *Floats*, *swipes*, *windmills* y *flares*, que a su vez se dividen en movimientos más pequeños.



23. Power moves imagen tomada de <https://sites.google.com/site/breakdancedanielmacia/powermoves>

Freeze: (posturas congeladas) las cuales consisten en asumir posturas en los que el bailarín se “congela” durante un momento al ritmo de la música, se usan para enfatizar los fuertes *beats* de los temas.

Los giros a menudo se pueden combinar con poses estáticas y los giros generalmente se realizan en forma de *kicks*, se pueden realizar varios soportes con las manos (*inverts*, *nikes*, *pies*), Según B-boy Brandon la personas con más experiencia algunas veces incorporan la técnica de *threading* (enhebrar) en los soportes para las manos formando un lazo entre un brazo y una pierna.

“existen muchas variantes dentro del grupo de los *freeze*, los llamamos de acuerdo con la parte del cuerpo que está en contacto con el suelo, los primeros *freeze* fueron el *chin freaks*, *tracks*, *splits*, *deadman freeze*, entonces el *headstand freeze*, por ejemplo, se realiza solo con la cabeza tocando el suelo y así con todo... con las manos, los codos, los hombros...”
(Conversación con B-boy Fredy el 06 de mayo de 2017).



24. Freezes imagen tomada de <https://sites.google.com/site/breakdancedanielmacia/freezes>

Cuando un breaker ha aprendido los pasos básicos, dentro del *crew* al que pertenece llega el momento de su debut, no para una competencia, porque aún no se encuentra preparado, si no para el público, “es la primera vez que entras y pasas a bailar al círculo, al frente de todo el mundo, el B-boy o la B-girl tienen que hacerse paso entre la gente que está bailando y demostrar lo que ha alcanzado” (Conversación con B-boy Fredy el 06 de octubre de 2017)

Popping: es un baile que aparece por primera vez en la costa oeste de USA, principalmente en los Ángeles para la década de los 70s, algunas personas aseguran que su nombre se debe a Boogaloo Sam quien decía “pop” cada vez que realizaba una contracción, según Mateus (2016) las influencias que



25. Fotografía de Nathy Rodríguez – 2018 – Archivo personal

aportaron para que se diera a conocer el estilo fue la película *Breakin* de Joel Sillberg y Michael Jackson realizando los movimientos del estilo en sus presentaciones y videos, Nathy Rodríguez, bailarina bogotana afirma que de pequeña veía muchos videos de Michael Jackson y que eso fue lo que hizo que ella quisiera bailar, después comenzó a conocer otros bailarines que la fueron orientando hacia el estilo del popping.

Consiste en la contracción y relajación rápida de los músculos de manera segmentada, con el fin de provocar un efecto de golpe en el cuerpo, estos movimientos están acompañados con mímica, requiere una técnica y control corporal para lograr diferentes velocidades en la contracción muscular, al igual que otros estilos del Street dance, el *Popping* tiene otras ramas o sub estilos que le complementan con efectos visuales particulares, Nathy afirma que este estilo combina la danza funk y el Street dance “el *popping* es muy completo, se divide en más de 200 o 300 estilos de *popping*, tú tienes que ser muy disciplinado y constante para lograr bailar *popping*... yo divido el *popping* en tres... en las bases, que es lo fundamental que debe tener un *popper*, los pasos y los estilos o las técnicas, hay *poppers* que lo colocan en uno pero yo creo que se entiende mejor si la

divido en esas tres, lo más importante es ejercitar el hit, el pop y el Groove que es lo que hace diferente a un estilo de otro)” (Conversación con Nathy Rodríguez, el 05 de octubre de 2018)

Algunas de las técnicas del *popping* son:

- *Electric Boogaloo*: Consiste en movimientos fluidos por diferentes partes del cuerpo generando la ilusión de cuerpos sin esqueleto; *fresno* que consiste en un cambio de peso de lado a lado realizando “hit” en cada cambio de posición.
- *Waving*: Conocido como una onda que pasa a través del cuerpo.
- *Gliding*: Movimiento de pies que genera la ilusión del bailarín flotando
- *Roboting*: Consiste en imitar los movimientos de un robot utilizando estacatos en cada movimiento.
- *Crazy leggs*: Movimiento circular de rodillas y piernas.
- *Animation*: Movimientos que se realizan con la contracción del musculo terminándolo en un estacato.
- *Vibrating*: Se tensa los músculos hasta generar la vibración del cuerpo
- *Old Man*: Movimientos circulares con el cuerpo avanzando lateralmente.

