

**Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Área de Letras
Estudios de la Cultura mención en Comunicación**

**Breakdance:
Del *performance* urbano al agenciamiento corporal**

Cristina Ahassi

**Hernán Reyes
Tutor**

**Quito, Ecuador
2008**

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga su ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis. O de parte de ella, por una sola vez, dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Cristina Ahassi
31 de Octubre de 2008

Abstract: La siguiente tesis desea presentar al lector un recorrido por los cuerpos del Breakdance. Es una investigación que gira alrededor del análisis histórico del Breakdance, sus orígenes y la manera en que llega a nuestra región y a nuestro país. Además se analizan los cuerpos del Breakdance en lo que he llamado un rito a los cuerpos urbanos, es decir, en lo que se conoce con el nombre de batallas. Por último se analizarán estos cuerpos dentro del contexto de talleres y desde el concepto denominado como agenciamiento corporal. El propósito de esta tesis es abrir una puerta a investigaciones más amplias sobre el tema del Breakdance en particular y de la cultura Hip Hop en general.

*Dedicada a
Todos los b-boys y a todas las b-girls
del Ecuador y del mundo
y...
a continuar bailando!!!*

Deseo agradecer a todos los b-boys y b-girls de Lima , Colombia y Ecuador por ayudarme con este trabajo. Sus testimonios fueron de gran ayuda, al igual que su persistencia dentro del movimiento. Gracias también a los profesores y profesoras de la Universidad Andina Simón Bolívar por el apoyo académico y humano entregado a este tema.

Gracias a mi familia, como siempre.

B-girl T.T.

Tabla de contenido

Introducción	Pág. 8
Planteamiento del problema	Pág.8
Perspectiva teórica metodológica	Pág.11
Fuentes	Pág.14
Los sujetos del <i>Breakdance</i>	Pág.15
Capítulo I	
Historia de la cultura <i>Hip Hop</i> y del <i>Breakdance</i> : el origen (1960) y su globalización (1980)	Pág.18
1.1 El Bronx (1968-1977) y una guerra armada entre pandillas (1970-1977)	Pág.19
1.2 Los cuatro elementos de la cultura <i>Hip Hop</i>	Pág.23
1.3 Cultura <i>Hip Hop</i> y glocalización: la llegada del <i>Breakdance</i> a territorio ecuatoriano	Pág.31
Capítulo II	
Batallas de <i>Breakdance</i> : rito de los cuerpos Urbanos	Pág.37
2.1 Adquisición de capacidades y conocimientos preformativos: aprendizaje, práctica y evolución	Pág.40
2.1.1 Cuerpos femeninos y cuerpos masculinos en el <i>Breakdance</i>	Pág.44
2.2 Batallas de <i>Breakdance</i> : evolución y modalidades de los eventos en la época actual	Pág.46
2.3 ‘ <i>Urban Style</i> ’ Campeonato nacional de <i>Breakdance</i> : rito de los cuerpos urbanos	Pág.48
2.3.1 La estructura de las batallas	Pág.48
2.3.2 Relato etnográfico de la batalla nacional de <i>Breakdance</i> en Macas	Pág.51

Capítulo III

B-boying en el barrio Caminos a la Libertad y
En el Centro de Orientación Juvenil Virgilio Guerrero
en la ciudad de Quito Pág.66

3.1 Agenciamiento corporal y *Breakdance*: búsqueda
de un espacio y un grupo Pág.68

3.2 El barrio Caminos a la Libertad Pág.70

3.2.1 Cuerpos marginales: los cuerpos afroecuatorianos
de Caminos a la Libertad Pág.72

3.3 El Virgilio Guerrero Pág.74

3.3.1 Cuerpos encerrados: los cuerpos menores de
edad del Virgilio Guerrero Pág.77

3.4 Reflexiones finales sobre agenciamiento corporal
y *Breakdance* Pág.79

Conclusiones Pág.81

Bibliografía Pág.86

Anexo I Pág.90

INTRODUCCION



Planteamiento del problema

La práctica del *Breakdance* se inicia durante la década de los setenta en los barrios marginales del Bronx en Nueva York. Durante las décadas siguientes se percibe su popularidad, difusión a otros países, su desaparición momentánea y un nuevo resurgir en la época actual. Yo misma formo parte del grupo de Breakdance ‘Los Monos Espaciales’ desde hace seis años. Esta experiencia me ha permitido involucrarme de lleno en todos sus campos: prácticas semanales, batallas nacionales e internacionales, el aprendizaje de técnicas y estilos del baile teniendo como ‘profesores’ a otros *b-boys*, otras *b-girls*¹, vídeos y películas, desde donde se construye constantemente un saber: el Cuerpo break. He podido pues, acercarme a este saber, a este cuerpo, y aprender su lenguaje: la terminología que define las distintas figuras y corporeidad.

El interés que guía esta investigación se enfoca en dos momentos: primero, la existencia de un orden adultocéntrico que se impone sobre las ‘culturas juveniles’. Los distintos autores que investigan prácticas artísticas como el rock, el punk, el metal, el hip hop, lo hacen desde una entrada interpretativa bastante ambigua, a saber, la categoría de ‘jóvenes’. Mi análisis sobre el Breakdance busca acercarse a esta práctica

¹ El b-boy es el que quiebra su cuerpo cuando quiebra la música, es decir, en el momento en que el DJ toma la parte más excitante de la canción y la alarga. Para crear lo que se conoce como *break beat* el DJ toma dos discos con la misma canción, y hace que el ritmo o *beat* se alargue arrastrando el sonido de un disco durante tres segundos y superponiéndolo al otro disco. Así, el *breaking boy* o la *breaking girl* quiebran su cuerpo en este sonido largo que puede durar hasta media hora. El concepto de *b-boy* surge con este experimento musical.

desde una entrada que no reduzca todo su entramado cultural a un grupo social y a los procesos de construcción de identidades, sino más bien que permita inferir en las formas de aprendizaje implícitas, es decir, aprehender dicha práctica en tanto saber y modos de transmisión y aprendizaje del mismo.

Un segundo objetivo es analizar los cuerpos del Breakdance, el saber o conocimiento implícito en esta práctica, desde el agenciamiento corporal. Además de formar parte de un grupo de Breakdance con quienes hemos realizado varias presentaciones y participado en diferentes batallas, he tenido la oportunidad de dictar clases de Break (dance) en dos locaciones: la una, en el barrio ‘Caminos a la Libertad’ en el norte de la ciudad de Quito, y la otra a chicos recluidos en el Centro de Orientación Juvenil Virgilio Guerrero. Esta experiencia es la que de cierta manera guía la presente investigación, en tanto propone la ‘apropiación’ de ciertos espacios donde los sujetos del Breakdance, en tanto saber, amplían su locus de acción, sobretodo en su corporalidad.

De esta manera la pregunta de investigación se plantea tomando en cuenta aquellos estudios sobre culturas juveniles que enfatizan los procesos de construcción de identidades y apropiaciones territoriales por parte de los jóvenes que metodológicamente resultan reduccionistas: ¿Cómo se manifiesta el trayecto de los cuerpos del Breakdance, en tanto saber y formas de aprendizaje, en tres contextos distintos pero relacionados íntimamente entre sí: el histórico, el de batalla y el de los talleres.

Con respecto al contexto histórico, esta práctica surge en espacios urbanos marginales – los ghettos de Nueva York – lo que es un elemento que permite analizar dicha práctica y aquellas formas no institucionalizadas de transmisión de conocimiento. Se trata de un saber que se aprende dentro de un contexto inmediato de ‘encuentros urbanos’, con gente del barrio, en espacios como la calle, el parque, etc. Este saber se constituye en un contexto que da cuenta de la relación entre espacio – urbano y cuerpo. Con el paso del tiempo este saber cruza ciertas fronteras, de las más inmediatas (el barrio del Bronx en Nueva York) hacia un orden mucho más amplio, el internacional. Aquí es importante señalar su carácter ‘glocal’, donde los aspectos globales de nuestra época y las formas locales de apropiación devienen claves con respecto a la ‘globalización’ de saberes contemporáneos. En este capítulo presento una introducción sobre los inicios de la cultura Hip Hop y del Breakdance en el Ecuador.

El segundo contexto que me propongo analizar es el de la “batalla”. Se trata de aquel espacio donde se enfrentan a competir los *b-boys* y las *b-girls* de distintos grupos. En este encuentro, los participantes o el público se reúne en un círculo para observar los movimientos más ‘atrevidos’ que dichos actores realizarán en el centro de este espacio. Cada participante pasa a demostrar su repertorio o rutina de acuerdo a la modalidad de la batalla, que puede ser uno por uno, o de dos en dos, o en grupos más grandes (coreografías). El sentido de competencia es importante e implica un tiempo previo a la batalla dedicado a practicar los distintos movimientos y figuras. El tiempo que los *b-boys* y las *b-girls* dediquen a practicar antes de presentarse en una batalla, definirá su conocimiento sobre la técnica y la fluidez de los distintos movimientos. Se trata de un encuentro que puede ser analizado en tanto ritual urbano, máxima “puesta a prueba” de la confrontación de la corporeidad de saberes acumulados. Es en este contexto donde los cuerpos del Breakdance exponen aquel trayecto de aprendizaje que me interesa investigar.

El tercer contexto analizado es el de los talleres de Breakdance en las dos locaciones mencionadas anteriormente. Aquí interesa ir más allá de aquel conocimiento técnico que gira alrededor de la enseñanza de esta práctica y profundizar en aquellos efectos socioculturales que se observaron en ambos momentos.

Se trata de introducir a los participantes-estudiantes de los talleres (niños y niñas en un caso, adolescentes en el otro), en principio a la cultura Hip Hop y sus cuatro artes (graffiti, Mc, Dj y Breakdance), para luego proporcionarles los elementos claves del Breakdance en particular. Los cuerpos del Breakdance en tanto saber, devienen en lo que llamaré como ‘agenciamiento corporal’: la enseñanza ‘intencional’ de esta práctica en espacios distintos a aquellos donde normalmente se gesta. Este capítulo, como los anteriores, describe una representación personal sobre el Breakdance en este caso desde mi experiencia como profesora (o instructora) de break, por lo tanto el agenciamiento corporal que propongo se construye dando énfasis a mi experiencia entre ser profesora e investigadora al mismo tiempo.

Tomando en cuenta todo lo dicho anteriormente, el objetivo general de esta investigación es analizar los cuerpos del Breakdance como saber que se transmite y aprende en contextos distintos. Los objetivos específicos son:

- 1) Analizar los cuerpos del Breakdance en tanto saber dentro de su contexto histórico y su carácter glocal.

- 2) Analizar los cuerpos del Breakdance en tanto saber acumulado dentro del contexto de la batalla y su carácter de saber acumulado y performado en escena.
- 3) Analizar los cuerpos del Breakdance en tanto agenciamiento corporal y transmisión intencional de este saber en espacios extra oficiales.

Este trabajo pretende ser un aporte para los Estudios Culturales en tanto análisis crítico sobre las investigaciones de ‘culturas juveniles’ que reducen las distintas subculturas –rock, punk, hip hop, metal, etc.- al análisis de los procesos de construcción de identidades y apropiación de territorios por parte de los jóvenes, categoría que por lo demás me parece de entrada muy ambigua. Por otro lado, esta investigación resulta importante dada la especificidad de su objeto de estudio, a saber el Breakdance, ya que esta práctica ha sido normalmente abordada dentro de estudios más amplios sobre la cultura Hip Hop.

Debido al corto tiempo con que se contó para la realización de esta investigación, uno de los límites de este trabajo es su alcance con respecto a la práctica del Breakdance en nuestro país. Si bien hablaremos sobre Breakdance en el Ecuador, esta no es una investigación sobre los alcances de dicha práctica en este país, sino más bien un primer acercamiento a un campo de investigación que podría proyectarse mucho más amplio. Otro de los límites que encontraremos en el segundo capítulo sobre el análisis de las batallas de Breakdance es el alcance de la investigación sobre los diferentes campeonatos que se organizan y desarrollan alrededor del mundo. Yo mencionaré sólo algunos. Por último, la investigación etnográfica realizada en el tercer capítulo sólo pretende dar un acercamiento inicial a lo que podría ser un tema de investigación mucho más amplio: el de los talleres de Breakdance en espacios marginales, especialmente el de la cárcel. Cada objetivo específico de esta tesis podría ser ampliado en investigaciones futuras, lo que hace que este trabajo represente una introducción para proyectos de investigación más extensos sobre el tema del Breakdance en particular y de la cultura Hip Hop en general. Considero pertinente denominar el Hip Hop como una cultura y el Breakdance (como el Graffiti, el Mc y el Dj) como una subcultura, en tanto el segundo aunque pueda existir por sí mismo, forma parte de un contexto mayor, a saber, el Hip Hop.

Perspectiva teórica metodológica

El marco teórico que guiará mi análisis sobre el Breakdance en los tres contextos mencionados anteriormente tiene como concepto clave el del ‘cuerpo’ o más bien “corporalidades”. De esta manera al hablar de los cuerpos del Breakdance estaremos haciendo referencia general a los estudios realizados sobre el concepto de cuerpo. Éste ha sido estudiado en tanto expresión corporal (Bernard, 1985) y comunicación no verbal (Guiraud, 1986). Otras entradas interpretativas lo relacionan a procesos de modernidad y cotidianidad (Le Breton, 2002). Este concepto ha sido vinculado también al de jóvenes, desde donde se analiza su estética y formas de construcción de identidades (Cordero, 2003) y en relación a su sexualidad (Páez, 2007; Camacho, 2007). El ‘cuerpo’ también ha sido utilizado dentro de los análisis de culturas juveniles (Cerbino, 2001; Reguillo, 2002) y en los estudios urbanos (Delgado, 1999, Mc Dowell, 2000). A mí me interesa analizar el cuerpo de manera general en relación directa con los tres contextos mencionados, de tal manera que encontraremos un cuerpo histórico, un cuerpo performativo y un cuerpo que permite un cierto tipo de agenciamiento.

Los cuerpos del Breakdance y su relación histórica se analizarán a través del concepto de glocalidad íntimamente relacionado al concepto de transnacional, el cual es analizado desde los estudios culturales en relación al concepto de transculturación (Trigo, 1997) y al de cultura popular (García Canclini, 1988; Kingman, Salman, Van Dam, 1999). Lo transnacional se analiza también como proceso dentro del contexto de la globalización (Mato, s.d.; García Canclini, 1999), donde surge la necesidad de pensar las relaciones entre lo global y lo local (Ramírez, 1999; Bayardo, Lacarrieu, 1999; Grillo, 1999). Esta entrada interpretativa me parece interesante en el momento de abordar los procesos a través de los cuales el Breakdance deviene en una cultura global. Otro aspecto interesante sobre los estudios de lo transnacional es el énfasis puesto en la influencia de los medios de comunicación en dichos procesos (Robins, Askoi, 2005; Martín-Barbero, 1999; Veleggia, 1999; Spadafora, 1999), aspecto de gran importancia dentro de la práctica del Breakdance, en tanto una de las fuentes más destacadas para su aprendizaje son las películas y los vídeos en la internet sobre las diferentes batallas por ejemplo. Mi análisis versará exclusivamente alrededor del concepto de lo glocal.

La historia del Breakdance se desarrolla en espacios urbanos y en ciudades, por lo tanto es necesario introducir un análisis sobre la ciudad y sus espacios. Éstos han sido analizados desde los conceptos de espacio urbano (Giraldo, 1996; Lobeto, 1999; Alborno, 1999; Freire, 1999) y de cultura urbana (Roncayolo, 1998; Montoya, 2000). Ambas nociones son de gran importancia para este estudio, tomando en cuenta que el

Breakdance surge durante los años setenta en los barrios marginales del Bronx en la ciudad de Nueva York, inscrito dentro de una cultura denominada Hip Hop. El Breakdance es una práctica urbana o encuentro urbano, donde los cuerpos interactúan con un espacio específico: el asfalto, la calle. En esta interacción nos encontramos con jóvenes que se juntan y proponen algo más profundo que el baile por el baile: un modo de vida, que en el contexto del barrio, se traduce en una opción frente a los límites que impone la pobreza y la violencia del ghetto newyorkino. Mi análisis versará sobre lo que Santos (2000) ha llamado zonas urbanas opacas.

El análisis sobre los cuerpos del Breakdance y su puesta en escena en las batallas será analizado desde el concepto de performance, más específicamente sobre el análisis de Beeman (1997) y sus planteamientos sobre una conducta, unas capacidades y un conocimiento preformativo.

Con respecto al análisis del breakdance y su relación con el concepto de agencia, mi análisis versará alrededor de la investigación hecha por Reischer y Koo (2004), que utilizan el concepto de agenciamiento corporal (*agentic body*) para explicar el o los roles del cuerpo en tanto participante activo en la sociedad.

La metodología de investigación que he utilizado a lo largo de esta investigación introduce cierta novedad en los Estudios de la Cultura, y a la vez cierto grado de conflictividad y dilema. Yo formo parte de la cultura Hip Hop y en especial del Breakdance, por lo tanto el alcance de la relación entre investigador y grupo o cultura investigada puede presentar ciertas particularidades en este estudio. El trabajo etnográfico se dio dentro de un contexto donde la investigadora forma parte de las distintas dinámicas que componen la práctica de Breakdance, es decir el conocimiento de sus orígenes, su historia local, las batallas y los talleres. Por lo tanto no ha existido la necesidad de introducirme en esta cultura para la formulación de esta investigación; todo lo contrario, la existencia previa de ese lazo dio pie a mi interés para profundizar un poco más mis conocimientos sobre el tema del Breakdance. El hecho de formar parte de esta cultura y de ser un agente participativo o activo en ella, dio pie a que en la marcha de la investigación surgieran algunas dificultades, como por ejemplo, tratar de participar de una “batalla” a la vez que buscaba hacer el trabajo etnográfico y las entrevistas. En todo caso se considera que el formar parte de una cultura, cualquiera que esta sea, e investigarla desde dentro, introduce cierta conflictividad en tanto la distancia que deba o no tener el investigador o la investigadora con respecto a su objeto de estudio.

Una aclaración importante y necesaria debe hacerse alrededor del concepto de transgresión sobre el cual se hablara a lo largo de este trabajo. Si bien se menciona una transgresión implícita en el Breakdance, se podría decir que esta se manifiesta en diferentes grados en cada contexto. La transgresión en el Breakdance puede ser considerada como una metáfora que recorrerá los distintos contextos de mi análisis y debe ser entendida precisamente dentro de estos límites de interpretación y representación.

Fuentes

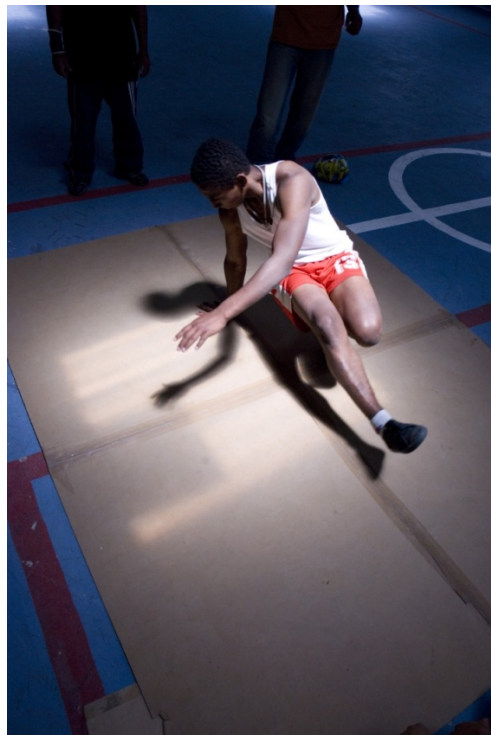
La información de primera mano versa en un trabajo etnográfico realizado en dos contextos diferentes:

- 1) Batalla de *Break dance* 'Urban Style' Campeonato Nacional de Breakdance en la ciudad de Macas en Agosto del año 2008. Se realizó un trabajo etnográfico que se presentará a manera de relato etnográfico.
- 2) Taller de *Break dance* en el barrio Caminos a la Libertad en la ciudad de Quito. El taller se ha impartido continuamente desde el 1 de marzo, en su mayoría a niñas y niños de este barrio. El Taller forma parte del proyecto: 'Marginalidad y resistencia cotidiana entre jóvenes afroecuatorianos/as de la ciudad de Quito: sexualidad, familia y trabajo en un contexto de discriminación y desigualdad social', que se llevó a cabo entre los meses de marzo y agosto del 2008. Se llevó un diario de campo de cada salida, con observaciones específicas acerca del Cuerpo break.
- 3) El Taller de Breakdance que se impartió desde el mes de julio hasta septiembre del 2008 en el Centro de Rehabilitación Juvenil Virgilio Guerrero en la ciudad de Quito, sobre el cual se llevó un diario de campo con observaciones específicas acerca del Cuerpo break en un contexto de reclusión.
- 4) Entrevistas realizadas en diferentes momentos a *b-boys* y participantes de la cultura Hip Hop en general en las ciudades de Quito y Lima. Las preguntas fueron abiertas enfocadas en la historia del Breakdance en estas ciudades.