Locking: su creador Don Campbell Lock (Garcés, 2010) ideó el estilo a partir de un error cuando aprendía un paso llamado *Robot Shuffle*. Para esa época 1970 estudiaba en el *Trade Technical College* de la ciudad de Los Ángeles.

Originalmente se bailaba con música Funk, como la de James Brown, se caracteriza por movimientos rápidos de manos y brazos, que se combinan con movimientos más tranquilos en las piernas, estos suelen ser muy amplios, incluye ejercicios acrobáticos y de

gran destreza como aterrizar en las rodillas, realizar split o spagat mientras se baila, su mayor peculiaridad es la comicidad con la cual se presenta este estilo, según Lucy Cobaleda, bailarina bogotana, “cuando un bailarín está haciendo *locking* interactúa con el espectador, la expresión gestual se hace evidente ya que es *locking* es un estilo muy *funk*, explosivo, de fuerza, de potencia”. (conversación con Lucy, el 24 de julio de 2017)



26. Fotografía de Lucy Cobaleda – 2018 – Archivo personal

Los pasos básicos de este estilo son:

- *Up*: Movimiento en el que el bailarín se ubica en sexta posición, eleva el tronco desde el esternón, ubica los codos a la altura de los hombros y muñecas a nivel de los oídos, se puede realizar con una o dos manos, realizándose en estacatos.
- *Lock*: Consiste en la contracción del torso, los brazos semi flexionados y las muñecas se descuelgan con los puños entrecerrados, se levanta un talón y el peso

del cuerpo recae sobre el lado contrario, este paso puede tener algunas variaciones como *double lock* y *speed lock*.

- *Points*: Este paso busca señalar y desviar las miradas de los espectadores hacia un punto específico, termina en un estacato; el brazo sale del lado contrario desde la cadera, el hombro o desde el centro del cuerpo, desarrolla el movimiento hasta llegar al punto que se desea señalar.
- *Rolls*: se inicia en sexta posición, sube las manos hasta el nivel de los hombros, se gira los antebrazos desde el codo hacia dentro creando un giro que termina al nivel del rostro, los pies marcan el *grooving* con ambos pies.

El *locking* está compuesto por un sinnúmero de pasos, Lucy Cobaleda, quien se ha dedicado a la ejecución de este estilo por años, afirma que el proceso para bailar *locking* es de “compenetración y disciplina”, también me enseñó algunos pasos que requieren de mayor destreza corporal como *break down*, *scooby doo*, *kick walk*, *leo walk*, *scoobot*, *skeeter rabbit*, entre otros. (conversación con Lucy Cobaleda el 08 de octubre de 2018)

Krump: es un estilo de danza que se originó en la comunidad afro americana en los Ángeles, Según Tight Eyez, la palabra Krump significa Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise, y considera que es una forma de alabar a Dios ya que fue desarrollado como una resistencia a la violencia generada en las pandillas, se caracteriza por ser predominantemente masculina, expresiva y muy enérgica, sus movimientos son altamente exagerados, implica los brazos, la cabeza, las piernas, el pecho, y los pies, pero se centra principalmente en el torso y la cadera, es una expresión de la ira, sus movimientos son violentos y dramáticos. Existen cuatro movimientos primarios: los ‘wobbles’ (bamboleos),

los ‘Arm swings’ (balanceos de brazo), ‘Chest pops (golpes de pechos) y los ‘Stomps’ (golpes del suelo).



27. Fotografía de Jasón Chaverra – 2018 – Archivo personal

Jasón Chaverra, director del grupo Danceholic Project y bailarín profesional afirma que “la música es un factor muy importante, ya que los movimientos se basan en el tono, el ritmo y el humor de la melodía y la música, es un baile espiritual y emotivo, debido a la destreza corporal que requiere y la energía física que consume”.

Algunos de los fundamentos básicos del *Krump* son:

- *Armswing*: Movimiento de brazos, realizando lanzamientos fuertes
- *Chestpop*: El pecho hace un movimiento fuerte hacia afuera y hacia adentro.
- *Stomps*: Pisar el suelo fuerte

- *Ballance pionts*: Posición inicial del movimiento regresando al mismo punto.
- *Traveling*: No perder el carácter en el desplazamiento de movimientos

“el krump es un baile que requiere de mucha energía, que viene de adentro, es un baile callejero que muestra toda la energía que uno tiene, tiene un nivel de intensidad muy grande además que es muy espiritual, yo creo que por el origen que tiene, y uno elabora los pasos con base en la música que está sonando y eso es lo que permite que cuando uno ve bailar a alguien krump se sienta tan agresivo”.

(conversación con Jason Chaverra el 09 de octubre de 2018)



28. Fotografía de Esteban Monroy – 2018 –
Archivo personal

Whacking: Es un estilo de danza que tiene su origen en las discotecas gays (*underground*) en la costa oeste de USA, en los Ángeles, según Esteban Monroy, bailarín de Danceholic project, “este se origina por la represión, por los miedos y frustraciones que tenía en ese momento la comunidad homosexual...hay tres bares súper importantes, que son el bar Gino’s, el bar Gino’s 2 y Paradise ballroom”

En un principio no se llamó *waacking* si no

punking, Esteban me explico durante nuestra

conversación que “*punking* traduce al español marica, entonces esa palabra era muy usada para referirse a los homosexuales, era una forma de señalar al homosexual... esto estaba socialmente mal visto, no era aceptado, en la onda de los bares estas personas sentían que

podían ser libres, entonces básicamente ese es el acontecimiento de waacking, el waacking causa libertad, causa liberación del ser”. (conversación con Esteban Monroy el 08 de octubre de 2018)

El Dj Michael Ángelo es quien decide darle un giro al significado de esta palabra, convirtiéndola en la forma como se denominaría al movimiento dancístico que se estaba presentando en las discotecas, lo denomino *punking*, posterior a esto debido a la popularización de la danza, su nombre cambia a *whacking* (con h) haciendo referencia al nombre anterior del baile (ing) y a una de las bases de la danza *whack*, finalmente se denomina *waacking* a la danza que no representa los ideales iniciales de esta danza si no que se enfoca más en la técnica y la ejecución de movimientos más refinados.

Se basa en tres elementos principales dentro del estilo, según Esteban son:

- *Punking*: “es la máxima liberación del ser...es lo más vital en waacking... cuando tú haces *punking* estas liberando tu alma completamente, te estas mostrando completamente transparente, como eres... quitar tantas capas que tiene uno, tantos miedos, tantas cosas que te atan...lo que te permite es abrir tu corazón”.
- *Posing*: “el *posing* es esa coma que yo le doy a una frase de movimientos...es como un respiro a lo que estoy haciendo, me sirve para expresar lo que yo quiero contar, el *whacking* es contar una historia, en ese tiempo los bailarines se basaban en el libro las cuatro caras más famosas, entonces ellos veían esas caras que eran de cuatro mujeres muy representativas de la época, y las caras transmiten muchas emociones, cosas que al verlas ellos adaptaban... esas posiciones para contar lo que ellos querían hacer, el *whacking* viene de eso, del cine mudo, de Marilyn Monroe, de Chaplin”

- *Whack*: “es el único paso constituido que hay en *whacking*... el *whack* traduce golpear con fuerza, es un movimiento que se destrama a través de la muñeca y se desarrolla por medio de la mano, trae consigo una concepción muy importante y es que estas personas estaban luchando contra una comunidad supremamente opresora y homofóbica, entonces el *whack* representa esa fuerza interior de decir no me importa que pienses de mí, yo soy así, soy feliz, soy libre, puedo ser lo que quiera, y soy feliz en la forma que soy, en un movimiento fuerte, agresivo, que representa energía...su nombre viene de las onomatopeyas de las series de Batman y Robín de los 60’, que salen frases con esas nubes como push, has, whack y de ahí salió para denominar el paso”.