A lo largo de este documento presento el material fotográfico obtenido del taller de Breakdance en el Centro de Orientación Juvenil Virgilio Guerrero. Este material es un registro realizado por Félix Albán, con quien trabajamos alrededor del concepto que denominamos Cuerpo Break: dado que el taller fue impartido a chicos privados de su libertad, ellos tienen el derecho legal de mantener su anonimato. Esta es una situación

que se trató de resolver de manera artística, evitando poner énfasis en el asunto del anonimato (los rostros pixeleados que se utilizan en la presentación de noticieros por ejemplo), y dando mayor importancia a las figuras y formas que se obtienen a través del Breakdance (como por ejemplo freeses, top rock, footwork, etc.). De esta manera surge una pregunta, que no piensa en el sujeto criminal cuyo rostro hay que ocultar, sino más bien en su figura y su potencialidad.

Los sujetos del Breakdance



Los sujetos acerca de los cuales hablaré a lo largo de los próximos capítulos son sujetos marginales, que se dejan sentir en un barrio, en una ciudad. Estos sujetos ejecutan movimientos corporales riesgosos. Son cuerpos creativos, como muchos otros alrededor del mundo. Estos son cuerpos históricos, sobre los cuales he tratado de hacer una representación histórica bajo el nombre de Breakdance.

Otras son las prácticas de las batallas de Breakdance. Incluyen cuerpos evolucionados hacia los límites de la expresión corporal, del movimiento. Cuerpos rudos, llenos de moretones y cicatrices, fisuras y desgarres. Hasta ahora contamos con un cuerpo histórico y excesivo.

Se trata de cuerpos saludables, si pensamos o relacionamos lo saludable con el movimiento en oposición a aquello enfermizo, que pertenece a los cuerpos pasivos, estáticos. Cuerpos saludables que, desde su cuerpo histórico, rechazan aquellos estupefacientes que los alteran. Cuerpos en movimiento.

Un tercer sujeto corresponde a uno más inserto en las desigualdades sociales, en la pobreza, consciente de los espacios donde interviene con sus movimientos. Cuerpos con un sentido social o más específicamente de intervención social, lo que analizaré bajo el nombre de agenciamiento corporal. Cuerpo consciente de su ejercicio de poder, algo resistente a un sistema que lo oprime, durante ese tiempo de la razón y del trabajo. Consciente de que puede producir un cambio, cambio cultural, en los corazones, en los sentimientos. Mínimo tal vez, pero un cambio enriquecedor, en sentido humano. En este caso, el agenciamiento corporal se analiza desde mi experiencia personal, es decir, mi cuerpo es el que adquiere la consciencia de aquel ejercicio de poder mencionado aquí y es a través de " como se manifiesta dicha agencia.

En definitiva es una aproximación hacia los cuerpos en movimiento alrededor del mundo, batallándolo todo, con tu cuerpo, tus movimientos y tu inconformidad a veces, tu apatía. Cuerpos que se mueven, o que los mueve el poder que la música tiene sobre ellos. Cierta tipo de música puede ser escuchada y bailada en costosos lugares cerrados, pero la misma música y hasta una más creativa, puede ser bailada y escuchada gratis, sin costo, en un galpón, con los amigos, practicando una coreografía antes de una presentación. Son cuerpos que se transforman con la música y que la sobrepasan. Cuerpos que rompen hasta estos límites, los de la fiesta y son capaces de quebrarse sin sonidos, en el silencio de la ciudad, pero con ritmo, aquel que tu cuerpo lleva dentro.

Cuerpos fuertes y divertidos, los cuerpos del Breakdance; cuerpos que desarrollan 'destrezas preformativas' cuyo origen no deja de expresarse en sus carnes. Cuerpos que construyeron unos movimientos fundamentales con nada, sólo con lo único que tenían a la mano: sus propios cuerpos y su ritmo interior.

A esos cuerpos les gusta bailar, sacudirse, botarse al piso, lanzar las piernas, usar la fuerza de sus manos, muñecas, codos, hombros, pasar parados de cabeza en un 'mundo al revés', el de la fiesta, el de la violencia contenida, un mundo en movimiento, un mundo donde se acercan a la 'continuidad del ser', a la muerte, a un mundo erótico.

Estos son los cuerpos del Breakdance y a continuación exploraremos más acerca de ellos, de su historia, de su fortaleza dentro de un ritual de cuerpos urbanos y de su poder 'hacer con nuestros propios cuerpos', como vía de negociación y resistencia a la violencia del sistema. Al hablar de violencia hacemos referencia a formas simbólicas de representación, que en este caso se expresan corporalmente a través del Breakdance. Violencia en el sentido estricto que toma el término en las batallas y los movimientos realizados en escena. El performance hace referencia a la transgresión del espacio en un ritual de cuerpos sagrados. En las batallas de break existe una referencia de competencia que vuelve agresivos los distintos movimientos y figuras, de tal manera que se percibe aquella puesta en escena de movimientos violentos en un orden simbólico que se desea interpretar.

CAPITULO I

'No matter how hard you try, you can't stop us now'

Afrika Bambaata & Soulsonic Force, Renegades of Funk, Planet Rock, 1983



Historia de la cultura Hip Hop y del Breakdance: el origen (1960) y su globalización (1980).

Para hablar sobre el origen del Breakdance es inevitable mencionar el origen de la cultura Hip Hop en general. La frase *'el Hip Hop se originó en el barrio del Bronx en la ciudad de Nueva York'* hace referencia a un espacio y a un tiempo, un contexto histórico que aquí se desea ampliar. La primera parte de este capítulo está dedicada a contar esta historia. Luego se profundizará en lo que Afrika Bambaata bautizó, allá por

el año de 1975, como Hip Hop y sus cuatro elementos: el Graffiti, el Dj, el Mc y el Breakdance. Veremos pues cómo estos cuatro elementos logran conjugarse en una sola cultura. Sobre el Breakdance hablaré más detenidamente para explorar los detalles de esta práctica y, sobre todo, para ir más allá de una frase muy trillada: *‘el Breakdance logra disolver la violencia entre pandillas... en lugar de pelear ahora resuelven sus conflictos bailando’*.

La segunda parte de este capítulo la he dedicado a la globalización del Breakdance y de la cultura Hip Hop en general. Veremos la importancia de los medios de comunicación en este proceso, tanto para su ‘despegue’ como para su ‘aterrizaje’ en países como el nuestro. Lo mismo podemos decir de las industrias cinematográfica y discográfica, y de la cultura audiovisual, la industria cultural. Si en un momento el Hip Hop se origina en una locación específica, en un segundo momento se inserta en el orden global, planetario, para luego volver a localizarse y construirse desde un nuevo contexto simbólico. Presento entonces un análisis sobre el tema ‘global-local’ (la glocalización) para explicar que, si bien el Hip Hop es una cultura venida ‘de fuera’, en el momento en que llega a territorio ecuatoriano deviene en algo ‘nuestro’ y que exige ser reconocido como tal.

El término de ‘movimiento’ sirve aquí como una metáfora que atraviesa toda esta historia descrita, a pesar de todo, a grandes rasgos. Cómo la cultura Hip Hop en general logra disolver ‘fronteras territoriales’ desde sus inicios en el barrio del Bronx, para luego atravesar ‘fronteras internacionales’ hasta nuestros días. El movimiento que permite y que quizá le es inherente, muestra los rasgos propios de una ‘época planetaria’ donde aquello que se construye entre pocas personas de un mismo barrio logra reproducirse después de un tiempo alrededor del mundo. Este movimiento es además una apuesta por la vida, la de aquellos grupos de personas marginadas por el sistema capitalista, gente pobre que no cuenta con servicios básicos, pero que a pesar de ello proponen y construyen cultura. No se quedan quietos frente a esta máquina que los aplasta y margina, sino que se mueven y mueven el mundo para lograr sobrevivir cada día frente a las adversidades de la pobreza extrema.

Este movimiento planetario permite además que se relativice el carácter marginal del Breakdance presente en sus orígenes, y alcanza de alguna manera, no solo la disolución de fronteras territoriales sino también de clase.

1.1 El Bronx (1968-1977) y una guerra armada entre pandillas (1970-1977)

En 1929 en el distrito de Nueva York se diseña un plan urbano para la construcción de un entramado de avenidas². Uno de los problemas que interferían en esta empresa era la resistencia de la población residente de los distintos barrios. Así, utilizando ciertos ‘derechos de reconstrucción urbana’, ciudadanos afroamericanos y latinos que habitaban los guetos de Manhattan migran, por decirlo así, al South Bronx – como llamaré desde ahora a la zona sur del barrio-, donde abundaban las viviendas públicas³, no así los puestos de empleo⁴ (Chang, 2005: 11-12). En la presidencia de Richard Nixon, se produce lo que se llamó ‘*benign-neglect*’⁵, una justificación para la reducción de los servicios públicos a los habitantes de barrios marginales como el South Bronx (Ibíd.,: 14).⁶

Aquí es necesario introducir una reflexión sobre la ciudad, sus barrios, sus calles, parques y demás espacios que la constituyen. Aquella ‘ciudad ideal’ (Rama, 1998) que se erige en un primer momento en la mente creativa de los urbanistas, que contiene ‘zonas luminosas’ que se traducen en espacios de exactitud (Santos, 2000), donde todos sus habitantes circulan de manera ordenada, donde cada cosa y cada movimiento están determinados a ciertos espacios. Esta ciudad ideal está cuajada de zonas o ‘territorios de lo inesperado’, ‘espacios indeterminados’ (Chambers, 1994). Éstos son espacios de pobreza, de pocas opciones, o de ninguna, que como el barrio del Bronx son olvidados por las autoridades.

Dentro de este abandono espacial y humano, surgen grupos que confrontan las adversidades, la violencia generada muchas veces por el tráfico de drogas, la falta de

² El *Cross-Bronx Expressway* 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).

³ Las viviendas públicas, en manos de los ‘*slumlords*’ o dueños de los suburbios, generaron una economía perversa: aprendieron que se podía hacer buenas cantidades de dinero al negar a los residentes servicios básicos como agua y calefacción, y además destruyendo las viviendas y cobrando las pólizas del seguro. ¿Y cómo lograban esta ‘autodestrucción’? incendiando los edificios tanto habitados como vacíos: entre los años de 1973 y 1977 se registraron un total de 30,000 incendios en el South Bronx (Ibíd.).

⁴ El desempleo generado por este tipo de ‘reorganización urbana’ propuesta por los urbanistas en pos de la construcción de una ‘ciudad radiante’ y más eficiente en términos de productividad, es el contexto donde surge el Hip Hop. Alrededor de un 80% de la población joven que habitaba el South Bronx eran desempleados (Ibíd.,: 13).

⁵ Bajo este lema, se eliminaron siete puestos de bomberos después del año de 1968, y sin este servicio, se incendiaron alrededor de 43,000 unidades domésticas. Se produce pues un abandono de los sectores marginales. Para agravar más esta situación, estos barrios no sólo no contaban con servicios básicos como agua y calefacción, sino que además se clausuraron las escuelas públicas (Ibíd.,: 14-15).

⁶ Aquí surge además el contexto racista de la época, frente al cual se manifestaron Martin Luther King Jr. y Malcolm X, quienes una vez muertos dejan un legado, una generación de afroamericanos que ya no tenía una figura de donde asirse y cae en la desesperanza.

empleo y de educación. Surgen las pandillas de jóvenes y de niños que no tienen otra opción que insertarse en uno u otro bando.

En el año 1968, la heroína recorre el barrio del Bronx y pandillas de puertorriqueños y afroamericanos⁷ surgen como respuesta a los *junkies* o drogadictos y a las pandillas de blancos, para luego enfrentarse entre ellos mismos (Chang, 2005: 95). Los enfrentamientos entre pandillas eran armados y sangrientos, sin exagerar.⁸

Aquí surge la imagen de un personaje de gran importancia para la cultura Hip Hop, Afrika Bambaata⁹, quien introduce una nueva lógica o ideología¹⁰ en las calles del Bronx: la *Zulu Nation*, que a diferencia de las pandillas, era una organización, una familia (Ibíd.,:101). Con respecto a las pandillas, Bambaata logra introducir nuevas

⁷ La Tercera Avenida pertenecía a los 'Chiligalings' y a los 'Savage Nomads' en el oeste, y los 'Black Falcons' al norte. Debajo del Parque Crotona en el corazón del South Bronx, los 'Ghetto Brothers', los 'Turbans', los 'Peacemakers', los 'Mongols', los 'Roman Kings', los 'Seven Immortals' y los 'Dirty Dozens'. La mayoría de estas pandillas eran predominantemente puertorriqueñas. En el este del Bronx River se encontraban los 'Black Spades' consolidando a los jóvenes de la mayoría de las comunidades afroamericanas. Más al este, al norte al otro lado de la calle Fordham, en una de las últimas comunidades blancas del Bronx, se encontraban los 'Arthur Avenue Boys', los 'Golden Guineas', los 'War Pigs' y los 'Grateful Dead'. Los 'Savage Skulls' eran los más temidos en el Bronx (Ibíd.,: 43). Los 'Ghetto Brothers' después del organizado 'acuerdo de paz' (del cual hablaremos más adelante), forman una banda musical llamada 'Ghetto Brothers Power Fuerza', de manera tal que inician una nueva modalidad de 'grupo' o 'banda' en el South Bronx, tocando su música en las fiestas barriales de los días viernes e invitando a las pandillas a que se unieran a este nuevo tipo de 'encuentros' (*turf*) (Ibíd.,: 64-65).

⁸ Las 'deudas de sangre' entre pandillas crearon una ola de violencia de tal magnitud, que un grito de paz surge desde dentro. En el año de 1971 se crea un Acuerdo de Paz entre pandillas, que no termina con la violencia de un día para el otro, pero que abre una brecha necesaria frente a tanta sangre derramada (Ibíd.,: 60-61). La policía se infiltra en el barrio, los 'Task Force', empiezan a detener a cualquier grupo de más de tres chicos acusándolos de formar parte de una 'asamblea ilegal'. La fuerza que antes tenían las pandillas, se iba disolviendo (Ibíd.,: 62).

⁹ Bambaata es un Dj y grafitero que en ese tiempo organizaba *block parties* o fiestas barriales a las cuales eran invitados los miembros de las distintas pandillas, a un encuentro que apostaba por la paz y que sobretodo relajaba las tensiones entre los jóvenes involucrados en las contiendas. Él tenía el poder de ir de una pandilla a otra. Su rol en este momento era de comunicador digamos; su objetivo, reclutar la mayor cantidad de jóvenes para que se organizaran y dejaran a un lado la violencia. A través de esta organización el Bronx ingresa en una nueva era de 'estilo, celebración y optimismo' (Ibíd.,: 101).

¹⁰ Zarzuri y Ganter (2002) retomando el análisis de Eyerman (1998) hacen una distinción interesante: la música como la ideología (definida no sólo como un sistema interpretativo sino también como un conjunto de imágenes y símbolos que constituyen el fundamento a través del cual se interpreta la realidad), favorecen la interpretación y acción por medio de la representación simbólica. Pero mientras la segunda impone una interpretación, la primera sugiere una, es más abierta e incluye como cualquier forma de arte, un ámbito utópico (Zarzuri y Ganter, 2002: 71). Si a alguien le incomoda el término ideología, déjese leer entonces una 'ideología musical' o una 'músico-ideología'. Con respecto a la inclusión que permite la música, más adelante me referiré a la forma en que mientras el 'arte formal' digamos excluye otras formas de arte no institucionalizadas, la cultura siempre incluye. En este sentido entiéndase que hablamos de 'cultura Hip Hop' en tanto un género musical que incluye además otras formas artísticas, como la pintura (graffiti), el canto (Mc y rap) y el baile (Breakdance). De esta manera la cultura Hip Hop se construye como una músico-ideología en tanto se mantiene abierta y nunca estará cerrada: se construye pues en el marco histórico y creativo de cada generación, agregando elementos, como el 'skate' o patineta en el caso de la investigación de los autores citados aquí. A todos sus elementos les es común, en todo caso, el contexto urbano, la ciudad, la calle. No sólo es música, es también ideología, porque sí impone ciertos rasgos o elementos, ciertos códigos y ciertas estéticas. Aquí forma parte además de la construcción de identidades junto a la música como aquel 'espacio de construcción de subjetividad' (Ibíd.,: 72).

‘formas de comunicación’ entre ellas. Las pandillas del Bronx tenían un dominio territorial, es decir, dominaban espacios segmentados del barrio, fragmentándolo. Un ejemplo es el *Bronx River*, río que dividía físicamente no sólo un lado y otro del barrio, sino que a afroamericanos de un lado y puertorriqueños del otro. Bambaata organiza una de sus fiestas de barrio o *block parties* en el *Bronx River House* que quedaba de un lado del río, e invita a los miembros de las pandillas de los ‘Skuls’ y de los ‘Nomads’ a cruzar el puente y participar de la fiesta (Ibíd.:104). Este cruce es de gran importancia, ya que plantea el ‘movimiento’ del cual hablé en las primeras páginas. Las pandillas hacían que la movilidad dentro del barrio sea limitada, es decir, mantenían un poder territorial (algo tribal) que impedía un movimiento libre de un espacio a otro. Bambaata logra que los mismos pandilleros crucen esas fronteras imaginadas y construidas por ellos mismos y su lógica territorial-espacial. Logra pues reconstruirla y construye al mismo tiempo una lógica renovada, de paz, de comunicación. Es así como surge una nueva generación en el Bronx, la generación del Hip Hop.

Maffesoli (2004) introduce un análisis interesante acerca del movimiento. Para el autor, el sedentarismo, la inmovilidad, es la forma ideal de dominio. La circulación, nos dice, preocupa al poder, ya que su idealidad es la inmovilidad absoluta. El nomadismo, el movimiento no puede ser dominado, o quizá sí, pero es más difícil de localizarlo. En este sentido, y siguiendo este planteamiento, la inmovilidad que propone la lógica de las pandillas manifiesta el poder de las autoridades sobre esta población; es decir, que mientras existiera este tipo de organización, este grupo de la población se mantendría controlada ella misma, a sí misma, y en última instancia, se matarían entre ellos mismos: “Lo móvil, por su esencia, queda fuera del alcance de la cámara sofisticada del ‘panóptico’. Así, el ideal del poder es la inmovilidad absoluta, de la cual la muerte es, naturalmente, el ejemplo más acabado” (Ibíd.: 24).

Pero existe una necesidad intrínseca a todas las culturas, la del cambio, la de la transformación, que en este caso surge desde dentro, pensada por ellos mismos. La movilidad que produce genera un cambio significativo e histórico en el barrio del Bronx y es pensado desde una lógica interna o ideología: la *Zulu Nation*¹¹, que clama un nuevo

¹¹ El lema alrededor del cual se construye esta ideología es: paz, amor, unidad y diversión y propone además un estilo de vida que implica conocimiento, sabiduría y comprensión sobre todo, libertad, justicia e igualdad. Se trata de unas lecciones infinitas y nunca terminadas influenciadas por los discursos de Malcom X, los discursos de la Nation of the Islam, la Ansaaru Allah, el Honorable Elijah Muhammad, entre otros que exigían respeto para con las comunidades negras. El ser joven en el Bronx, ahora, sería un ‘acto revolucionario de arte’, que se movería junto con el nuevo ejército de Afrika Bambaata: una cultura que abarca la música (tocada y creada por el Dj), el canto (el Mc o ‘*master of ceremonies*’ quien rapea), el

orden dentro de uno que ya no puede ir a ningún otro lugar, porque ha empezado a acabar con ellos mismos.

Una observación importante es que si bien se inserta esta nueva lógica dentro de los guetos de Nueva York, esto no quiere decir que la violencia haya sido reemplazada o disuelta. Lo que sí existió fue un nuevo horizonte, uno donde reinaba la creatividad. Si los urbanistas y autoridades en general pensaban que en el Bronx no podía suceder nada bueno, ahí estaban los jóvenes que habitaban este espacio para demostrar que ellos podían y tenían la capacidad de hacer algo bueno, que desde el arte existía esa posibilidad (Ibíd.,: 82).

Este es el contexto necesario para empezar a hablar de la cultura Hip Hop y del Breakdance. Necesario porque cuenta la historia de un barrio marginal que marca la vida de sus habitantes, puertorriqueños y afroamericanos que enfrentaban un racismo perpetuo, traducido en formas de abandono sistemático. La cultura Hip Hop surge pues de este contexto de pobreza extrema, de sangre y vendettas. A continuación presentamos cada uno de los elementos del Hip Hop, para explorar la forma en que se conjugan en una sola cultura.

1.2 Los cuatro elementos de la cultura Hip Hop

Afrika Bambaata fue el primero en pensar los cuatro elementos del Hip Hop. Anteriormente, cada elemento existía de manera combinada o por sí mismo. Pensemos, en un principio, en cada elemento por separado y veremos que al final todos confluyen en una sola cultura.

1) Primero, el Dj, personaje constitutivo de la cultura Hip Hop. Su rol es la creación musical: produce la música, dinamiza las fiestas con creaciones nuevas cada vez, mezcla los vinilos en busca del *beat* apropiado (ritmo, pista o base musical del rap, golpe, sonido consecutivo y repetido), con el tornamesas maneja efectos como el *scratch* o aruñado. Utiliza los *samplers* o fragmentos de otras canciones para construir su música (Garcés, 2005: 204).

El Dj pertenece a una cultura más antigua, conocida con el nombre de *Sound System*, iniciada en Jamaica durante la década de los años sesenta. Esta cultura llega al barrio del Bronx durante la misma década, con migrantes jamaíquinos. Se trata de una

dibujo (el graffiti, escritores clandestinos de nombres), y el baile (con los *breaking-boys* o *b-boys* y *b-girls*, que bailan al ritmo de los *break beats* reproducidos por el Dj) (Chang, 2005: 105-107).

forma de uso público de la música grabada, creada entre los jóvenes afrocaribeños. Se trata de una actividad que permitía y permite generar ingresos a estos jóvenes, además de una forma independiente de producción, distribución y venta de la ‘música negra’. En el contexto de exclusión dominante entre las comunidades negras alrededor del mundo, esta cultura permite a los jóvenes involucrados crear un ‘espacio de ocio’ alternativo y creativo, actividad musical que resulta de aquella impotencia o falta de poder (*powerlessness*) de estas comunidades y de la marginalización creada por la ‘industria del ocio’. Este tipo de fiestas, acompañadas por el *Sound System*, se traducen en un espacio alternativo a los espacios oficiales de entretenimiento y ocio, como las discotecas y clubes nocturnos. Se trata de una economía y una industria de la calle (Willis, 1990: 72-73).¹²

2) Aquí surge paralelamente el *Mc*, maestro de ceremonias, quien controla el micrófono y anima las fiestas. Es quien escribe las líricas, conocido también como raper o rapera (Garcés, 2005: 205). Introduce la música, canta líricas improvisadas para la audiencia y dirige el baile (¡todos con las manos arriba gritando ooooh!). Se trata de una forma popular de poesía oral, que por un lado se apropia de los estilos musicales del reggae pero que, al mismo tiempo, relata las situaciones de la vida diaria en las calles y barrios, haciendo comentarios de orden político, económico, compartiendo con la audiencia un mismo ‘entramado simbólico’ (Willis, 1990: 74,78). Se trata de una experiencia colectiva, que involucra a la audiencia en una ‘comunidad creativa simbólica’ (Ibíd.,: 81).

La tradición de los raperos arranca de los *griots* de la tradición musical africana, trovadores, narradores de historias quienes acompañan con su canto momentos o acontecimientos sociales, depositarios de historia y de una cultura de tradición oral. Otro elemento son los *toast*, aquellas narraciones rimadas que se refieren a acontecimientos y a la vida en las calles, que se recitaban en las tabernas de los ghettos negros y en las cárceles. El rap abarca géneros musicales de los cincuenta y sesenta como el jazz, el blues y el soul; con el pasar de los años se sumarán también aportes latinos en especial puertorriqueños (Burneo, 2008:32).

3) Podría parecer que el graffiti es un arte, o uno de los cuatro elementos que corre por su cuenta. Su origen data alrededor del año de 1965, cuando en las paredes de los

¹² La trilogía de Djs en el Bronx fueron: Afrika Bambaata, Kool Herc y Grandmaster Flash. Este último inventa una forma nueva (que implica la utilización de una técnica para recrear el sonido y la voz en grandes parlantes) sobre cómo mezclar música.

Estados Unidos empieza a vislumbrarse la firma o el *tagg* de diferentes grafiteros. Una forma de hacer visible la invisibilidad de una comunidad de jóvenes que, entre otras cosas, deseaban ser reconocidos entre sus iguales, que se reconociera su originalidad y estilo. La lógica que acompañaba a este arte, a este *name game* o juego de nombres, fue la de ‘*reverse colonization*’ o colonización inversa, que demostraba un desafío intrínseco¹³.

Vandalismo y crimen para unos, para otros un arte no institucionalizado que permea las paredes de las galerías y pinta de colores ‘las calles grises de la ciudad’. Mientras por un lado encontramos que ‘el arte’ convencional (el ballet, la ópera, el teatro, la poesía, la literatura, y las artes visuales y plásticas) excluye; por otro lado, vemos que la cultura, como ese espacio y tiempo donde lo común es compartido por todos, incluye. La creatividad simbólica se construye en espacios y tiempos de ocio, donde el trabajo es de otro orden por no ser ‘capitalistamente productivo’, y donde nos encontramos con formas ‘populares’ de cultura (Willis, 1990: 2-6). La cultura es de todos (¡!), el arte no.

Y así fue como el graffiti empieza y continúa hasta nuestros días, no dentro del ámbito del arte convencional, sino como un crimen que se paga con sangre, nuevamente, sin exagerar. La criminalización del graffiti es una marca por la que han luchado muchos, y que desde un comienzo ha escandalizado a las autoridades¹⁴.

¹³ Para las mujeres pioneras en el graffiti (como LADY PINK por ejemplo, grafitera de origen ecuatoriano) formar parte de este movimiento fue una prueba de que ellas, las mujeres, podían hacerlo sin necesidad de ser la novia de... alguien más, sino ganándose el respeto de los demás pintando sus nombres en lugares tan ‘atrevidos’ como STONEY que en 1972 firma su nombre en la Estatua de la Libertad (Ibíd.,: 121).

¹⁴ En el año de 1972 se propugnan la primera campaña anti-graffiti en Nueva York, resultado de una cantidad excesiva de graffitis masivos que se erigían en los trenes subterráneos en la ciudad. La Autoridad de Tránsito Metropolitana (sus siglas en inglés MTA) declara ganada la guerra contra el graffiti en 1989 al pintar de blanco todos los trenes subterráneos de la ciudad. Para las autoridades y algunos ciudadanos, el graffiti era sinónimo de inseguridad ciudadana (Ibíd.,:122). Me sorprendió leer sobre una historia parecida a una que para mí en lo personal fue muy próxima: la muerte del grafitero Paúl Guañuna en las calles de la ciudad de Quito en el 2007. Michael Stewart niño negro fue apresado por la policía, torturado y aniquilado por las manos de la ley en el año de 1983 (Chang, 2005: 194-195). Paúl Guañuna muere en manos de la policía por pintar su nombre en una pared. Muere como un criminal, muere en nuestras manos también porque nosotros construimos todo aquello que deseamos que se denomine monstruosidad, y en cuanto llega a formar parte del imaginario colectivo, nos pertenece a todos. Todos somos culpables, nadie es inocente. Los policías han sido encarcelados, ha sido reconocida su monstruosidad, pero Paúl sigue donde sigue por querer hacerse sentir.

Antes de continuar con el Breakdance, es necesario introducir el siguiente análisis que gira alrededor de la imagen del monstruo, encarnada en el cuerpo de los grafiteros. Valverde y Lafuente (2000) al hablar sobre los monstruos, mencionan que son aquellos seres quienes quiebran el orden y que hacen explícitos nuestros temores hacia cualquier alteración del orden social, individual o personal. Ellos viven en la frontera, no se los ve, se encuentran siempre ocultos. Los monstruos muestran signos de rebeldía, esa es pues su función cultural. Con respecto al orden social, los autores mencionan al cuerpo del Estado que gestiona leyes y crea normas, y en esta construcción producen sus propios monstruos o ‘enemigos’, quienes amenazan el orden desde el caos, desde fuera. Este cuerpo político del Estado no resiste lo diverso, inmediatamente encuentra formas de segregarlo y de discriminarlo. Todo aquello que en un individuo ‘normal’ no encaje es percibido como perverso, maligno, sanguinario. Aquí se construye una adjetivización forzada de lo diverso: los estigmas.

Monstruos que se deslizan por la ciudad cuando todos duermen, los grafiteros hacen uso de su arte mientras todos se sienten seguros y a salvo dentro de su hogar; pintan y se hacen oír – o ver - desde su propio lenguaje, que quizá sea su única arma contra todo aquello que los excluye y los margina. Creamos estos monstruos y alguien debe pararlos ‘antes de que sea demasiado tarde’. Entonces los criminalizamos para detenerlos, para dejar de gastar dinero en pinturas blancas que en su palimpsesto luchan por el pudor y el orden de aquella ciudad ideal.



4) Finalmente el Breakdance, más precisamente el *breaking-boy* o la *breaking-girl*. El primer nombre le fue dado por los medios de comunicación al arte de *b-boying* o

‘breykear’ o bailar al ritmo de los *break beats*¹⁵ tocados por el Dj. El Breakdance –como llamaré de ahora en adelante a este arte por cuestiones de idioma y de referencia- nace en la pista de baile al ‘son’ de la creación musical de los Djs de turno.¹⁶

El primer movimiento fue el *toprock*, que es una danza de pie. Con el tiempo, los cuerpos fueron bajando al piso para performar el *footwork* o trabajo de pies a gran velocidad. Eran movimientos impredecibles, con una connotación agresiva, y el lema era: ¡vamos a batallar, vamos a pelear! (Ibíd.,: 115). Existe un movimiento llamado *uprock* o danza de guerra, donde dos *crews* rivales se alinean una frente a la otra y bailan de arriba abajo, performando una escena violenta con expresiones que sugieren apuñalamientos, y en sí una pelea. Se trata de un estilo al que le es implícita la agresión (Ibíd.,:116).

De estos movimientos surge el *freeze* o cuerpo congelado, que luego es combinado en una secuencia completa, una progresión natural que lleva al cuerpo desde arriba hacia abajo. Los movimientos evolucionaron rápidamente, ya que en la competencia siempre se deseaba sacar unos nuevos para mostrarlos a los grupos competidores. Así, cada vez, los movimientos seguían hacia un nuevo nivel, y el ‘valor de shock’ era – y sigue siéndolo- una herramienta para impresionar al oponente en combinación con el estilo personal de cada *b-boy*, que hacía de los movimientos un asunto de estilo y creatividad (Ibíd.,: 117). En este descubrimiento para extender los movimientos surgen aquellos básicos de la ‘vieja escuela’: *body spins* o giros como los *swipes*, *backspin* y *headspin*, para terminar con un nuevo *freeze*. Se trata de la historia corporal del Hip Hop en una ‘muestra virtuosa de estilo’ (Ibíd.,: 118).

Retomando las ideas de Maffesoli (2004), podemos pensar en el cuerpo del Breakdance como uno de distinto orden a aquel institucionalizado. Su movimiento es una metáfora que da cuenta de la resistencia a un orden dado: en la ciudad de Nueva

¹⁵ Dj Kool Herc nota en un momento que la audiencia esperaba a que tocara ciertas partes de la canción para ‘volverse locos bailando’. Se trata de un pequeño *break* o corte instrumental, donde la banda se retira y la sección del ritmo se vuelve elemental. Ni la melodía, ni el coro, ni la canción, todo estaba en el *groove*, en construirlo y mantenerlo. Para este Dj esta era una de las fuentes elementales de la competencia ética y estética del Hip Hop (Ibíd.,: 79). Una de las canciones favoritas en el Bronx era ‘Get Ready’ ya que duraba lo suficiente, más de veinte minutos, para que los b-boys demostraran sus mejores movimientos (Ibíd.,: 76).

¹⁶ La ‘*Rock Steady Crew*’ fue la segunda generación de *b-boys* en el año de 1975, conformada por una ‘sociedad de niños del Bronx’ quienes practicaban en la sala de sus casas. Aún muy pequeños para ir a los clubes nocturnos, los b-boys mostraban su arte en las fiestas barriales, de tal manera que pasa de ser algo privado a un evento público (Ibíd.,: 110; 114) Dj Kool Herc fue uno de los primeros en introducir los *break beats* en la escena de las fiestas barriales y además introduce una nueva jerarquía paralela a la de las pandillas, que para entonces se estaban disolviendo. Se trataba, entonces, de quién era el más *cool* o ‘chévere’. Si bien las pandillas eran importantes todavía, ahora existían otro tipo de grupos llamados *crews* de Djs o de Breakdance que competían entre sí (Ibíd., 80).

York, en uno de sus barrios marginales, existe un movimiento corporal que no sólo rompe con cierto orden sobre los cuerpos, que se traduce en formas de circulación (caminar) y residencia (estar en casa, viendo televisión), sino que rompe además con el uso del cuerpo en ciertos espacios. El cuerpo del Breakdance permite un aquí y un ahora: cualquier lugar es bueno para 'breykear'. Estos movimientos permiten la apropiación de cualquier espacio a través del cuerpo. Baila donde 'no se debe bailar' y por lo tanto se revela contra la norma, o ciertas normas urbanas de movimiento, de circulación.¹⁷

Con respecto al contexto de pobreza y exclusión donde surge, de los límites que impone, pensemos en el cuerpo del Breakdance como una opción entre ninguna otra: optar por una u otra pandilla, u optar por ninguna y darle chance al cuerpo de expresar una inconformidad con todo aquello dado. No anula la pobreza ni la violencia entre pandillas, pero sugiere una opción, un modo de vida que permite los encuentros urbanos, la música y el baile, más allá de la norma, más allá de los excesos de las zonas iluminadas de la ciudad. Porque en las zonas opacas también suceden cosas constantemente, lejos de nuestras miradas insinúan una cultura, o subculturas que enfrentan con esperanza sus propios límites.

Esta metáfora encarna un exceso, movimientos excesivos que cuestionan además nuestros propios cuerpos. La relación entre el cuerpo del *Breakdance* y la ciudad donde se gesta por vez primera, nos hace reflexionar sobre nuestras capacidades, la corporeidad de nuestra manera de llevar la vida y sobre la performatividad de nuestros movimientos. Estos cuerpos que habitan los márgenes pobres de la ciudad se permiten una libertad de la cual no gozan los cuerpos productivos.

Por otro lado, el surgimiento del cuerpo del Breakdance dentro del contexto histórico de las pandillas en el Bronx y la manera en que desplaza aquella violencia intrínseca a ellas, o la manera en que introduce un nuevo horizonte que va más allá de las vendettas de sangre, permite una reflexión acerca de los cuerpos sagrados y su rol en los duelos. Bataille (2005) reflexiona acerca del tiempo del trabajo, uno de orden profano, y el tiempo de la fiesta, de orden sagrado. Pensemos pues en los grupos que habitan el Bronx, quienes viven fuera de este tiempo consagrado al trabajo desde las

¹⁷ El Breakdance ha sido performado en los trenes subterráneos de la ciudad de Nueva York, desde sus comienzos. La MTA (mencionada anteriormente con respecto al Graffiti) creó un sinnúmero de ordenanzas para tratar de controlar a los músicos que tocaban por dinero en estos espacios, refiriéndose a estos performances y específicamente al Breakdance como 'conductas desordenadas' (Tanenbaum, 1995: 215).

fiestas. Los cuerpos que intervienen en aquellas fiestas, tanto los cuerpos de los Mcs o de los Djs o de los b-boys, son cuerpos sagrados que abren una puerta hacia un tiempo sagrado también. Cuerpos sagrados dentro y exclusivamente dentro del contexto de las batallas, es decir, aquel contexto ritual que se deja leer en términos simbólicos.

Ahora, el autor nos habla también acerca de la muerte, violencia por excelencia que el mundo del trabajo se esmera por controlar y alrededor de la cual construye un cúmulo de prohibiciones. Existe pues una posibilidad de matar en determinadas situaciones, es decir, donde el acto de matar es admisible: el duelo. Aquí si bien la acción de matar viola una prohibición que es conocida, abre un momento en que dicha violación está permitida de acuerdo a ciertas reglas (Ibíd.,:76). El duelo durante la Edad Media - y al igual que los duelos que encontramos entre las pandillas del Bronx - era un espectáculo ofrecido a las masas, quienes habían estado dispuestas a matarse entre sí. Tiene además sus reglas, se trata de una guerra donde – al igual que en el Bronx- los campos se encuentran determinados por la pertenencia a un clan y se encuentra sometido además a reglas meticulosas (Ibíd.,: 77). La lucha entre dos conjuntos implica según el autor, un mínimo de reglas: la primera, la delimitación de los conjuntos hostiles y la declaración previa de la hostilidad (Ibíd.,: 80).

El duelo implica un sacrificio, una ofrenda, a saber, la muerte de la víctima, que revela el orden de lo sagrado¹⁸ a aquellos que participan de este momento. La contemplación de esta muerte, por parte de lo que el autor llama seres discontinuos que habitan en este mundo del trabajo, devuelve a los hombres a la experiencia de la continuidad (Ibíd.,: 88). Pensando en el contexto del Bronx, encontramos pues que en un momento las vendettas entre pandillas ofrecían a la comunidad un sacrificio de sangre, a través del cual se permitía una continuidad del ser. Frente a este derramamiento de sangre se abre pues aquel nuevo horizonte, el de la generación Hip Hop, el de las batallas de Breakdance, donde en un encuentro entre dos cuerpos de diferentes *crews* o grupos, uno de ellos muere simbólicamente, es decir que permite la muerte de un hombre más allá de la contemplación de su sangre: el mejor movimiento define el alcance del ganador. El Breakdance dentro del contexto histórico donde surgen las pandillas del Bronx, propone un cuerpo sagrado que sobrepasa la violencia, cuerpos que se alejan del mundo del trabajo, mundo profano y cuerpos profanos u ordenados, y propone un tiempo sagrado, el de las fiestas, y un momento y cuerpos sagrados, las

¹⁸ “Lo sagrado es la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo.” (Bataille, 2005: 87).

batallas. Sobre el tema de las batallas y su estructura volveremos en el segundo capítulo, aquí lo importante es definir lo transgresivo del cuerpo del Breakdance dentro de su contexto histórico de origen.

Con respecto a la definición del Breakdance, a aquel trabajo ‘intelectual’ de definir en palabras y tratar de conceptualizar el movimiento del cuerpo en ciertos contextos se han hecho referencias a sus similitudes con bailes ancestrales africanos como la capoeira brasileña, o la rumba cubana, el kung-fu chino, y mencionan su influencia, cuando en realidad los chicos del Bronx que crean este baile no conocían ninguna de estas artes.¹⁹ Este tipo de movimientos han sido vinculados al Breakdance en las últimas generaciones, mientras que en un principio tuvo que ver, casi estrictamente diría yo, con la creatividad e improvisación que se necesita para de un antiguo paso sacar otro.²⁰

Los cuatro elementos del Hip Hop combinados en una misma cultura fueron inspiración de Afrika Bambaata, fundador de una nueva ‘ideología’, la mencionada anteriormente *Zulu Nation*. Algunas investigaciones sobre Hip Hop han tenido un acercamiento errado acerca de cómo el graffiti en especial, se incorpora dentro de los cuatro elementos²¹. En todo caso, y vislumbrada ya la forma en que los cuatro elementos llegan a formar una misma cultura, para la década de los ochenta éstos son recogidos en una película que daría la vuelta al mundo: *Wild Style* del director Charlie Ahearn (1982). Pero el proceso de globalización del Hip Hop ni empieza ni termina con esta película.