“Lo bonito del *whacking* es que como no hay pasos como tal yo puedo utilizar cualquier concepto para inspirarme para crear mis movimientos, yo puedo inspirarme desde la lluvia, desde el piso, desde la tierra, desde una persona, desde cualquier cosa, para crear mis movimientos de brazos”. (conversación con Esteban Monroy el 08 de octubre de 2018)

House: este estilo de danza recibe su nombre por la música con la que se baila, se desarrolló en Chicago y new york en la década de los 80’, tiene como base un paso principal denominado *Jacking*, que consiste en ondular el torso al ritmo de la música, algunos de sus pasos nacen de la improvisación con movimientos rápidos de piernas y vueltas que acompañan al *Jacking*. Otros pasos básicos del *house* son el *stomping*, *skating*, *footworks* y *lofting*, algunos proceden de bailes como el *Lindy Hop*, Danza Africana, las Danzas Latinas como la Salsa, la Capoeira, *el Voguing*, *el Jazz*, *el Claqué* y *el Breakdance*.



29. Fotografía tomada de https://i-d.vice.com/es_mx/article/5933ez/dance-dance-dance-la-cultura-del-house - 2018

Camila Rodríguez, bailarina bumangués se refiere al *House* de esta manera “*house is a feeling*” afirmando que el *house* “como todas las danzas, es algo que se siente... uno tiene que sentirse bien y sentir como los beats de la música lo van llevando, además tener mucha energía para que los pasos se te den, siempre teniendo la acentuación de los pasos arriba... pero si... el *House* debe sentirse”. (conversación con Camila el 13 de junio de 2018).

Los fundamentos básicos del House son:

- *Jacking*: Movimiento de onda en el cuerpo, siempre con la base musical
- *Footwork*: movimiento alternado de los pies.

- *Heel-toe*: movimiento constante de los pies en punta-talón.
- *Stomp*: saltos con trabajo de pies.
- *Lofting*: bailar al nivel del suelo.
- *Loose legs*: el pie derecho sale hacia la derecha con la punta hacia dentro, el izquierdo se va para atrás y el derecho vuelve al frente, se hace la misma secuencia, pero ahora con el pie izquierda, acompañando el movimiento con la cadera.
- *Shuffle*: pateo con la derecha teniendo como base de sustentación la pierna contraria, posteriormente se cambia el peso y se patea con la pierna izquierda, se repite el movimiento, pero iniciando con la pierna contraria.
- *Set up*: el pie izquierdo hace un pateo por detrás al derecho, el derecho se eleva y se va hacia atrás, el izquierdo se ubica al frente, el movimiento se repite, pero iniciado con el pie contrario.
- *Train*: El pie derecho sale en punta hacia al frente golpeando el piso dos veces al tiempo que el brazo izquierdo hacia al frente, después el pie izquierdo realiza el mismo movimiento acompañado por la mano derecha, esto se hace a una velocidad alta, generando la sensación de un tren.
- *Farmer*: saltos intercambiando los pies con el acento para arriba.
- *Salsa Hop*: Pie derecho da un paso para al frente, el izquierdo avanza y llega en talón se devuelve y se realiza un traspié.
- *Crossroads*: se lleva el pie derecho al frente, pie izquierdo atrás, derecho al frente, izquierdo atrás, se va avanzando para la izquierda, lo mismo se realiza para el lado contrario iniciando con el pie izquierdo adelante.
- *Jack in the box*: Se abren y cierran las piernas flexionando las rodillas y jugando con el torso en ondas para ambas lateralidades.

New Style: Surge en los años 90's como respuesta a la necesidad que se desencadenó de la comercialización desmesurada del Hip Hop, calificada como una de las danzas del New School¹⁰³, se basa en las características de las danzas Old School¹⁰⁴ pero deja de lado la improvisación por secuencias coreografiadas destinadas a presentaciones públicas y de índole comercial. En el estilo New Style o L.A. Style se puede encontrar tantas influencias de Old School como de danza Jazz, de India, africana y de cualquier otro estilo de danza que se llega a crear en un contexto dado y que puede dar lugar a unos nuevos términos como los más recientes.

“Es una mezcla de distintas danzas e interpretaciones que vienen principalmente del Hip Hop, en una rutina de serie de movimientos y coreografías que combinan todos estos elementos; las coreografías que se montan en este estilo están basados en estilos de la old school como el break dance o el locking, se puede utilizar con toda la música comercial ya que es muy posible ajustarla a cualquier contenido” (Conversación con María Paula Castañeda – 06 de agosto de 2018)

La fuerza de este estilo reside en sus tendencias innovadoras que logran incorporar cualquier estilo de danza con gestos y actitudes que responden a tendencias musicales contemporáneas.

¹⁰³ New school se refiere a los tipos de danza urbana que se originaron después de los 80's

¹⁰⁴ Old school se refiere a tres tipos de danza, el locking, el popping y el break dance



30. Fotografía de María Paula y Marcia Castañeda- 2018 – Archivo personal

Dancehall: es un género musical jamaquino que se desarrolló alrededor de 1979, su danza se caracteriza por ser un baile muy sensual, sentando sus bases en las danzas africanas y caribeñas, se acompaña de enérgicos movimientos que suelen representar empoderamiento¹⁰⁵, también es una representación de acciones cotidianas desde andar con cadenas hasta lavar los platos, es una danza que se viene reinventando con la cotidianidad de los días y las particularidades de las ideas que cada bailarín tiene.

Según Zulma, bailarina bogotana de dance hall, este tipo de danza en realidad es toda una cultura, y los pasos son elementos de la vida cotidiana, “existen pasos que solo pueden hacer las mujeres, y que si los hacen los hombres es terrible, porque es como un

¹⁰⁵ Término utilizado comúnmente por los bailarines expositores del Dancehall para referirse a la fuerza y connotación que tiene cada paso o movimiento ejecutado

insulto, en realidad es una cultura muy machista, pero el baile es muy rico, tiene muchos elementos” (conversación con Zulma el 08 de octubre de 2018).

El dancehall surge como una protesta de los jamaicanos en contra de todas las injusticias que se presentaban para la época, problemas de orden político que se convirtieron en problemas de orden social y que aumentaban la pobreza en el territorio, el dancehall se convierte entonces en una forma de expresión de protesta, de libertad y de lucha por la justicia, sin embargo, este no es bien visto en Jamaica debido a su procedencia ubicada en los barrios más pobres del país. (conversación con Slip Dance – 25 de junio de 2018, Miami)

“Más allá de que sea un estilo de baile es una cultura por lo que te digo que nace de las vivencias de ellos, de su forma de expresar su desacuerdo, su inconformismo entonces es una cultura demasiado grande, se divide en vieja escuela, media escuela y nueva escuela según el cambio de la música entonces si escuchas una canción de dancehall de los 80 no te va a sonar igual que una canción de dancehall de ahora, se divide también por la complejidad de los pasos y por los creadores” (conversación con Zulma Villamil – 08 de octubre de 2018)

Gerald Levy “Bogle” es considerado el padre del dancehall debido a que él fue el encargado de dejar atrás la violencia y las ideas que se habían gestado en torno al dancehall como una forma de lucha por el territorio, transformo estas ideas con el fin de unir las comunidades y hacer de esta cultura un espacio de reconocimiento por el otro

“Bogle creaba muchos pasos, él tenía una capacidad impresionante para ver lo que pasaba en su cotidianidad y convertirlas en un movimiento, la gente que lo conoció dice que él caminaba con ritmo, hablaba con ritmo, él era música, adicional en esta época la gente empezaba a tener televisores y todo el tema y él empezó a salir en los videos musicales de artistas como Elephant Man, Beenie Man, artistas que estaban siendo reconocidos a nivel internacional y así logro llevar el dancehall a un marco más internacional en cuanto a baile” (conversación con Zulma Villamil – 08 de octubre de 2018)

Zulma afirma que el trabajo de los bailarines en Jamaica consiste en crear nuevos pasos, que provengan de su cotidianidad e ir a las múltiples fiestas que se organizan para lograr pegar su paso “hay fiestas todas las noches de domingo a domingo, por lo menos 4 fiestas diarias” de esta manera los bailarines consiguen que artistas o extranjeros los vean, los reconozcan y decidan crear una canción alrededor del paso.

La música que se utiliza para bailar dancehall tiene características específicas en el beat que maneja, debido a las características de esta danza, los hombres tienen pasos que solo están hechos para hombres y las mujeres pueden realizar pasos de mujeres y de hombres, esto debido al machismo que impera en las comunidades de Jamaica.