¹⁹ La única influencia inmediata para ellos, según *b-boy Crazy Legs* pionero del *b-boyin* con la *Rock Steady Crew* en el South Bronx, fue el estilo de baile de James Brown (Ibíd.,: 117). Garcés (2005) al definir en el glosario el Breakdance menciona: “(...) es una danza con movimientos acrobáticos, algunos retomados de las danzas ancestrales africanas, la gimnasia olímpica, las artes marciales, incluso de la capoeira” (Garcés, 2005: 204).

²⁰ Los medios de comunicación escritos al definir el Breakdance solían decir cosas como estas: ‘un combate un rito que transmuta la agresión en un arte’ o ‘*Breaking* (conocido también como B-boy) es una danza tipo guerra (*warlike dance*), que hace ver mal al oponente’. ‘*Rocking instead of fighting*’ o bailando en lugar de peleando, fue en ese tiempo una idea que creó de alguna manera un mito acerca del Breakdance, que la historia por supuesto se encargaría de desengañar al mostrar que entre los grupos de Break como los *Rock Steady Crew* y los *Ball Busters* habían rencillas de orden étnico (Chang, 2005: 157-159).

²¹ Burneo citando a Toner dice: “No se sabe a ciencia cierta en qué momento sucedió, pero posteriormente, el graffiti se asoció al DJing, al MCing y al breakdance. Tampoco se sabe la razón. Quizá porque “ambos campos tenían muchas características comunes, siendo la ilegalidad un factor de unión no despreciable” (Toner, 1998). Lo cierto es que así se conforman los cuatro elementos del hip hop.” (Burneo, 2008: 31-32). Zazuri y Ganter (2002) mencionan las investigaciones norteamericanas sobre graffiti y notan que este término se relaciona con la emergencia de un determinado contexto cultural, a saber, la cultura Hip Hop (Zazuri y Ganter, 2002: 78).

Ahora pasaremos al año 1979, donde se abre la puerta a la década de los ochenta, tiempo cuando el Hip Hop es descubierto por los medios de comunicación, las empresas discográficas y cinematográficas, industria cultural que da pie a su globalización.

1.3 Cultura Hip Hop y glocalización: la llegada del Breakdance a territorio Ecuatoriano.



La década de los ochenta es el momento en que los cuatro elementos de esta cultura ‘despegan’ de territorio norteamericano para ‘aterrizar’ en otros territorios alrededor del mundo.²² Antes de presentar la cultura Hip Hop y sus manifestaciones latinoamericana, es necesario introducir el análisis de lo global y su relación con lo local, reflexión necesaria para entender el marco de acción de la cultura Hip Hop en nuestro país. Partimos de la idea de que el Hip Hop es una cultura que se origina en una ‘época planetaria’, de procesos de globalización.

Los autores Bayardo y Lacarrieu (1999) plantean que la globalización es un proceso que se realiza en la transversalidad global-local (Bayardo y Lacarrieu, 1999: 13) y que no puede ser pensada fuera de esta relación. En este sentido, dicen, los lugares,

²² En 1979 las productoras independientes de ‘música negra’ pensaban ya sobre la viabilidad financiera del rap en la industria del mercado musical. Así surge un grupo desconocido en el medio musical del Bronx con un disco llamado ‘Rapper’s Delight’ (1979) que introduce al Hip Hop en el mundo del Pop. Esta fue la época de la música disco y aquello que había sido construido una vez en el Bronx ahora estaba tomando un nuevo giro. Todo el contexto había cambiado: el Hip Hop se enfocó para la década de los ochenta en el rap, y de alguna manera ‘la música disco y los clubes mataron al Breakdance’. Con respecto al Breakdance, su incursión en la industria cinematográfica hizo que sea reconocido a nivel mundial a través de películas como *Flashdance* (1983), *Beat Street* (1984) y *Breakin’* (1984) (Ibíd.,: 192).

aquello referente a lo local, refuerzan las experiencias del intercambio cara a cara, la vivencia de la corporeidad y de la sensualidad (Ibíd.,: 14).

La ‘glocalización’ implica un pensar en el orden de lo global, por un lado, y un actuar en el orden de lo local, por el otro (Ibíd.,: 15). En este sentido, si hablamos de la globalización de la cultura Hip Hop debemos pensar también en su actuar localizado; es decir, en la manera y forma que adopte en las interacciones personales – o encuentros urbanos- que surgen en contextos históricos específicos.

Es ahí, en el contexto histórico y cultural del Ecuador por ejemplo donde la globalización del Hip Hop aterrizará para tomar elementos concretos de cada cultura – símbolos culturales si se quiere- y desde ahí construir lo que se denominará luego como Hip Hop ecuatoriano (Ver Anexo I sobre la cultura Hip Hop y Breakdance en Colombia, Bolivia y Perú. Lo que se podría denominar como Hip Hop colombiano, boliviano y peruano.). Aquí se vislumbra la importancia de los procesos de construcción de identidades nacionales por un lado, y de las distintas ‘culturas juveniles’ y procesos de ‘adscripciones identitarias’ implícitos²³, por el otro.

Garcés (2005) reconoce la universalización de los cuatro elementos del Hip Hop que se resignifican necesariamente en los contextos locales. Un ejemplo de este proceso de resignificaciones es el caso de los Mcs, en tanto ‘poetas urbanos’ que cuentan en su canto sus vivencias dentro del contexto histórico político de su propio país. En Medellín, Colombia, los Mcs relatarán sus vivencias en referencia a la historia de los barrios y las realidades de violencia en la ciudad y en el país (Garcés, 2005: 163).²⁴

Con esta pequeña reflexión sobre los procesos de globalización en general y sobre la glocalización del Hip Hop en particular, demos paso a un acercamiento algo generalizado sobre esta cultura en el Ecuador. Lo que me interesa resaltar es la historia localizada ya del Breakdance en Ecuador para, en el siguiente capítulo, abrir un espacio dedicado a este arte específicamente y a los performances conocidos con el nombre de ‘batallas’.

²³ Reguillo (2000) define las culturas juveniles como aquel conjunto heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales juveniles y llama adscripciones identitarias a los procesos socioculturales por medio de los que los jóvenes se adscriben presencial o simbólicamente a ciertas identidades sociales y asumen unos discursos, unas estéticas y unas prácticas (Reguillo, 2000: 55).

²⁴ Otro ejemplo de la ‘glocalización’ del Hip Hop es la referente al graffiti: los grafiteros pintarán sus nombres o *tags* en las paredes de su ciudad, lo que por un lado deberá lidiar digamos con las autoridades de cada ciudad y su alcance legal-ilegal, y por otro con el conjunto de códigos construidos entre los distintos grupos de grafiteros, quienes marcarán sus territorios y los de otros y dejarán sus huellas en cada pared, de cada barrio y de cada ciudad.

Cultura Hip Hop en Ecuador

Nanci Burneo (2008) menciona la importancia de la 'imagen' y del video clip en difusión y recepción de la cultura Hip Hop en nuestro país. En la década de los ochenta aparecen programas musicales norteamericanos como MTV y en Ecuador a inicios de los noventa los programas Video Show y Sintonizando. Dentro de la industria cultural, estos programas transmitían lo que se conoce con el nombre de rap comercial, sobre todo el *gansta* rap de la costa oeste y el rap ligero de la costa este (Burneo, 2008: 41).

A finales de los ochenta e inicios de los noventa, aparecen los primeros raperos ecuatorianos relacionados con la industria cultural: Gerardo Mejía y Vanilla Ice (de origen ecuatoriano). Ambos raperos, algo desprestigiados por sus letras ligeras y machistas, son aprehendidos por los medios y de alguna manera motivan a un 'aquí también se puede hacer rap' (Ibíd.,: 42).

Otro elemento central que Burneo subraya con respecto a la difusión y llegada del Hip Hop al Ecuador es el de la migración. Entre 1960 y 1970 muchas familias ecuatorianas se radican en Estados Unidos y construyen un lazo constante con sus familiares en el Ecuador. De aquí se da lo que la autora llama un 'tráfico musical' que permite el acceso a producciones de lo que se conoce con el nombre de la 'vieja escuela' o Hip Hop de principios de los ochenta, en especial de la costa este (Ibíd.). La autora subraya la importancia de aquella época de los casetes, en especial para los grupos con los que ella trabajó en la ciudad de Quito.²⁵

Con respecto al Breakdance, este arte llega hace veinte años a la ciudad de Guayaquil junto con unos chicos norteamericanos que llegaban a pasar vacaciones en esta ciudad. El lugar, la discoteca 'Latin Palace', donde mostraban su marca y estilo de los barrios marginales de Nueva York.²⁶ El aspecto de la migración, se muestra como una herramienta para la difusión del Breakdance en nuestro país.

B-boy Foro, uno de los mejores b-boys del Ecuador, guayaquileño de nacimiento y de corazón, nos cuenta que él se involucra en el Breakdance desde los 9 años de edad, viendo videos musicales que pasaban por la televisión y viendo a unos chicos bailar en la esquina de su casa. En su barrio, Fertisa, conoce al grupo de rap 'La Colección' (1999) y a los bailarines de Break, los primeros en la ciudad. Los días domingos se

²⁵ Raperos que oscilan entre los 25 y 30 años de Turubamba, Solanda y El Pintado. Entre los hip hoperos de hoy en día, Turubamba, al sur de Quito, es conocido como el Turubronx. Este barrio y la pista de La Carolina, al norte, son la cuna del hip hop en la ciudad. Es especialmente por allí que transitaban los TNB, la primera agrupación de jóvenes formada en torno al hip hop, todavía no para producirlo, pero sí para escucharlo, para hablar de su historia y dinámica, para intercambiar música. (Ibíd.,: 44).

²⁶ <http://www.expreso.ec/semana/html/notas.asp?codigo=20070506112644>

juntaban a practicar en un parque de su barrio. Uno de sus amigos ‘jala’ a los demás chicos del barrio (alrededor de 30 jóvenes) a practicar break con ellos. *B-boy* Foro fue uno de los últimos en unírseles. Poco a poco y tras mucha práctica, fue ‘pasándolos’, es decir, superándolos. Empezó a practicar durante la noche, de ocho a diez, luego, al llegar a su casa continuaba practicando solo. *B-boy* Barrigor era el más fuerte, pero para Foro no fue un impedimento.

B-boy William, recuerda, formaba parte del grupo ‘La Colección’, promotor del Breakdance en la ciudad de Guayaquil, y quien empezó todo: tenía los cascos, enseñaba los pasos. Junto con él, Foro salía cada domingo a practicar a la calle 9 de Octubre, frente al Banco Central. Este espacio es donde nace el break en Guayaquil durante la década de los ochentas, con Gerardo Mejía que en ese tiempo practicaba break, los ‘old school’, la primera generación de *b-boys*. En el año de 1995, ‘murió todo’ nos dice, muere el break porque la mayoría se involucra en pandillas, otros ‘robacarros’, otros dejan de bailar porque ‘veían que no había futuro’.

Luego en los años de 1999 y 2000, nace nuevamente con la generación de *B-boy* Foro, que hasta el momento se mantiene. Ahora, nos cuenta, ya no bailan en la 9 de Octubre debido a la ‘renovación urbana’²⁷ que no sólo no permite que se haga Breakdance, sino que tampoco permite a los teatreros hacer su trabajo en este espacio. El Breakdance llega en un principio a la ciudad de Guayaquil. Foro cuenta que había mucha gente que vivía en los Estados Unidos y que traía videos de break, y que, además, en los cines de la ciudad pasaban películas como *Beat Street*.

Las primeras batallas de Breakdance se realizan improvisadamente en la discoteca mencionada anteriormente, ‘Latin Palace’ en la década de los noventa. La primera batalla oficial fue organizada en el *Skate Park* en la ciudad de Guayaquil con la participación de *b-boys* guayaquileños en el año 2001. Desde este año, en adelante, se han organizado un sinnúmero de batallas provinciales en las ciudades de Cuenca, Quito, Portoviejo, Machala, Milagro, Playas, Durán y Santo Domingo de los Colorados. Algunas de las *crews* en nuestro país que participaron en la última batalla organizada en la ciudad de Riobamba: representando a la provincia de Pichincha los ‘Máximo crew’,

²⁷ Con respecto al tema de la ‘renovación urbana’ promovida por el alcalde Jaime Nebot en la ciudad de Guayaquil desde el año 2000 hasta el presente, Andrade (2007) nos dice: “(...), dicho programa y sus distintas metodologías y componentes, se constituyen en mecanismos para promover una ideología de la participación ciudadana, cuya principal agenda es despolitizar a los sujetos mediante el disciplinamiento de su mirada sobre la ciudad en términos de ámbitos de acción, conflicto y cambio claramente delimitados alrededor de la persona, la familia y el barrio.” (Andrade, 2007: 52). Lo planteado aquí nos remite a la corporeidad del Breakdance y cómo ‘altera’ el orden urbano y sus cuerpos disciplinados u ordenados.

los 'Chaval break' y los 'Extremos'; representando a Riobamba los 'Causa crew'; representando a Portoviejo los 'B-boys for Life' (con quienes participa Foro); y representando a Guayaquil los 'SQC' o 'esquesi'.

La primera vez que *b-boys* ecuatorianos, guayaquileños más exactamente, participan en una batalla internacional fue en el año 2006 en evento 'Sudaka' en Chile. La *crew* de los 'Monsters of Ecuador' representando a nuestro país queda en cuarto lugar. Otro evento internacional es el organizado en la ciudad de Lima en Perú, 'Sabotaje', donde *B-boy* Foro participa hace un año de jurado, y este año, participamos él, yo y *b-boy* Franco de Cuenca, representando al Breakdance ecuatoriano.

En lo personal, llevo involucrada en el break desde hace 5 años. Mis amigos, o mi *crew* la 'Quito Mafia, Familia'²⁸ es un grupo de hombres y mujeres, que desde entonces hemos construido cultura Hip Hop sin parar. Unos rapeando, otros rapeando y breykeando, otros grafitenado, grafitando y breikeando y rapeando al mismo tiempo: SMKS escritores clandestinos; 38 que no juega, MarmotaFu, Equis, apoderados del micrófono; Dj Zybor y Dj Green en los tornamesas y 'Los Monos Espaciales' que de alguna manera hemos llevado el Breakdance a su 'institucionalización', practicando y dictando clases en la Casa de la Cultura Ecuatoriana y otros espacios.

Hemos hecho escuela en la ciudad de Quito. Yo sólo me he dedicado al Breakdance. Comparto ese sentimiento de 'amor a primera vista': la primera vez que hice break ya no pude parar más. Empecé a los 24 y ahora tengo 30 y mi 'misión' es tratar de mantener la movida, pero tratando en el fondo de inspirar a las chicas: B-girl Pía, B-girl Mane y B-girl T.T., entre otras chicas. Hemos sabido representar a nuestro género en la escena hiphopera quiteña y ecuatoriana. Antes de ver *Breakin'* o *Wild Style*, la película que me lo dijo todo acerca del Breakdance fue *The Freshest Kids: a history of the b-boy*, Esto es glocalización.

La glocalización de la cultura Hip Hop en nuestra región en general ha sido influenciada por un lado por la industria cultural. Aquí me permito decir que esta incursión se da en un 'mundo de imágenes y sonidos compartido'. Y, por el otro, por la migración 'humana', aquella relación cara a cara digamos. Me imagino que procesos parecidos pueden ser generalizados para el aterrizaje de la cultura Hip Hop en los

²⁸ Con respecto al sentido de la Familia, Zarzuri y Ganter (2002) mencionan con respecto a los grupos de Hip Hop en Chile: "dentro del grupo se vive como una gran familia de amigos: hombres y mujeres que se aceptan y cuidan como compañeros en todos los momentos de la vida, sean estos malos o buenos." (Zarzuri y Ganter, 2002: 91). Es pues, en el fondo, el mismo sentido inspirado por Afrika Bambaata y la ideología-música del Zulu Nation, mencionados anteriormente.

diferentes países alrededor del mundo. El aspecto más interesante que se deja leer en otros casos (ver Anexo I) como en el de Ecuador, es que se da un proceso de producción cultural digamos, aunque distinto en sí, muy parecido en el fondo, en tanto lo que he llamado ‘cultura hip hop’ deviene en ‘hip hop ecuatoriano, colombiano, etc.

Los procesos de glocalización de la cultura Hip Hop se traducen en unos específicos de recepción y acogida, y por sobre todo de reproducción, en tanto, en cada país, en cada ciudad y en cada barrio, aquellas películas o aquella música escuchada y vistas ‘por primera vez’ nos dejan pensar en una historia que no se deja leer linealmente, sino mas bien, en un movimiento pendular que se deja llevar por la participación e involucramiento de cada grupo de jóvenes en cada contexto específico. El rap, el graffiti, el estilo y marca de cada *b-boy* y *b-girl* en cuanto al Breakdance y de cada Dj se inspirará en el contexto de cada ciudad, de cada barrio. Esa es pues la inspiración de la cultura Hip Hop, la más inmediata que, sin dejar a un lado aquello originario, aquella esencia si se quiere, se refleja en cada canción, en cada pared, en cada construcción musical por parte de los Djs y en la fuerza con que los *b-boys* y las *b-girls* mantengan la movida y creen movimientos nuevos inspirados en otras formas de baile, las que pertenecen a un contexto cultural e histórico mas específicos.

Esta es la historia de la cultura Hip Hop, que surge en un barrio newyorkino hace casi cuarenta años, y que sigue creándose en toda nuestra región. El movimiento de esta cultura se deja leer y sentir más allá de ‘regiones’, o de países: es un movimiento mundial, planetario que nos conecta a todos dentro de un mismo ‘groove’.

CAPITULO II

'Morning, sad morning, heaven will be there!'

Babe Ruth, The Mexican, First Base, 1973



Batallas de Breakdance: rito de los cuerpos urbanos

Este capítulo está dedicado al análisis de las batallas de Breakdance, desde el concepto de performance. La información que he recogido aquí gira alrededor del trabajo etnográfico realizado en la batalla 'Urban Style' organizada en la ciudad de Macas en Ecuador en agosto del 2008, donde me dediqué al 'relato etnográfico de la batalla' y a realizar observación participante. El objetivo de este capítulo es describir esta batalla de Breakdance, desde el concepto de performance y entendiéndola como un 'rito del cuerpo urbano'.

La historia del origen del Breakdance analizada en el capítulo anterior, nos habla de cuerpos urbanos marginales; es decir, cuerpos tratados y asumidos como tales. Los cuerpos afroamericanos y latinoamericanos que habitaron el Bronx en aquella época fueron creados y segregados desde un discurso racista de la época. Las divisiones sociales, nos dice Shilling (1993), al igual que el racismo biológico, ponen énfasis en la negación de las similitudes, es decir, aquellas similitudes biológicas, entre negros y

blancos por ejemplo, se suprimen y se enfatizan las diferencias: el color de la piel, de la carne. Este énfasis dado a las diferencias entre los cuerpos construye desde aquí sistemas clasificatorios racistas. La construcción de estos cuerpos urbano-marginales se da a través de la transformación de los cuerpos por medio de distintas prácticas sociales (Shilling, 1993: 109-110). La marginalización de ciertos cuerpos en espacios urbanos no sólo se construye en el discurso, sino que lo sobrepasa y tiene efectos en la carne, en los cuerpos de los grupos afectados. Estos cuerpos urbano-marginales son cuerpos desempleados, sujetos que no cuentan con servicios básicos: se trata de cuerpos que expresan en su carne la desigualdad social.

Si bien estos cuerpos han sido afectados en su carne por los distintos discursos que construyen su marginalidad, existe la posibilidad en ellos de resistir y de transgredir aquello que se les impone. Los cuerpos marginales del Bronx, los cuerpos negros y latinos transgreden un orden dado a los cuerpos productivos de la ciudad. Me refiero nuevamente a los cuerpos del Breakdance, cuyos movimientos y apropiación de espacios permiten la fuga: si bien el sistema había creado cuerpos urbano-marginales que controlaban esas zonas oscuras, esos espacios marcados por las pandillas a través de vendettas sangrientas, los cuerpos del Breakdance resisten esa imposición. Estos cuerpos en movimiento son conscientes de su carne, de su corporeidad, de su marginalidad. Esta conciencia les permite un agenciamiento corporal –sobre el cual hablaré con más profundidad en el tercer capítulo- que les abre un espacio dentro de las zonas iluminadas de la ciudad: estos cuerpos urbano-marginales, estas carnes negras y latinas, son capaces de sacar provecho económico de un sistema que los había excluido y que pretendía excluirlos siempre. Esta conciencia les permite además llevar esta práctica cultural a otro nivel, el del rito, el del performance. El Breakdance es un rito del cuerpo urbano, un duelo, un performance con una estructura definida, unos actores definidos, un principio y un final que nos recuerda simbólicamente a las vendettas sangrientas entre pandillas, pero que las sobrepasa, porque este rito está dominado por el cambio, por aquel tiempo sagrado de la fiesta.

Los estudios hechos sobre performance (Beeman, 1997; Shechner, 1995) plantean este concepto en tanto saber alternativo, una ‘epistemología de la acción’, donde el cuerpo se ve involucrado: desde su sensualidad, pasando por sus deseos y sus limitaciones físicas. El análisis del performance aborda los procesos que involucran a un actor, tanto en una situación artística como en la vida cotidiana, en relación a alguien que ve, juzga, desea e interpreta a ese actor. Se trata de un análisis que se enfoca en las

relaciones de poder implícitas en los ‘actos de ver y ser visto’ (Prieto, 2002). Goffman (2001) también aborda el tema del performance o de la actuación en tanto “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes. (...). La pauta de acción preestablecida que se desarrolla durante una actuación y que puede ser presentada o actuada en otras ocasiones puede denominarse ‘papel’ o ‘rutina’” (Ibíd.: 27). Se trata de entender los movimientos, gestos, posturas de los cuerpos, dentro de ciertos contextos históricos y espaciales. La corporeidad de la historia, sus actores, aquellos que manejan el poder, aquellos que obtienen poder a través de sus cuerpos y su carne, tanto en la vida cotidiana, en aquel ‘mundo del trabajo’, como en momentos que salen de su cotidianidad, aquel ‘tiempo de la fiesta’.

El concepto de performance permite un acercamiento desde la teatralidad y la puesta en escena de los cuerpos. La corporeidad del Breakdance en batalla señala momentos de ‘demostración’ de habilidades físicas: destreza para los movimientos más difíciles, fuerza, habilidad y estilo. El conocimiento que recoge cada cuerpo en una batalla es expuesto a un público que no sólo mira, sino que participa también y que se encuentran ubicados, formando un círculo en medio del cual bailan los *b-boys* y las *b-girls*. El lenguaje entre un competidor y otro, los actores principales de esta puesta en escena, se resuelve en una suerte de lenguaje corporal, donde el uno plantea lo que podríamos llamar una ‘frase’ o una rutina, el público acepta o no dicha frase u opina sobre ella, con gestos o aclamaciones, y el opositor responde. Las relaciones de poder implícitas en esta batalla se resuelven en el rito: empieza por proponer movimientos que encuentran respuesta en uno y otro actor, para terminar con la exposición de los mejores movimientos inmersos en una ‘memoria corporal’ si se quiere. La sorpresa o el ‘valor de shock’ mencionado anteriormente, es un instrumento de gran importancia por parte de los competidores que desean que sus cuerpos sorprendan a los jueces y al público. El rito culmina con los movimientos más ‘atrevidos’.

Los cuerpos urbanos que participan de una batalla de Breakdance pertenecen todos a una ‘comunidad simbólica’. Willis (1990) plantea la necesidad humana no sólo del trabajo productivo, sino también del trabajo simbólico para producir significados, es decir, la necesidad de comunicación. Para el autor, el cuerpo ‘activo’ es un recurso simbólico lleno de signos y símbolos. La comunicación se consigue a través de roles, rituales y performances que producimos en comunión con otras personas. Un tipo de comunicación no verbal que permite un espacio donde surge la ‘creatividad simbólica’,

la producción de nuevos significados – frente a otros tradicionales- desde el movimiento físico de los cuerpos.

Para Beeman (1997), el performance es una actividad inherente al ser humano y un aspecto esencial de su capacidad comunicativa. El performance es toda aquella actividad compuesta por ciertas capacidades y conocimientos preformativos. Lo que me interesa subrayar sobre lo anotado por el autor es que se trata de acciones transformadas por la cultura en productos simbólicos entendidos convencionalmente. Es decir, que en el performance habrán símbolos – unos más importantes que otros digamos- cuyo texto se dejará leer por una comunidad que comparte sus significados y significaciones; en otras palabras, por el grupo de personas que comparten una misma ‘comunidad simbólica’.

El performance, siguiendo al autor, es de orden intencional, en tanto trabajo cultural que transforma y afecta las relaciones humanas; es decir, se opone de alguna manera a una cultura ‘pasiva’. Otro aspecto que vale la pena resaltar de lo planteado por Beeman es lo que llama una ‘conducta performativa’, la cual tiene que ver por un lado, con aquellas destrezas y habilidades corpóreas, y por el otro, con la mejor manera de representar de forma concreta ciertas condiciones humanas particulares; en este caso, la corporeidad del conocimiento que gira alrededor del Breakdance. El éxito del performance dependerá, según el autor, del individuo y del tipo de evento en particular.

Tomando en cuenta lo dicho y algunos elementos claves planteados por Beeman para la realización de una ‘etnografía del performance’, el objetivo de este capítulo es pues dar a conocer al lector o la lectora acerca de tres momentos: 1) el proceso a través del cual te involucras en el Breakdance, que va de un orden individual a uno grupal, donde aprendes, practicas y evolucionas; 2) los inicios de lo que se conoce con el nombre de batallas de Breakdance, y las modalidades de las batallas internacionales y regionales en la época actual y 3) la estructura de las batallas en general y el relato del evento de Macas, la conjunción de los cuatro elementos de la cultura Hip Hop en un mismo tiempo y espacio: el rito de los cuerpos urbanos.

2.1 Adquisición de capacidades y conocimientos preformativos: aprendizaje, práctica y evolución

El momento más importante que vislumbro en principio es lo que yo llamaría ‘el enganche’; es decir, aquel momento en que un chico o una chica ve y experimenta por primera vez el Breakdance: la primera vez que vi a alguien hacer Breakdance fue por

televisión, o en una película, o a unos chicos bailando en una esquina...La ilusión que crea el Breakdance, la curiosidad que te queda dentro. Aquí diferencio dos tipos de personas: las unas, que ven a alguien más *breykear*²⁹ y que se sorprenden, pero que no pasan digamos a un segundo plano. Las segundas, que buscarán la forma de involucrarse. Así, un segundo momento es el buscar y finalmente encontrar un *crew*, un grupo de chicos que te puedan enseñar los primeros pasos, los básicos, lo que en inglés se conoce con el nombre de ‘*foundation of Breakdance*’. Un tipo de “*B-boyology*” (Israel, 2002) o una teoría sobre Breakdance, construida con su propio argot, donde cada movimiento tiene su historia (quién sacó por primera vez uno u otro paso)³⁰, su terminología y su técnica.

Esta búsqueda puede darse vía internet; es decir, involucrándote en foros de Breakdance donde existe este tipo de información, o vía personal, en el momento en que recorres la ciudad y te encuentras con un grupo de break en una parada de bus por ejemplo:

Cuando viajé a Bangkok, Tailandia, yo ya hacía Breakdance. Me conecté al internet y busqué a alguien que hiciera break, ahí encontré a un b-boy pero nunca pude encontrarlo, no sé esta ciudad es tan grande que los encuentros a veces no se dan...Pero mi búsqueda no quedó ahí, luego en una de las paradas del BTS (el sky train) me encontré con un grupo que practicaba ahí con su grabadora. Conocí a algunos b-boys y les dije que si podía practicar con ellos, que yo venía de Ecuador (por supuesto que nunca habían escuchado el nombre, así que tenía que hablar sobre Colombia, o Sudamérica para que cacharan mi procedencia). Asintieron sonriendo (por supuesto allá todos sonrían!). Les dije que tenía 24 años y se sorprendieron. Conocí a un b-boy que había participado en una Battle of the year. En fin, aunque la parada del BTS quedaba bien lejos de mi casa, practiqué con ellos varias veces.³¹

El aprendizaje de los pasos básicos es un encuentro y una especie de ‘rito de iniciación’, ya que debes expresar tu interés por el baile, bailando y entrenando:

²⁹ Breykear es un término castellanizado de Breakdance, que se refiere a hacer Breakdance.

³⁰ Por ejemplo *b-boy* Spy, legendario bailarín en la escena del Breakdance newyorkino inventa los ‘swaips’ o giros con piernas estiradas ayudado por las manos. Es también conocido como ‘*the man with 1000 moves*’ o el hombre de los mil movimientos (Israel, 2002). Otro ejemplo es el de *b-boy* Frosty Freeze quien saca el movimiento ‘suicida’ (Chang, 2005: 138).

³¹ Experiencia personal, Bangkok, 2002.

toprock, footwork y baby-freeze, todos estos pasos en una secuencia. Cuando ya los tienes bien marcados; es decir, cuando ya te salen bien, puedes continuar al segundo nivel, donde aprendes a meter un paso después de otro, de manera que la secuencia salga fluida.

Un tercer momento, quizá el más crucial, es aquel cuando tomas una decisión: continúo o no. Esto, porque te das cuenta de que no es nada fácil aprender a hacer por ejemplo un *windmill*, meterlo desde un *footwork*, aprender su técnica. En este momento sufres cierta frustración, en el caso de que se te haga difícil sacar los pasos más difíciles. Si, por el contrario, tienes aptitud y habilidades natas, continuarás y superarás a los demás *b-boys* y *b-girls* sin problemas. Si continuas, el reto entonces es personal; en un primer momento, porque deberás entrenar por lo menos tres veces a la semana, lo ideal sería practicarlo a diario.

En este momento ya tienes tu *crew* o grupo de amigos que te ayudan, te enseñan y corrigen la forma en que aprendes los movimientos y te exigen:

*(...) En la Piloto nos encontrábamos con los manes más tesos que lo corregían a uno, entonces me acuerdo que la modalidad era hacerse amigo de un duro, porque ese empezaba a apadrinar, a enseñarle, a corregirle (...).*³²

Aprendidos los pasos básicos, llegará el momento de tu ‘debut’, aún no en la modalidad de reto o competencia de las batallas (porque no tienes aún todos los movimientos para batallar), sino en público: la primera vez que pasas a bailar al frente, en medio del círculo. Cuando se da u organiza un ‘show’ de Breakdance, aquel *b-boy* o *b-girl* que pase a bailar primero deberá abrirse espacio entre la multitud en una discoteca por ejemplo. Su cuerpo abre un espacio circular en donde pasarán uno por uno, quienes deseen mostrar aquello que poseen. Los espacios son infinitos, porque cualquier lugar es bueno para breykear, siempre y cuando cuentes con un pedazo de cartón o un conguer que te facilite bailar en cualquier superficie, sea cemento o tierra.

*(...) para donde usted vaya a ensayar lleva su cartón, y el cartón lo pegábamos sobre la plancha o la calle y nos permitía bailar donde fuera (...)*³³

³² Entrevista obtenida de la investigación realizada por Garcés (Garcés, 2005: 143).

³³ *Ibíd.*: 139

Esta experiencia es muy grata y fuerte a la vez, ya que debes mostrar buenos movimientos; es decir, debes mostrar aquello que has aprendido y debes hacerlo bien. Si es tu primera vez, el bailar en el centro es una experiencia que te genera nervios, o ‘pánico escénico’, porque eres tú en el medio y nadie más. Ese espacio te pertenece a ti y tú debes aprovecharlo; es decir, aprovechar el tiempo, tú tiempo para mostrar lo mejor de ti.

Sobre los espacios utilizados por los jóvenes, Garcés (2005) menciona que se trata de un proceso de apropiación y resignificación, que trastoca o invierte ciertos usos definidos institucionalmente. Agrega que se trata de lugares donde los jóvenes llegan a reconfigurar relaciones de resistencia, negociación y conflicto en relación con las normas institucionalizadas. El espacio de *los hoppers*³⁴, nos dice, son “lugares dispuestos para el encuentro; toman forma a través de la acción colectiva y pueden transformarse a través del break el grafito o el rap, expresiones que dan sentido al lugar tomado por el *hopper* en su interacción cotidiana” (Garcés, 2005: 139). Este proceso de resignificación y apropiación del cual habla la autora tiene que ver con la transgresión, entendida como un rechazo a lo prohibido, como una forma de abrir un acceso o ‘un más allá’ de los límites que se observan ordinariamente, pero preservando a la vez sus propios límites. Este tipo de transgresión excede el mundo profano del trabajo sin destruirlo; es pues su complemento (Bataille, 2005: 71).

Desde mi punto de vista el espacio del Breakdance, aquel círculo que surge con la puesta en escena del cuerpo, la acción de bailar sea en un espacio cerrado como una discoteca, o uno abierto como la calle, es un espacio sagrado, en tanto existe en función del baile y del performance creado allí. Este espacio llama a los bailarines a su participación, y si lo haces debes mostrar tu conocimiento. Este es un reto personal donde aprovechas o no el momento, porque bien puede que, por una u otra circunstancia el espacio desaparezca y te has quedado sin bailar, sin pasar. Desde mi experiencia, los *b-boys* y *b-girls* tenemos cierto poder de crear un espacio y un tiempo de break en cualquier momento y lugar, y este hecho marca su carácter sagrado. Un espacio que queda fuera del ‘tiempo del trabajo’ de orden profano – del cual se habló en el primer capítulo -, y que se despliega en el espacio que se crea en el tiempo de la fiesta de orden sagrado. Cuerpos sagrados que performan sus movimientos, su ritual, en un espacio y un tiempo sagrados.

³⁴ Los hoppers, o los hiphoperos, o las personas involucradas en la cultura Hip Hop.

Así, el momento anterior a la batalla, a tu primera batalla, será pues un largo proceso de aprendizaje y de entrenamiento, a través del cual adquieres aquellas capacidades y conocimientos necesarios para enfrentarte en un reto a tu oponente, es decir, para formar parte del performance, del rito. Para batallas futuras deberás aprender de esta experiencia: sacarás nuevos pasos para la próxima vez que te encuentres con aquel oponente que te ‘canceló’ o que te ‘quemó’ un día, es decir, *esa b-girl que me ganó*.

2.1.1 Cuerpos femeninos y cuerpos masculinos en el Breakdance



Un aspecto que deseo subrayar en este momento es la participación de las *b-girls*³⁵ en la escena del Breakdance. En lo personal, he conocido tres tipos de chicas: las primeras, que practican break porque son ‘novias’ de *b-boys*; entonces aprenden y practican con ellos y su *crew*; las segundas, que llegan a practicar por cuenta propia pero que después de algún tiempo dejan la escena break por diferentes razones, una muy fuerte desde mi punto de vista, es el momento del embarazo; y las terceras, aquellas que han llegado al break por su propia cuenta, sin relacionarse con los demás *b-boys* de manera íntima digamos, siendo parte del *crew* y manteniéndose en la movida durante el paso de los años.

En principio, se trata de una cultura masculina, en tanto han sido hombres quienes han originado el baile, quienes han mantenido la movida y quienes siempre representan en mayor número (en las batallas si bien hay chicas, ellas forman parte de un *crew*, o sea una chica o dos por grupo, y hasta ahora no he visto un *crew* solo de

³⁵ B-girl o breaking-girl, chicas que hacen Breakdance.

chicas). Así, las mujeres o *b-girls* hemos incursionado en un espacio predominantemente masculino, pero que no es excluyente como otros, el fútbol por ejemplo, donde si bien existe fútbol femenino, las ‘niñas no juegan con los niños’. A una *b-girl* se la respeta por su presencia y por su esfuerzo. A quien se le haya ocurrido decir que el Breakdance es para hombres por la fuerza de los movimientos, está totalmente equivocado. Existen mujeres que *b-boying*, que retan a chicos y los superan, con mejores movimientos, mejores rutinas. En mi experiencia personal me emociona mucho el tener una *b-girl* con quien compartir una práctica por ejemplo, ya que siempre me encuentro rodeada de *b-boys*. La presencia de una mujer en la escena del Breakdance me da fuerza para continuar y siempre que veo una principiante le repito: *¡No dejes de hacer break si terminas con tu novio, prométeme que continuarás!!*

La presencia de las mujeres en el Breakdance ha sido siempre mínima, en cantidad, pero el hecho de encontrar mujeres que bailen como bailan los hombres, y hasta mejor que ellos, propone un escape, permite un entendimiento de una feminidad que supera los cánones bajo los cuales se ha construido la imagen de ‘la mujer frágil’. Somos mujeres fuertes, capaces y con estilo suficiente para batallar a cualquiera.

Por otro lado se me ocurre un análisis que permite la siguiente reflexión: ¿se trata de cuerpos de mujeres mimetizando movimientos de hombres?; es decir, que reproducen movimientos creados por una cultura masculina? O quizá no sea ese el horizonte desde donde reflexionar sino más bien: los movimientos del Breakdance anularían la pregunta sobre si se trata de un hombre o una mujer, y ponen el énfasis en el reto, en la competencia de los movimientos en escena. Es decir, si bien en las batallas existen categorías de competencia (sobre las cuales se profundizará más adelante), como la de las mujeres por ejemplo, fuera de ellas, en la batalla, el ser mujer u hombre no es realmente lo que define al Breakdance, sino el alcance, fuerza, y estilo de los movimientos.

En este sentido, el Breakdance anularía el género en batalla, lo superaría, o más bien no le es determinante, en cuanto que el cuerpo del Breakdance se deja leer como un sinnúmero de movimientos y gestos que lo sobrepasan y hasta anulan. Puedes ser mujer o puedes ser hombre, lo que importa y determina al ganador del reto es el movimiento, no su género. Tanto hombres como mujeres ganan respeto frente a otros por su capacidad física y estilo, no por el hecho de ser mujeres u hombres. Las mujeres quizá sí cuentan con un ‘plus’, pero esto no determinará su éxito en el reto, sino sus movimientos, figuras y estilo.

El Breakdance introduce cuerpos neutros, cuerpos en movimiento que desplazan en el momento de la batalla, y quizá sólo ahí, las diferencias de género, para luego ‘caer’ nuevamente en un sistema y una cultura patriarcal, para imponer y subrayar nuevamente estas diferencias. Permite que los cuerpos en batalla alcancen aquella ‘continuidad del ser’, que trasciende las diferencias de género, para luego, terminado el rito, volver a los cuerpos o seres ‘discontinuos’ que somos. Para mí, los cuerpos sagrados del Breakdance son cuerpos neutros.

2.2 Batallas de Breakdance: evolución y modalidades de los eventos en la época actual

Si bien el Breakdance tuvo siempre aquella ‘onda’ de combate, las batallas en sí fueron organizadas a lo largo de su historia y bajo distintos contextos. Henry Chalfant es uno de los precursores de la industria cultural de la cultura Hip Hop en general, con la creación del documental sobre las pandillas del Bronx “*Flyin’ Cut Sleeves*”, la incorporación del graffiti a la escena de las galerías de arte y la idea de realizar un show de Breakdance con una escena de graffiti y de Djs en el escenario (Chang, 2005: 42, 145; Israel, 2002). Este show presenta a dos *crews*, que en realidad eran una sola: la *Rock Steady Crew* y los *Break Master* bailando en un coliseo. Después de este evento, la *Rock Steady Crew* y los *Dynamic Rocker* se presentan batallando en un evento organizado en el Lincoln Center en el año de 1981, el cual es transmitido por la televisión y en un reportaje en la revista National Geographic. Los *Rock Steady Crew* buscan entonces a otras *crews* para batallar: los *Floormaster Crew*, que luego pasarán a llamarse los *New York City Breakers*, grupo que contaba con movimientos más atléticos (Israel, 2002). El boom del Breakdance y su ‘masificación y comercialización’, se da una vez que los *New York City Breakers* participan en un show en las Olimpiadas de Verano, en la ciudad de Los Ángeles (Ibíd.)