El dancehall tiene muchos pasos que narran la cotidianidad de la comunidad, son más de 200 pasos y quienes interpretan esta danza los reconocen y entienden su proceder, entre ellos está el *Star Bwoy, unruly, all Season, steady Beat, Idance, summa Jam, tun Up, cool And Deadly, bruk It Down, dweet Again, aqua, classified, fatal, confuse, road Runner, cyber Space, mad Rass, brutal, badman Step, all Angels, body Motion, Fix It y puppy Tail.* (conversación con Zulma Villamil – 08 de octubre de 2018)

Historia de vida

La vida me ha llevado por lugares, experiencias, personas y prácticas que han configurado lo que soy. La danza es el regalo más sublime y mágico que he encontrado en este camino, me posibilita a ser una mujer soñadora y apasionada en cada una de las cosas que hago. Llega a mi vida ofreciendo un sinnúmero de oportunidades para relacionarme con todo lo que me rodea. Hoy en día a través de la danza vivo, es mi trabajo, mi pasión, parte de mi familia. La danza no es una opción, es lo que soy.

Desde que mi cuerpo reconoció el infinito placer que me producía bailar descubrí que esto era lo que quería hacer durante toda mi vida. Escuchar el ritmo de una canción y sentir como me elevaba a otro tipo de experiencia a través de los movimientos involuntarios e instintivos que surgían de lo más íntimo de mí ser, me permitió entregarme totalmente a la danza y a la búsqueda inagotable por ser cada vez mejor.

Inicie este proceso a la edad de 10 años. Mi primer acercamiento a la danza se dio en el colegio del Rosario Santo Domingo en el cual cursaba la educación básica. En este lugar me entrené trabajando en técnicas de danza moderna y contemporánea, ya que esto respondía al currículo escolar. Durante este proceso trabajamos danzas internacionales configurando en mí ideas de cómo poder ser mujer en la danza especialmente desde la ejecución del tango.

Debido a grandes problemas económicos que afrontaba mi familia tuve que retirarme de este colegio y, por tanto, del grupo al cual pertenecía. Durante los siguientes años participé en diferentes eventos, festivales y grupos que estuvieran a mi alcance debido a mi gran interés por pertenecer al mundo de la danza. Posteriormente ingrese al grupo de

danza Yambaló como bailarina para repertorios de danzas folclóricas colombianas. En este espacio tuve la oportunidad de presentarme en festivales y eventos que enaltecían los rasgos más populares del país, entrenándome en imaginarios de raza, cultura y sus formas de representarlos. En el año 2011 conocí la escuela de formación en danza Cumbé, la cual llama mi atención por los beneficios que me ofrecía, principalmente la cercanía a mi hogar y poder brindar tranquilidad a mi madre al estar en un lugar que ella consideraba más seguro debido al sector en el que se encontraba. Pertenecí a esta escuela 4 años y exploré coreografías en danza folclórica colombiana, contemporánea y jazz; en este lugar tuve la oportunidad de participar en el festival internacional de folklore FIFCA 2014 (Rancho Folclórico de Benfica do Ribatejo – Portugal). Decido retirarme del grupo en el año 2014 a causa de un constante maltrato que percibía por parte del profesor, a través de palabras despectivas y actitudes de desprecio, lo cual generó en mí inseguridad frente a lo que me construía como mujer y como danzante.

Debido a mi interés por seguir formándome como bailarina ingresé a la compañía de danza Danceholic Project “piñas” con la intención de acercarme al Street dance. Hoy en día hago parte del grupo profesional de esta compañía y me encuentro en constante aprendizaje de las nuevas formas de danza. Este lugar, viene configurando otros imaginarios acerca de la danza, formas de vestir y patrones de movimiento y comportamiento en el entrenamiento. A través de esto contrasto este espacio con otros entrenamientos permitiéndome cuestionar acerca de las prácticas que en este espacio se presentan.

Soy mujer joven, bogotana, danzante de Hip Hop, docente universitaria, hija de padres que durante el transcurso de su vida han luchado por salir adelante y promover lo

mejor en mí, debido a todos los roles que desempeño en la sociedad, me resulta de vital importancia estar atenta a mi relación con los demás, cómo prácticas de la vida cotidiana pueden modificar y configurar al ser humano. Es necesario preguntarse acerca de estos lugares por los cuales he transitado y que han configurado mi construcción y la de otras mujeres en el Street dance, con el fin de analizar y entender que características hacen al entrenamiento tan poderoso como para modificar la experiencia en mi cotidianidad de ser mujer en el Hip Hop.