Así empieza entonces la historia de las batallas de Breakdance, que en la actualidad han evolucionado a campeonatos de break organizados en diferentes países alrededor del mundo. El primer *b-boy* que organiza un campeonato es *B-boy Storm*. Entre algunos de los campeonatos internacionales que se organizan actualmente podemos mencionar los siguientes: *Freestyle Session*, organizado en los Estados Unidos, su modalidad es la batalla entre *crews*; *UK b-boy Championship*, organizada en Inglaterra, su modalidad es internacional; *B-boy Summit*; *Evolution (Evo)* organizada en los Estados Unidos desde el año 2005 hasta el 2007, su modalidad es internacional;

Internacional Breakdance Event (IBE) organizada en Holanda y en otros países desde el año 2002, se cancela en el 2006 y se retoma en los años 2007 y 2008; *Trickonometri* organizada en Francia, su modalidad son los *tricks*; *Battle of the year (BOTY)*³⁶ organizada por primera vez en el año 1990 en Hannover, Alemania, la competencia internacional más importante, donde se seleccionan las mejores coreografías hechas por las distintas *crews* de los diferentes países que participan y donde se seleccionan a los mejores *crews* para que pasen a competir en la final representando a su país. La filosofía de este evento es dejar que los participantes se expresen en un ambiente de paz y no-racismo. La *crew* ganadora de la batalla del año 2006 y la más reconocida es la de los *Gambles* de Korea. En el ámbito regional sudamericano encontramos las competencias de *Sudaka*, organizada en Chile, y *Sabotaje* en Perú.³⁷

Sobre aquella glocalización del Breakdance, mencionada anteriormente, aquí vislumbro una nueva forma en que ésta se materializa. Las diferentes batallas exponen, dependiendo su modalidad, a *crews* de diferentes partes del mundo. El estilo y dinámica de cada una tiene una marca ‘personal’ de cada país. Basta ver los videos mostrados en el youtube en el internet, para observar que cada país cuenta con lo suyo en combinación con los pasos originales. La glocalización del Breakdance se expone entonces en los campeonatos internacionales de batallas de Breakdance donde cada *crew* representante de los diferentes países en competencia, demuestra el nivel del Breakdance de cada uno; y no sólo eso, sino también el estilo construido por cada una de ellas.

El que uno u otro país participe o no de estas competencias mencionadas aquí depende de muchos factores. Uno interesante, mencionado por Garcés (2005), con respecto al Hip Hop en general y al rap en particular: “(...) se confirma el alcance universal logrado por el Hip Hop a través de las difusiones masivas de películas y vídeo-clips, pero, a su vez, se confirma las desigualdades presentes en el ámbito local, pues son ostensibles en relación con el contexto de la globalización neoliberal. Mientras las industrias culturales acogen, venden e incrustan sus productos comerciales, difícilmente promueven escenas locales que no ingresan en sus intereses geoeconómicos” (Garcés, 2005: 178). Con respecto al ‘apoyo’ ofrecido por a la industria cultural, encontramos por ejemplo a la ‘RedBull’ bebida energética, cuya marca ha financiado la organización no sólo de batallas internacionales, como el BOTY por

³⁶ <http://www.battleoftheyear.de/about/history.html>

³⁷ Información proporcionada por *b-boy* JP6 del *crew* quiteño de Los Monos Espaciales.

ejemplo, sino también batallas regionales como la de Sabotaje en la ciudad de Lima. Aquí se demuestra entonces lo mencionado por Garcés, aquel interés ‘geo-económico’ de la industria cultural en general para apoyar económicamente la organización de este tipo de eventos.³⁸

2.3 ‘Urban Style’ Campeonato Nacional de Breakdance: rito de los cuerpos urbanos

2.3.1 La estructura de las batallas



Antes de relatar el rito de la batalla, es preciso que haga conocer al lector o lectora de este trabajo la ‘estructura’ o guión digamos de este tipo de eventos.

1) La definición de las categorías o la modalidad de la batalla³⁹ dependerá de la persona a cargo de la organización del evento, y estas pueden ser las siguientes: 1. Principiantes;

³⁸ Red Bull es una marca de bebida energética que patrocina eventos de surf, de bici cross, entre otros, que pueden ser considerados eventos donde los cuerpos se encuentran, como en el Breakdance, frente a sus límites y capacidades físicas.

³⁹ La modalidad de la batalla Urban Style en Macas es del mismo orden que la del BOTY, es decir, sigue las reglas que contempla este evento. Algunas de ellas: después de la demostración de coreografías por parte de cada crew, se seleccionan dos grupos para que participen de las batallas; cada grupo debe ser de mínimo cuatro integrantes y de máximo ocho; el tiempo de las semifinales será de 10 minutos y la final de 15; sólo grupos reales pueden participar, es decir que practican juntos siempre, fuera del evento; bailarines individuales pueden formar parte de un solo grupo; los miembros que organizan el evento no pueden participar; los jueces entre 3 a 5 personas. (<http://www.battleoftheyear.de/about/history.html>). En el relato etnográfico de la batalla de Macas veremos que no todos estos elementos fueron seguidos al pie de la letra.

2. Niños; 3. Mujeres; 4. Avanzados y 5. Coreografías⁴⁰. Las distintas batallas se organizan además para que las competencias sean 1vs. 1 o 2 vs. 2, etc. y la modalidad de las coreografías que pueden contener de igual manera un número específico de participantes: 3, 4... hasta 7, 8,...10, etc.

2) Los actores principales, quienes performarán la batalla y cuya presencia es imprescindible para el éxito de la misma son:

1. *b-boys* /*b-girls* que performen en competencia.

2. Dj quien pone la música. En muchas ocasiones es un *b-boy*. Los elementos que necesita para el éxito de su performance son: una mezcladora, CDs en el caso de que ponga música en un computador o reproductor de Cds en general, Vinilos en el caso de que mezcle su música como en la ‘vieja escuela’. Ambas formas son válidas ya que proporcionan los *breakbeats* para que el *b-boy* o la *b-girl* realicen su performance. Las canciones que se tocan en las mezclas dependerán de la colección con la que cuenta el Dj.

3. El o los jueces, que pueden ser *b-boys* y *b-girls* con (algún tipo de o bastante) experiencia, quienes evaluarán las rutinas performadas por los *b-boys* y/o *b-girls* en competencia. Los jueces deben tener además un conocimiento especial: ver videos de batallas de Breakdance (internacionales por ejemplo) para poder ser capaces de identificar coreografías ‘copiadas’ de los videos por parte de los grupos que participen. El plagio es un elemento crítico con respecto al Breakdance en general.

4. El o la organizadores a través de los cuales giran todas las actividades de producción del evento. Ellos deben buscar el espacio (que debe llenar ciertas expectativas en cuanto a la cantidad de gente que puede abarcar, etc.), adecuarlo (el piso debe ser adecuado para que los *b-boys* y *b-girls* puedan performar movimientos ‘giratorios’ como el *backspin* o el *windmill* por ejemplo), realizar la convocatoria (en la ciudad o fuera de ella, es decir, pósters e internet), la logística (en el caso de que hayan *b-boys* y *b-girls* extranjeros o de otra ciudad participando en el evento), los auspicios (que pueden ser o no gubernamentales), etc.

5. El orador o quien relate la competencia, el comentarista, el presentador. Además de presentar a quienes compitan, su trabajo es también girar una botella (el pico de la botella apunta al elegido) para determinar al grupo o al individuo competidor que performará primero y mantener informados a los participantes del tiempo que les resta

⁴⁰ Las coreografías son una modalidad del Breakdance donde se presentan todos los miembros del crew y a través de la cual se participa en las eliminatorias para la batalla final.

en la batalla. Este es el actor que media entre los participantes y la audiencia, es un comunicador, un mediador.

6. La audiencia, que, dependiendo del tipo de evento, de la extensión de la cultura Breakdance en la ciudad, no sólo participará del evento a manera de público, viendo, sino que además participará, no en competencia, sino bailando cada vez que haya chance. Es decir, la audiencia baila en el espacio de competencia o en sus alrededores, pero no en competencia. En el momento de la competencia, en las batallas, la audiencia no tiene el papel de juez pero sí evalúa constantemente los movimientos de los *b-boys* y *b-girls* que performan en el espacio de competencia. Otro tipo de audiencia es aquella que sólo figura como público que observa y que tiene poco o ningún conocimiento sobre el Breakdance en general.

3) Los actores secundarios, aquellos cuya presencia, si bien es importante, no determina el éxito o fracaso de la competencia, pero sí forman parte del evento en general:

1. El graffiti, los grafiteros quienes ‘decoran’ la locación. Unas veces pintan una pared, otras una tela. El tema de la pintura o mural puede ser o no el Breakdance. El tema es libre.

2. El Mc o la persona(s) que haya sido contratada a participar cantando, rapeando. Trabaja junto con el Dj quien toca las pistas de música, que pueden ser o no de quien cante.

3. *B-boys* y *b-girls* en la categoría de ‘popping’ y ‘locking’⁴¹. Estas variantes formarán parte del evento, en tanto quien lo organice consiga a quienes performen dentro de esta categoría. Si no existe esta cultura en la ciudad o en el país, es difícil que sea una categoría que pueda ser representada en competencia.

Todos los elementos mencionados aquí forman parte de los eventos de competencias de Breakdance, que conjugan en sí los cuatro elementos de la cultura Hip Hop. En cada evento, entonces, se recrea esta cultura una y otra vez en un proceso de globalización donde cada elemento representará a su género y a su país. Este evento es entonces una representación de la cultura Hip Hop ecuatoriana, y en tanto tal, deja leer el alcance de dicha cultura, o en otras palabras, la evolución de cada elemento en el país. Desde mi punto de vista, pienso que la cultura Hip Hop en el Ecuador en general,

⁴¹ Popping y Locking son estilos de baile de pie desarrollados en Los Ángeles. El locking es una danza callejera o streetdance desarrollada en la década de los sesentas. Su nombre viene del acto de dislocarse. Algunos ejemplos de locking lo dan Michael Jackson por ejemplo. El popping es una combinación de locking y del robot, son movimientos continuos en una dirección. Viene de los movimientos del tikin’ y el hittin’ de la cultura negra: el bogaloo.

se encuentra en construcción desde hace veinte años, y que aquello que presenciamos en la época actual es el resultado de dicho proceso de glocalización de esta cultura en especial.

2.3.2 Relato etnográfico de la Batalla nacional de Breakdance en Macas

Este acápite presenta la información etnográfica recopilada durante el evento en tanto ‘relato etnográfico’, es decir, el relato o la historia contada del proceso etnográfico realizado en momentos anteriores y posteriores a esta batalla de Breakdance.

La batalla de Macas se había cancelado ya dos veces, hasta que por fin se dio el fin de semana pasado (sábado 23 de agosto del 2008). Yo iría a recoger alguna información que aún no tenía clara sobre las batallas de Breakdance en general, y algunos aspectos más específicos sobre esta batalla en particular. Las preguntas que deseaba contestar fueron las siguientes: 1. El lugar, es decir dónde se celebraría el rito; 2. Las categorías de la competencia, es decir la modalidad del reto; 3. los grupos que participarían, su procedencia; 4. los jueces, de dónde son, qué criterios usan para calificar; 5. quién organiza y cómo lo hizo; 6. quién presenta el evento; 7. que tipo de audiencia concurre a este tipo de evento en Macas; 8. ¿Hay graffiti? ¿Quién lo hace?; 9. ¿Hay Mcs? ¿De dónde son? Y 10. ¿Hay representantes de las categorías de popping y locking, existen en nuestro país?

El grupo de Mc Marmota había salido a Macas un día antes que yo. Así que a mí me tocó encontrar a alguien con quién hacer semejante viaje: salí con *B-boy* Sebastián del Terminal Terrestre Cumandá en Quito, el día viernes por la noche, ocho horas de viaje. Mc Marmota consiguió que me financiaran los boletos del viaje, la estadía y la alimentación, diciendo que formaba parte de su grupo, es decir que bailarían en su presentación. Una vez en el bus, en la parada en el Puyo, se subieron un grupo de chicos que venían también de Quito: el Dj del evento en compañía de algunos Mcs: Matista, representante ecuatoriano en la ‘batalla de los gallos’ internacional organizada por Red Bull.

Sin descansar realmente bien, debido a la cháchara de algunas personas en el bus, llegamos a Macas finalmente a las seis de la mañana. Fuimos al hotel ‘El Peñón Oriental’ que quedaba justo a la vuelta del terminal y nos dieron un cuarto donde descansar esa noche y la siguiente. Me despertó mi celular, era *B-boy* Foro que me preguntaba si iba a ir a Macas. Me levanté enseguida para buscarlo en el hotel. Mi amigo había llegado desde Lima, donde había competido en el evento de Sabotaje, junto

con una pareja colombiana que venía con él. Me emocioné mucho cuando conocí a *B-girl* Grillo de Cali. Siempre me emociono cuando tengo el chance de conocer a una chica que baila, son tan pocas en general, que es un honor que participe una chica en mi país.

Me junté con Mc Micrófono, la Fer grafitera de EC ‘escritores clandestinos’, Mc Marmota y Mc Pera para ir a desayunar. En el pequeño restaurante me encontré con otro buen amigo, *B-boy* Franko de Cuenca y su crew. Luego fuimos de vuelta al hotel y me junté con el crew de los S.Q.C. que habían llegado un día antes, y que en el momento irían a practicar al lugar del evento: el Teatro Municipal de Macas. Fui con ellos y entramos a la locación: un teatro, con escenario y todo.

Después de calentarme un poco salí a caminar hacia el hotel, para no perder de vista a mis amigos y para ir a almorzar juntos. Saliendo al restaurante me topé con *B-boy* Toro, un chico de 29 años de Atacames, con quien había conversado un poco antes y a quien quería entrevistar. Me dijo que lo tope en el lugar del evento, que estaría allí con su grupo practicando la coreografía. Luego del almuerzo, (un ‘ayampaco’, plato típico de Macas: envuelto de pollo asado dentro de una hoja de bijao) fui de regreso al lugar del evento y entrevisté a *B-boy* Toro:

B-girl T.T.: Estoy con B-boy Toro quien me va a contar sobre el jurado y la manera de calificar en una batalla de Breakdance. El ha sido jurado en dónde?

B-boy Toro: En España, y en Holanda he sido jurado varias veces en Róterdam y en España en Armeria.

B-girl T.T.: Ok, tú me estabas diciendo que allá tienen una forma distinta de calificar que acá.

B-boy Toro: Sí, porque allá en el exterior no se califica por puntos sino por salida. La salida tiene que ser limpia, tiene que tener de todo, mucha variedad. Si tiene mucha variedad y mucha limpieza tiene un punto, en una salida, no está saliendo tres veces ni cuatro veces, en una salida está haciendo muchas cosas. En cambio, si el otro hace una salida y tiene menos cosas, el otro tiene un puntaje porque hizo una salida. Aquí lo califican un punto porque hace powermove, entonces se hace muy difícil contar todos los puntos. Entonces allá es mas fácil contar los puntos, o sea una salida un punto y listo y si una persona hace una falla en una salida se le cuenta como medio punto y si no la hizo completamente bien se le borra el punto. (...)

B-girl T.T.: Bueno, tú tienes un estilo bien especial, no.

B-boy Toro: *No o sea, cada quien, por eso se destaca cada b-boy por tener su propio estilo, no por copiar otras cosas. Claro que puede copiar una cosa pequeña, mas no toda una serie, porque sino sería un plagio. Eso significa mucho a los b-boys, a lo menos b-boys que saben y ven muchos videos, y están muy al tanto de todos los videos día a día, ellos se dan cuenta quiénes están plagiando una serie completa, comprendes. (...) entonces mucha gente hace así (un gesto con los brazos juntos), un 'bite' morder, plagio, es una señal de plagio allá. (...).*

En medio de la conversación aparece B-boy Peter a conversar con nosotros a cerca de este tema.

B-boy Peter: *(...)si nos ponemos a ver, el 100% de aquí no tienen creatividad, generalizo por si acaso, y al generalizar me meto yo, siempre hay excepciones. Hasta la rutina más sencilla la copian, hasta la creatividad de los power la copian. (...).*

B-boy Toro: *(...) hay discusiones de b-boys siempre en cada torneo que hacen de estos. Hay conferencias de b-boys de la vieja guardia The Rock Steady Crew, que siempre van de gira por todo el mundo dando charlas del b-boy del plagio, de cómo ser más creativo, cómo tener tu propio estilo. Le dan a uno muchos consejos. (...) de eso se trata de copiar, lo básico, lo mínimo, lo básico del movimiento y de ahí viene tu creatividad.*

B-boy Peter: *pero recuerda que tu estás en un país que recién está iniciando en esto, y por lo menos los b-boys de aquí no tienen mucha creatividad para poder decir, sabes qué yo de una voy a hacer esto, me entiendes, si yo por lo menos que tengo muchos años bailando y que intento de una u otra manera hacer cosas diferentes a veces no puedo, se me cierra el cerebro, entonces de a poco me va ir saliendo. (...).*

B-boy Toro: *exactamente, hay un caso, me refiero a tu alumno, no le vas a decir, sabes que no lo copies, son tus alumnos, tú les estás enseñando, estás cobrando por eso, mas hay casos de que hay personas que dan un workshop, ven un paso, les enseñan lo básico y hacen exactamente lo mismo después. (...).*

B-boy Peter: *no, son gente que no tiene nada que ver ni con mi grupo, ni con mi gente a la que le enseñé, sino gente de aquí mismo, de Macas, de Milagro, pero yo no me molesto, me siento bien porque los manes están copiando algo, y lo copian porque les gusta (...) me he ido a Perú y a Chile, y esos tipos copian al pie de la letra todo, y ellos se jactan de que son los mejores, de ser los grandes.*

B-boy Toro: *sabes por qué no los llevan fuera del país? Por eso mismo, mas mira la persona que tiene mucha creatividad, o les enseñan a ser creativos, por eso salen del*

país, comprendes (...). El mundo del b-boy es eso, si no evolucionas, o sea si evolucionas ganas y si no evolucionas te quedas en el mismo puesto. Hay personas que están entrenando para ganar, evolucionarse, para ganar, me comprendes, siempre hay personas que le voy a ganar a ese, me tengo que preparar al máximo.

B-boy Peter: (...) Nosotros nos fuimos a Perú, (...) no me gusta jactarme, pero fuimos uno de los mejores grupos, llegamos a la final de cuatro grupos, porque hubo la eliminatoria de país para haber cuatro grupos, se descalificaron muchos grupos. (...) de una u otra manera hemos ido invadiendo a los demás con esa idea (...) ya van con otra mentalidad y eso es lo que me interesa (...) lo que no hay aquí es grupo, se trata de una unidad y como unidad el grupo no funciona, entonces yo digo, espero que la siguiente generación ya venga con esa idea.

B-boy Toro: es que sí, para eso hay que inculcarle a los muchachos, a la nueva generación, la nueva generación salen de los alumnos, a ellos hay que inculcarles, mira hay que ser un grupo, tienes tu grupo hay que ser humilde, unido, sencillo, tener tu creatividad, (...) en el grupo mismo no puede haber esa enemistad, porque son un grupo comprendes, o sea, cómo vas a crecer, si la creatividad viene estando en el grupo. (...).

B-girl T.T.: por eso por que no han salido a representar el Ecuador, sólo B-boy Foro?
B-boy Peter me corrige: nosotros también, quedamos segundos contra Chile (...) Nosotros bajamos a Perú, y participamos contra dos grupos de Perú que habían hecho eliminatorias todo el año y contra un grupo de Chile, ganamos a los peruanos y contra los chilenos quedamos segundos, el año pasado en noviembre en el Internacional 2007. (...) simplemente recuerda que estamos en Ecuador, y no es fácil salir de aquí. No es fácil, nosotros salimos con el apoyo del gobierno, y otras veces hemos bajado con el apoyo de los peruanos mismo, no es fácil. (...).

B-boy Toro: es que el Breakdance aquí todavía no está listo, le tienen como una tara aquí, lo tienen como un pandillerismo, o sea ahora lo están viendo mejor en Atacames, nos ven que hemos evolucionado, (...) entonces a los chicos hemos tratado de inculcarle lo mejor, para que no se vea lo del b-boy, el break tenga una vista negativa para el público, entonces muchos de nosotros hemos optado por no beber, o sea, no se le exige pero tratamos de hacerlo mejor, comprendes, para que se vea de otra manera el break. (...).

B-girl T.T.: oye pero la regeneración urbana...?

B-boy Peter: no me importa la regeneración urbana (...) sabes que por un lado eso está bien, porque aquí la cultura, la idiosincrasia de Guayaquil en este caso es muy diferente, es muy critica, yo prefiero que la gente no baile en la calle, (...), porque así uno quiere mostrar lo más bonito, mostrar lo mejor, lo van a ver mal por ahora, las nuevas generaciones, los pelados, los nuevos, están viendo diferente el break, están viendo diferente en Guayaquil, los mayores ya lo han aceptado, quienes más nos discriminan no son la gente de diferente clase social, son los de la propia clase social, nuestras familias, pero no la gente que nos presentamos, ah qué bien, ha cambiado, nos hemos presentado en grandes notas, siempre, nos hemos presentado en cosas internacionales, eso quiere decir que ya hay un cambio, pero todavía falta más.

B-girl T.T.: claro porque cada generación mete también lo suyo.

B-boy Toro: aquí el gobierno no da apoyo ni da cara para la juventud, aquí sinceramente, la juventud se pierde por eso en el alcohol, se pierde por eso en las drogas, (...) Entonces, eso sucede, que pongan un centro juvenil en cada barrio, en cada parroquia, qué se yo, porque hay centros culturales, pero son para el arte de la gente pelucona⁴², centro cultural tal, claro de cultura, pero cultura qué, solo para la gente que tiene plata, (...) pero qué de la cultura de la clase media para abajo, nadie toma en cuenta eso, en otro sitio les toman en cuenta a todo el mundo, comprendes (...). Parece que el gobierno invierte en las personas que estudian y no en las que no estudian.

⁴² Esta observación remite a lo anotado en el primer capítulo acerca del arte y la cultura, de cómo el arte se encarga de excluir y la cultura, en cambio, se vuelve así inclusiva. La gente pelucona se refiere pues a cierto grupo social de clase alta que tiene la capacidad económica para estudiar 'arte' o cualquier tipo de actividad que sea considerada artística desde las instituciones, frente a un gran conglomerado de jóvenes más bien pobres o de clase media que no cuentan con el dinero suficiente para formar parte de las artes institucionalizadas. En este sentido, los jóvenes sin este tipo de opciones optan por pasar su 'tiempo libre' en otro tipo de actividades que no cuesten dinero, como el Breakdance por ejemplo.



Antes de continuar con el relato etnográfico me gustaría hacer una reflexión acerca de lo dicho por los *b-boys* en estas líneas, en especial lo mencionado acerca de las drogas. Los jóvenes que participan de esta cultura encontrarán una propuesta positiva, ‘saludable’ hasta cierto punto: en general los *b-boys* no beben alcohol, ni fuman tabaco, ni consumen drogas⁴³ porque la exigencia física que exige esta práctica no se los permite. No es una falta mayor fumar tabaco, marihuana, probar o consumir con control otro tipo de drogas como el éxtasis, la cocaína, el LSD, el ‘basuco’ ni consumir alcohol, pero son elementos que se evitan, porque desgastan el cuerpo, pierde su fuerza. No debemos dejar pasar inadvertida la situación económica de los grupos de jóvenes, que determinará el tipo de droga y su acceso y consumo, además del contexto cultural donde se define el alcance de su legalidad o ilegalidad. Los jóvenes que habitaban el barrio del Bronx en aquella época por ejemplo, representan, en un contexto histórico más amplio, una alternativa de vida, un modo de vida que debido a sus exigencias físicas, (casi) exige un distanciamiento de lo que las drogas causan al cuerpo: un desgaste físico y psicológico.

⁴³ El consumo de drogas por parte de las ‘culturas juveniles’ es quizá uno de los elementos más idealizados desde las investigaciones y análisis cuyo objeto de estudio se enfoca en ‘los jóvenes’. Desde mi punto de vista los estudios sobre ‘culturas juveniles’ aprehenden de manera reduccionista todo un entramado de situaciones violentas, placenteras, de orden político-económico global, bajo el nombre de ‘las drogas’ haciendo de este contexto algo que se resuelve en un término. Por supuesto que existirán acercamientos que traten el tema específicamente, lo que en ese caso sería lo más conveniente.

En este sentido percibo lo que Martín-Barbero denomina una ‘nueva moral’⁴⁴. Con respecto a lo que yo llamaría ‘grupos solidarios’ y lo que Martín-Barbero en otro contexto llama ‘nuevas modalidades de estar juntos’ (Martín-Barbero, 2006: 152). El autor nos dice que los jóvenes se encuentran en una búsqueda de reconocimiento tanto de su identidad individual como social, cuando construyen relaciones colectivas, donde la discusión grupal se constituye como forma de gestión de su grupo particular y al mismo tiempo como un deber ser de una sociedad más amplia. Así los jóvenes demuestran un sentido y una vocación ‘moderna y democrática’ (Martín-Barbero, 1992: 258-259). Son pues, desde el punto de vista del autor, gestores de una ‘nueva política’, desde la organización grupal de barrios populares, se traducen en acción comunitaria convertida en ‘micropolítica’: en una moral (Ibíd.: 259). Los jóvenes, nos dice, exigen el respeto sobre esta nueva moral, desde el cuestionamiento de las figuras tradicionales de la autoridad y de los códigos tradicionales que definían las diferencias entre los sexos (Ibíd.: 276).

El Breakdance permite una moral anti-drogas para los grupos de jóvenes involucrados; si pensamos en los orígenes de esta práctica, debemos recordar el hecho de que ser parte de un crew de break era una alternativa para los jóvenes que no querían involucrarse tanto en el consumo como en el tráfico de drogas como la marihuana, la cocaína y la heroína. Continuemos con el relato etnográfico.

A las seis de la tarde regresé al lugar del evento, donde estaban ubicando los equipos del sonido y del Dj. Se hicieron las pruebas de sonido correspondientes, junto con los Mcs y el Dj. Poco a poco fueron llegando los Mcs que cantarían esa noche: Mc Crazy Vito de Guayaquil, Mc Matista y Mc Marmota de Quito. De igual manera llegaron los *b-boys* participantes de los cuatro grupos que se enfrentarían en el reto: de la ciudad de Cuenca, el grupo Saw Crew; de Atacames, el grupo Funky Dope Style; representando a Macas, el grupo Urban Style y un grupo internacional, Latitud Cero,

⁴⁴ Martín-Barbero representa una generación de autores adultos latinoamericanos que se empieza a preguntar por aquello que sucedía con las generaciones venideras que empezaron a explorar artes extranjeras como el rock, el punk y el hip hop entre otras. Su mirada, algo adultocéntrica en tanto representa e idealiza a los jóvenes vinculados con los distintos estilos musicales, ha ayudado a la visibilización de un sector de la población sobre el cual los gobiernos han estado muy poco informados y el cual padres y madres de antiguas generaciones percibían como caótico e inmoral. La mirada adultocéntrica pertenece a un mundo adultocéntrico que teme las expresiones artísticas de las nuevas generaciones porque nunca han dejado de encontrarse en el límite de la violencia (en el sentido que le otorga Bataille al término) lo que hace que el mundo del trabajo y de la razón se estremezca y desee controlar y dominar. Autores como el mencionado aquí, sin quitarle mérito alguno por su gran aporte a las Ciencias Sociales, no se libran de esta mirada. Este trabajo representa entonces una nueva manera de hablar sobre los jóvenes, sin necesidad de hacer de ellos un objeto de estudio culturalizado, sino ubicándolos en un contexto mayor, el histórico.

con *b-boys* guayaquileños, riobambeños, una *b-girl* colombiana y un *b-boy* colombiano también. Tres crews llevaban uniforme: una camiseta con el nombre de su crew. Antes de la competencia y de que el evento en general empezara, los *b-boys* practicaban y calentaban un poco en el *lobby* del teatro, en un espacio donde la gente los podía ver. En un círculo y con música de una CD player, entrenaron hasta el momento en que hubo la suficiente gente del público para empezar. *B-boy* Sebastián se encargó de la exposición de graffiti en la parte de afuera del teatro, a la calle, entre otras cosas, porque los gases de las latas de pintura son fuertes y se podían quedar dentro y ‘asfixiar’ a la gente. El pinta con una máscara. Los cuatro elementos del Hip Hop se han encontrado en este evento.

En una entrevista a Dj Speedy de Quito, me dijo que él se dedicaba a hacer el *scrach*, para que canten los Mcs que quieran cantar, para que hagan *beatbox*, y para que bailen los *b-boys* en la batalla final. “ *La misión del Dj para el Hip Hop, no es que mezcla, no es que pone música, sino que pone el sonido a la música también, es un elemento más del sonido*”.

Los presentadores de este evento fueron Mc Matista, Mc Pera, y la Reina de la Canela y la Guayusa de Macas. Se presentaron a los jueces, que para mi sorpresa no salieron a bailar, como en eventos anteriores donde en el momento de presentarlos bailan frente al público, para que de alguna manera el público diga ‘ahhh ellos sí saben de lo que se trata’. En este caso, los jueces del evento eran los coreógrafos y bailarines, Juan González y Daniel Flores. Ellos habían participado de jueces en el mismo evento organizado el año anterior.

El primer grupo en participar con una coreografía, fue el de Cuenca, con 7 *b-boys*. Me sorprendió notar que dos partes de su coreografía eran muy similares a unas que había visto anteriormente en un vídeo: BOTY 2007. Como se mencionó anteriormente en la entrevista con *B-boy* Toro y Peter, el plagio es algo que se debe tomar en cuenta. Las coreografías duraban entre 8 y 10 minutos. Coincidió que la canción con la que comenzaron era la misma con la que comenzaría el grupo de Latitud Cero.

Sobre las características de la audiencia de este evento, era en su mayoría jóvenes, sobre todo chicas, también hubo gente adulta y niños. En general no sentí mucha emoción por su parte. En este sentido ellos eran espectadores de un movimiento nuevo en la ciudad. Una chica quiteña que vive en Macas desde hace tres semanas, comentó sobre el público: “(...) *hay muchos niños y gente adulta que en realidad no*

sabe lo que están haciendo (refiriéndose a los Mcs), por eso no apoyan más que todo cachas, es comosi que están jodiendo (refiriéndose a los jóvenes que participaron del evento) y punto, en Quito es otro movimiento, la gente hace bulla.” Las que más apoyábamos y gritábamos éramos nosotras y algunos jóvenes que cachaban la onda Hip Hop.

El segundo grupo que presentaría su coreografía sería el de Atacames. Antes de empezar pidieron al público ‘dar gracias al señor’ por darles la oportunidad de estar en este evento. Aplaudiendo fue la manera en que el público se expresó ante este discurso. Su grupo estaba compuesto por 5 *b-boys*. Este grupo, desde mi punto de vista, metió mucho estilo, hacían cosas que yo no había visto antes.

El tercer grupo en participar fue el representante de Macas, compuesto por 9 *b-boys*. La manera en que el presentador y la presentadora hacían que el público presente participara de alguna manera del evento, era pidiendo que dieran aplausos a quienes estaban en el escenario. El público no demostraba mucha emoción.

En una entrevista con los jueces uno de ellos me preguntó que qué quería yo saber, y le dije que me interesaba conocer el sistema de calificación que manejaba: “*En cuanto al sistema de calificación yo califico lo que es la coordinación de las coreografías, que coordinen más que todo, porque lo que yo entiendo por coreografía es la coordinación de los movimientos. Ahora en cuanto a los power, a los freeze⁴⁵, ese tipo de cosas eso incluye la coreografía, pero yo no califico eso en la coreografía, yo califico eso en las batallas*”. Me sorprendió, pues, que no mencionara nada sobre la cuestión del plagio. Luego me dijo que se suponía que participarían ocho grupos, y que de los ocho se seleccionarían a cuatro para que pasen a la batalla, pero como en este caso sólo había cuatro, se seleccionaría la mejor coreografía y todos pasarían a participar en la batalla.⁴⁶

⁴⁵ Los movimientos del baile han evolucionado bastante. En un principio el baile se desarrolla de pie, lo que en inglés se conoce con el nombre de *Top rock*, luego con el paso del tiempo el baile de pie baja al piso y se performa con los pies: *Foot work*. En el uno y el otro cuenta el estilo del movimiento. Este momento del baile culmina con un *Freeze*, o cuerpo congelado. Estos tres movimientos son básicos, pero en la actualidad nos encontramos con todas estas variantes: *Drops, Spins, Threading, Swipes, Tornadoes, Hand Glide, Floats, Windmills Kip Ups, Rubber Band, Broncos, Head Hollows, Stars, UFO's, Jackhammers, L-Kicks, Hollowbacks, Air Swipes, Munch Mills, Flares, Headspins, 1990s, 2000s, Trax*. Los movimientos de giros en la espalda, en la cabeza, en una mano, los movimientos más fuertes denominados *power moves* o movimientos poderosos, todos estos se traducen en una cultura corporal que desafía las leyes de la gravedad: es un desafío para el propio cuerpo enfrentado a otro.

⁴⁶ Con respecto a los criterios de calificación, en el BOTY se sugieren los siguientes: cada juez dará un puntaje de entre 1 a 10 puntos a las distintas crews. Para la calificación de las coreografías los jueces deben tomar en cuenta los siguientes aspectos: sincronía de los movimientos; la presencia de la crew en el escenario, llama la atención?; los temas elegidos y la música; la coreografía y el sentido de ella, debe

Lo que me gustó de la coreografía del grupo Urban Style fue que uno de ellos metió *poping*, que hasta ahora no se había visto en las coreografías anteriores. El último grupo en participar fue el internacional, Latitud Cero, con 6 miembros. Esta coreografía fue más simple digamos que las anteriores. El *b-boy* colombiano introdujo algo de *locking* en su rutina. El presentador no dejaba de animar el evento, con uuuuu! y vivas, animando constantemente al público y a los competidores. Repetía que se trataba de un evento único en esta ciudad.

Mientras los jueces deliberaban cuál había sido la mejor coreografía, se presentó a Mc Matista junto a otro Mc de la ciudad de Quito. Mientras los Mcs cantaban salían a bailar algunos *b-boys*. Algo que no es común en los eventos donde he participado yo. Después fue el turno de Mc Crazy Vito, que empezó a haciendo *beatbox* antes de rapear su lírica guayaquileña. Finalmente, Crazy Vito hizo una especie de competencia de *beatbox* junto a *B-boy* Sebastián. Los sonidos que hacían con sus bocas mantenían un ritmo increíble. Esta parte animó mucho al público.

El animador presenta la coreografía ganadora: la del *crew* de Atacames. Y luego presenta a los grupos que competirán 1 vs. 1 en la batalla por el primer lugar. El sorteo a través del cual se define las *crews* que batallarán entre sí no fue hecho en la presencia ni del público ni de los *b-boys* participantes. Esta es una falla del organizador del evento. Los dos *crews* que se enfrentarían primero fueron el de Cuenca y el de Macas. El presentador hace girar una botella en el piso, para ver qué grupo empieza primero. El pico de la botella apuntó hacia el *crew* de Cuenca. El presentador repetía una y otra vez que debe haber respeto entre cada *crew*, en respetar el espacio de batalla, “*aquí hay una línea imaginaria entre cada crew y debe respetarse,*” dijo. Una vez dicho esto agrega: “*La matanza, empieza aquí!*”

Lo dicho por el presentador es interesante: una matanza. Como se mencionó anteriormente, en el primer capítulo, acerca de *uprock* que es en sí un performance que se asimila a una danza de guerra, el Breakdance implica una ‘conducta performativa’ agresiva si se quiere. Los participantes de las batallas performan sus movimientos en rutinas individuales enfrentándose a sus oponentes, adoptando una conducta violenta si se quiere. En general, las batallas de Breakdance representan con sus movimientos y

tener un concepto detrás. Para la calificación de las batallas se debe tomar en cuenta: el toprock, el footwork/legwork; freezes y powermoves. (<http://www.battleoftheyear.de/about/history.html>). Los jueces del evento de Macas sí tenían la mayoría de estos criterios definidos para su calificación.

gestos una guerra entre dos bandos, una conducta preformativa que empieza y termina en el reto o duelo.

El grupo de Cuenca empieza haciendo una coreografía entre todos. Los oponentes hacen gestos de burla, como diciendo uhhh escucha la música, no siguen el ritmo. Entonces uno de ellos se mete en el espacio de batalla, y los demás lo sacan jalándolo de la ropa. Es el turno de los chicos de Macas, se abren espacio para bailar. Sale *B-boy* Franco, de Cuenca, se nota que conoce la canción porque baila siguiendo el ritmo casi perfectamente. Los chicos de uno y otro grupo pasan aquella línea imaginaria, se invaden digamos entre ellos. Sale un *b-boy* de Macas y hace *uprocks* batallando a los chicos de Cuenca en su espacio. La mímica entre unos y otros *b-boys* sugiere la mofa de los movimientos del grupo contrario: esta gestualidad es parte de las batallas y los retos.

A veces mientras un *b-boy* performa un movimiento, otro del grupo contrario remeda el mismo movimiento al mismo tiempo. Es como si dijera: yo también puedo mírame. El presentador vuelve a advertir el respeto de esa línea imaginaria. Esta competencia fue para mí algo agresiva, en el sentido de que tanto unos como otros se metían en el espacio de baile del otro constantemente. Esta gestualidad propone una comunicación entre competidores, cuyos códigos los entendemos quienes participamos del Breakdance, y también aquellas personas que tengan la sensibilidad para interpretarlos. En algunos momentos, los chicos no sacaban bien los movimientos en sus salidas; es decir, las salidas no eran limpias. El presentador continúa haciendo un esfuerzo por animar a la audiencia: “*gente de Macas con las palmas!!*” Uno de los chicos de Cuenca hace un movimiento parecido al sacado por el chico de Macas, pero en su rutina agrega algo inesperado digamos: se muerde el zapato con la boca. *B-boy* Charlie, el organizador, me comentó y confirmó que él no podía participar bailando en el evento. Entre uno y otro grupo se retan tomándose el espacio del grupo contrario. El presentador advierte a los participantes el tiempo que les queda antes de que finalice la batalla. En estos últimos minutos los *b-boys* meten pasos como: olímpicas, *tricks*, *windmills*, *jumpers* en una mano, coreografías entre dos personas. Me sorprendió que se toparan, y que invadieran constantemente el espacio de baile del otro. Esto no sucedió en las presentaciones de los demás grupos. Nadie dijo nada, me refiero a los jueces. Al final de la batalla ambos bandos se dan de la mano y se dan un abrazo, esta es la única forma de contacto ‘legal’ en una batalla.

La presentadora dio las gracias a los auspiciantes. Cuando vi el póster del evento por primera vez, lo que me sorprendió fue el espacio que ocupaban los auspiciantes (14 en total), un buen pedazo en el margen inferior del póster. Pensé que los organizadores habían tenido 'buena mano' para auspiciar el evento. Al final, entre otros problemas, B-boy Charly nos contó que ninguno de ellos había auspiciado en realidad el evento, que los nombres habían sido puestos allí al azar. Esto le costó una deuda de \$1500.

Ahí viene Latitud Cero contra el crew de Atacames. Uuuuuuuuuuuu! A ver quién viene primero, hacen girar la botella. Uuuuuuuuuu! Ahí va Foroooooo! Uuuuuu! representando a Esmeraldas salen dos, salen con una coreografía pequeña. Buena la coreo. Ahí salen tres, y ahí está B-boy Vikingo representando a Atacames, haciendo windmill sin manos, con la cabeza, uuuuuuuu! Sigue girando, sigue girando, sigue girando, bien! Cierra con un airchair. Ahora el chico de Riobamba representando, windmill. Le toca de nuevo a Atacames, footwork, eso bonito! Sigue haciendo footwork, windmill, una vuelta, ahí viene, hace windmill con manos sin manos, con manos, toma! Ahí viene Foro, le responde con un windmill. Los de Atacames le responden con una coreografía entre tres b-boys, se enrolla las piernas, bien! Uuuuuu! hace un freeze y enrolla las piernas como yoga, footwork, bonito, se coge el pie y hace un freeze para atrás impresionante. Bien! La chica todavía no sale. Se amarró solito y cae al piso, del grupo de Latitud Cero, de dónde es este man? No sé. (...) B-gilr! Uuuuuuuuuuuu! Hace footwork, bonito, bonito. Están agresivos los chicos de Atacames. Ahí va Torooooo! Se enrolla se desenrolla, full estilo haciendo footwork, ya tricks, (...) ahí está el b-boy de Colombia, tiene full estilo para bailar, va para abajo footwork, un giro. Y ahí va Vikingooooo, hace un giro en la cabeza con las manos, oooooooooo! Hace entrada con olímpicas, con estilo, sigue girando, se murió. Ahora pasa Foro, le dice uuuuuu, seguro dice, mírame, track, vuelta olímpica, track, track, abajo y de windmill le mete headspin, le mete con estilo, y otra vez, olímpica, oooo, se encoge y hace una olímpica. Ahí está otra vez Atacames, hacen full coreografías, pero no le sale ahurita. La última pasada. Va Vikingooooo, hace full giros en la cabeza. Ahí sale la chica de Colombia con el chico y hacen una coreografía. Vikingo, sigue haciendo giros eeeeeeee!

Los grupos ganadores de la semifinal pasan a la batalla final. Los jueces han deliberado: por el tercer puesto compiten el grupo de Cuenca contra el de Latitud Cero, y por el primer puesto compiten el grupo de Macas contra el de Atacames. Pasa a batallar el grupo de Cuenca contra Latitud Cero. En la batalla algunos b-boys se quejan de la música, que en realidad no eran *breakbeats*. Esta es otra falla del evento, el Dj no

puso *breakbeats* todo el tiempo sino que hacía *scrach*. Antes de la batalla final se presentó Mc Marmotas, junto a Mc Pera y Fer en los coros y Mc Micrófono haciendo los *scrach*. Yo no bailé porque no avanzaron a cantar la canción en la que iba a hacer una coreo.

En la época actual y a pesar de que el Breakdance se encuentra en sus inicios en nuestro país, encontramos chicos y chicas *breykeando* en todo el Ecuador. Quizá en un primer momento llega a las grandes ciudades como Guayaquil y Quito, pero luego se da un ‘contagio cultural’ y se desplaza a ciudades más pequeñas y hasta a pequeños pueblos, como la Isla San Cristóbal en la provincia de Galápagos por ejemplo.

El grupo ganador del tercer puesto y de \$100 fue el de Latitud Cero. El grupo ganador del segundo puesto y de \$200 fue el de Macas y el grupo ganador del primer lugar y de los \$300 en esta batalla nacional fue el de Atacames. Al final de la batalla, Foro coge el micrófono para expresar una inconformidad con fundamento: los jueces no son *b-boys*. Esto implica que el jurado no reconoce en las coreografías por ejemplo, las rutinas sacadas completamente de vídeos, además no tienen el criterio de un *b-boy* para calificar.

Cuando salimos del lugar nos dirigimos a unos puestos de comida. Allí surgieron algunos temas de conversación acerca de los pormenores de la organización: 1) la deuda de \$1500 contraída por el organizador, debido a que no pidió auspicios; 2) todos los *b-boys* estaban contentos con el evento y con la forma en que se los había recibido; 3) el hecho de que los jueces sean o no *b-boys*; 4) el sorteo de los grupos que participarían en la batalla que nunca se hizo en frente de todos.

Si bien estos elementos surgieron como problemas en la organización del evento, el éxito de la batalla no se dejó afectar por ellos. El evento en su conjunto, siguiendo un cierto orden establecido tras camerinos en un guión, fue exitoso y conjugó los cuatro elementos de la cultura Hip Hop ecuatoriana: representaron Mcs de Quito y Guayaquil; representaron *b-boys* de varias ciudades del país; representó un grafitero y un Dj quiteños. Este tipo de eventos no se dan a menudo en nuestro país, y cada uno representa aquel proceso de glocalización del total de esta cultura, en tanto la militancia y organización de aquellas personas insertas en la cultura Hip Hop, capaces de contactar a los representantes de uno y otro elemento, para que en un solo espacio y tiempo se conjugan todos en uno.

Se trata de un rito urbano que conjugue elementos de un arte urbano en vías de institucionalización. Shapiro (2008) realiza una investigación sobre Breakdance en

Francia y la pregunta que desea responder es si esta práctica se desarrolla o no como una forma de arte (convencional). De esta manera, la autora presenta tres áreas a través de las cuales el Breakdance ha llegado a institucionalizarse en dicho país: 1) el Breakdance como arte, donde esta práctica ha sido considerada por el gobierno y distintas políticas públicas interesadas en la democratización de la cultura y la rehabilitación de formas populares de arte; 2) el Breakdance como competencia, es decir las batallas, que se encuentran más cerca de los orígenes de esta práctica en las calles, eventos que se organizan sin subsidios gubernamentales, sino más bien a través de la autogestión de los organizadores y el apoyo económico de los patrocinadores y 3) el Breakdance adoptado por trabajadores sociales y educadores, quienes resaltan el valor educativo y de socialización de la cultura hip hop en general. Aquí se subraya la importancia de esta práctica y su incursión en los discursos de políticas públicas que se preocupan por la educación popular. El Breakdance ofrece formas de disolución de diferencias de clase.

Otro elemento de gran importancia presentado por la autora en el proceso de institucionalización del Breakdance, es que esta práctica ha sido llevada, tanto en Francia como en otros países del mundo como el nuestro, a presentaciones en escenarios. Este tipo de eventos cambia la estructura y el contenido de las batallas por otra donde se pone énfasis en las coreografías y vestuarios por ejemplo. Es decir, la autora percibe un cambio en cuanto a la estética de esta práctica: de una estética callejera (original) a otra artística (institucionalizada).

De esta manera, con respecto a la institucionalización de esta práctica en nuestro país, podemos decir que se encuentra en vías de, ya que para la época actual el Breakdance ha ido incursionando en espacios ‘oficiales’ lejos de las calles y las veredas, con apoyo gubernamental como por ejemplo el espacio de la batalla de Macas: el teatro del Municipio. O como en mi caso, el apoyo dado por el Ministerio de Cultura para dictar un taller de break en el centro de Orientación Juvenil Virgilio Guerrero en la ciudad de Quito y los talleres de break dictados en la Casa de la Cultura Ecuatoriana en el Frente de Danza. Desde mi punto de vista, el que el Breakdance haya incursionado en espacios ‘oficiales’ no significa necesariamente que se haya perdido su sentido ‘original’ o su estética callejera, sino más bien que esta práctica ha llegado a otro nivel, a uno más inclusivo quizá donde personas que no tienen ninguna relación con el ‘vivir en la calle’ pueden aprender y tener acceso a esta cultura en general.

Con respecto a los cuerpos inscritos en este rito, debemos pensar en su movilidad: se desplazan de una ciudad a otra para conjugarse en un mismo espacio y tiempo, únicos, para mí sagrados. El cuerpo del Breakdance en esta batalla se deja leer como un tipo de conocimiento corporal evolucionado, es decir, distinto al de un principiante por ejemplo, ya que se ha preparado con anticipación para esta batalla en particular. El cuerpo Breakdance ganador, representa el nivel de este arte en nuestro país, representa pues aquel proceso de glocalización del Breakdance en el Ecuador. Los cuerpos Mcs, cuerpos grafiti, cuerpos Dj y cuerpos break, son los símbolos dominantes de este rito de los cuerpos urbano.

CAPITULO III



B-boying en el barrio Caminos a la Libertad y en el Centro de Orientación Juvenil Virgilio Guerrero en la ciudad de Quito

Este capítulo trata sobre cómo se pueden “enganchan” niños y jóvenes de sectores ‘excluidos’ de nuestra sociedad a la cultura del Breakdance, a través de procesos de adiestramiento corporal producido por talleres de formación. El análisis del contexto de los talleres será realizado desde las categorías de ‘agencia’ y de ‘agenciamiento corporal’.

El término “agencia” o lo que aquí se denomina como agenciamiento corporal se refiere a una práctica de intervención social y transmisión intencional de conocimiento a través de los cuerpos. Anthony Giddens (1995) habla del agenciamiento en los siguientes términos: “Obrar no denota las intenciones que la gente tiene para hacer cosas, sino, en principio, su capacidad de hacer cosas (que es aquello por lo cual obrar implica poder...). Obrar concierne a sucesos de los que un individuo es el autor, en el

sentido de que el individuo pudo, en cada fase de una secuencia dada de conducta, haber actuado diferentemente. Lo que ocurrió no habría ocurrido si ese individuo no hubiera intervenido” (Giddens, 1995: 46).

Con respecto a este obrar el autor continua diciendo: “Ser capaz de ‘obrar de otro modo’ significa ser capaz de intervenir en el mundo, o de abstenerse de esa intervención, con la consecuencia de influir sobre un proceso o un estado de cosas específicos (...) Una acción nace de la aptitud del individuo para ‘producir una diferencia’ en un estado de cosas o curso de sucesos preexistentes (Ibíd.: 51). El autor menciona que producir diferencia se traduce en un ejercicio de alguna clase de poder: “(...) acción implica lógicamente poder en el sentido de aptitud transformadora” (Ibíd.: 52).

José Enrique Ema López (2004) plantea los siguientes elementos acerca del concepto de agencia: 1) se trata de la actuación de un agente en el mundo para introducir novedad en él; 2) la capacidad del agente se traduce en la posibilidad, en un poder hacer; 3) se trata de una capacidad para actuar; 4) la potencia es la capacidad de introducir novedad en el contexto normativo de lo social; 5) la agencia es un cuestionamiento y un reordenamiento del contexto donde opera; 6) permite que la potencia (poder) se territorialice en un acto concreto, así subvierte-cuestiona y construye-ordena 7) el sujeto, como los acontecimientos son los movilizadotes responsables de una acción.

Reischer y Koo (2004) analizan el concepto de agenciamiento corporal (*agentic body*) tomando en cuenta el rol que cumple el cuerpo en tanto participante activo en la sociedad. El cuerpo aquí manifiesta su capacidad para crear significados sociales y actúa como mediador entre aquella relación existente entre las personas y el mundo que nos rodea. Las autoras mencionan también la manera en que el cuerpo sirve de vehículo para la imposición de fuerzas políticas, sociales y económicas, al mismo tiempo que sirve para la resistencia a esas fuerzas.

La historia de los cuerpos del Breakdance nos hace pensar, como se mencionó en el segundo capítulo, en aquellas fuerzas económicas que los marginan a ciertos espacios urbanos, que les ofrece un mínimo de posibilidades para existir. Lo que aquí se plantea es que esos mismos cuerpos resisten la imposición de esta economía y de sus políticas implícitas de segregación (racial), encuentran una forma de resistencia a través de la creatividad corporal, y construye así significados sociales “de quiebre”: el cuerpo

que se quiebra se resiste a ser marginado por un sistema que se le impone pero que no logra borrarlo ni aniquilarlo, sino mas bien ocultarlo o invisibilizarlo.

El concepto de ‘agencia’ implica pues el ‘poder hacer’, y en este trabajo debemos entenderlo bajo la perspectiva de la corporeidad de un saber⁴⁷ y su enseñanza intencional para producir un cambio: los participantes de los talleres interiorizan el Breakdance en su memoria corporal. Es como si se produjera una situación que les permite continuar con esta práctica, desarrollar al máximo sus potencialidades corporales-físicas e introducirse en una cultura de orden glocal.

El tipo de agenciamiento corporal involucrado en los talleres de Breakdance implica pues varios aspectos claves: 1) la búsqueda de un espacio donde aquellos niños o jóvenes que vayan a participar se encuentren dentro de un contexto de ‘exclusión social’, es decir en una situación de pobreza o una situación de encierro por ejemplo; 2) involucrar a los chico/as en la cultura Hip Hop y sus cuatro elementos en general, y en el Breakdance en particular, donde la idea de ‘superación personal’ y competencia deviene clave; 3) construir una relación maestro/a-alumno/a ‘horizontal’ basada en el respeto entre jóvenes y entre niño/as y jóvenes, que permita la creación de un crew o grupo. El agenciamiento corporal que permite el Breakdance implica entonces un espacio-tiempo, una cultura y una relación de grupo.

3.1 Agenciamiento corporal y Breakdance: búsqueda de un espacio y de un grupo

Por un lado el “poder hacer” significa, aquí, el poder movilizarse alrededor de la ciudad, llegar a aquellos lugares considerados ‘barrios peligrosos’, aquellas zonas oscuras imprecisas mencionadas anteriormente, el moverse de un extremo de la ciudad hacia otro en bus, a pie, en carro, etc., es decir, significa de alguna manera conseguir un efecto de ‘ejercicio de poder’, mi ejercicio de poder y no necesariamente de los participantes de los talleres. Salir de una rutina, de los espacios que visitamos a diario. Llegar hasta ellos a enseñar Breakdance es difícil, pero no imposible. Una vez que se consigue la financiación a través de la venta de la ‘idea sobre los talleres de Breakdance’, esta dificultad deviene en una puerta abierta hacia un mundo inexplorado, hacia unos objetivos específicos que se desea cumplir, y finalmente una puerta que se abre a lo inesperado y a la creatividad.

⁴⁷ Con corporeidad de un saber me refiero a la manera en que todos aquellos movimientos y figuras presentes en el Breakdance se materializan en los cuerpos de los instructores y luego en el de los estudiantes.

Por otro, el poder hacer, desde la experiencia de aquellos niños, niñas y jóvenes involucrados en los talleres, significa el abrir una puerta hacia un mundo desconocido, o sobre el cual tienen sólo ciertos referentes (videos de música Hip Hop por ejemplo). Para ellos y ellas el formar parte de un taller de Breakdance representa ser miembro de un grupo que comparte una identidad: el ser hiphopero/a.

Algunos elementos son necesarios, pero no imprescindibles como por ejemplo la música, es decir los breakbeats y un buen piso, un cartón o un vinil. Otros, en cambio, son elementos que sin su existencia aquel ejercicio de poder no se da, la conformación de un crew.

En un primer momento, la idea de 'bailar Hip Hop' o del Hip Hop en general atrae mucho la atención de este tipo de grupos, en tanto considero que se trata de un tipo de consumo cultural común a nuestra época: la mayoría de niños y jóvenes han escuchado alguna vez acerca del Hip Hop, sepan o no acerca de sus orígenes, relacionándolo quizá sólo a la música o al rap.

Al llegar al barrio Caminos a la Libertad, el primer día del taller, un grupo de niñas llegó corriendo hacia mí preguntándome si yo era la profesora de Hip Hop. Este encuentro fue muy cálido, ya que mostraron mucho interés por lo que allí sucedería y además por mostrar cierto cariño para conmigo dándome abrazos y llevándome de la mano hacia el lugar donde bailaríamos los días siguientes.

En todo caso, siempre se cuenta con un grupo numeroso de chico/as interesados, cuya cantidad mermará mientras avance el taller. En el Centro de orientación Virgilio Guerrero, por ejemplo, y como se mencionará más adelante, la cantidad de chicos interesados en el taller en un principio fue muy numerosa, pero en el momento en que se dan cuenta de que el Breakdance es una actividad que exige mucho esfuerzo físico, muchos de ellos pierden interés y dejan de ir.

Cuando se han obtenido todos estos elementos, es decir, el espacio, el tiempo y el grupo, podemos hablar entonces de 'poder hacer'. El agenciamiento corporal que permite el Breakdance tiene pues sus límites y el éxito de aquel ejercicio de poder implícito dependerá de la combinación y dinámica de dichos elementos. Esto por un lado, por el otro, aquel poder hacer desde la experiencia de los y las chicos involucrados en los talleres, les permite abrir una puerta hacia el conocimiento de sus destrezas físicas, de la superación de sus propios límites y hacia una cultura que hasta entonces les era desconocida.

Una idea importante que busco con mis talleres es llegar a espacios marginales, espacios donde la exclusión social sea el contexto del día a día de aquellas personas que lo habitan, sea momentánea o permanentemente. De este modo los dos talleres que analizaré en este capítulo se han dado dentro de este tipo de contexto. La búsqueda de un espacio forma parte de este proceso (mi proceso) de agenciamiento corporal, donde los cuerpos del Breakdance buscan juntarse con personas a quienes les es difícil contar con espacios donde se combine el entretenimiento, el deporte, y sobre todo espacios donde se crea relaciones de reciprocidad: doy mi clase a cambio de militancia y devoción.

Un espacio de expresión corporal, de emancipación corporal, dentro de un espacio de segregación y represión social. Aquí lo marginal se refiere precisamente a aquellos grupos humanos cuyas vidas son afectadas por la desigualdad social, la pobreza extrema y formas de exclusión social de este tipo.

3.2 El barrio Caminos a la Libertad

El primer espacio que deseo presentar es el del barrio Caminos a la Libertad en la ciudad de Quito. El taller aquí impartido formó parte del proyecto: *‘Marginalidad y resistencia cotidiana entre jóvenes afroecuatorianos/as de la ciudad de Quito: sexualidad, familia y trabajo en un contexto de discriminación y desigualdad social’* que se llevó a cabo entre los meses de marzo y agosto del 2008.

La población que habita el barrio Caminos a la Libertad es, en su mayoría, gente negra que llega desde el Valle del Chota (entre las provincias de Imbabura y Carchi), durante la década de los años sesenta. Llegan y se asienta en un principio en El Condado, a través de un proceso migratorio que implica redes ‘familiares’ y de amistad, es decir personas que los ayudan a ubicarse en la ciudad.

Considero pertinente denominar este espacio como un contexto de exclusión social, en tanto se trata de un espacio ocupado por sus habitantes en un proceso de toma y posesión de tierras, lo que comúnmente se conoce con el nombre de ‘invasiones’. Este tipo de procesos implica la organización de diferentes familias, su movilización y acción de la toma: la construcción de casas (de madera) durante la noche en espacios designados previamente, una ‘ubicación/posesión momentánea’ hasta el momento de ‘asegurar la toma’. Este proceso implica además un tipo de negociación con el cuerpo policial, quien intenta sacarlos, o desplazarlos del espacio tomado. Un siguiente paso, una vez rebasada la intervención de la policía, es el de la construcción de casas de

bloque o de algún material de construcción fuerte y firme que garantice la posesión (Castello, 2008).

Otro elemento que me permite hablar de este espacio como un contexto donde se reproduce la exclusión social, es el del perfil económico que caracteriza a sus habitantes afroecuatorianos/as. La mayoría de mujeres del barrio trabajan como empleadas domésticas en barrios residenciales y los hombres se dedican a la construcción, guardias de seguridad, etc. El pago promedio que reciben las mujeres por una jornada de trabajo (entre las 8 y 10 horas) es de US \$ 3,50, a lo que debe restársele el gasto en transporte. Se trata de trabajos informales que no cuentan con contrato laboral lo que los/las expone a posibilidades de explotación y otros tipos de abuso, como por ejemplo la discriminación por ser negros/as (Castello, 2008).

Este contexto descrito aquí brevemente, permite la articulación del proyecto, donde se busca, de manera general, acercarse a los y las jóvenes del barrio a través del arte: ejercicios cooperativos y de integración, taller de percusión, taller de pintura mural y escultura, taller de canto (rap) y taller de Breakdance. Los talleres se dieron los días sábados en las mañanas en un espacio algo ‘agreste’: la parte de afuera de la casa barrial. El espacio para el taller de Breakdance no era el ideal, ya que era al aire libre (el sol pegaba muy fuerte a esas horas) y de tierra (lo que producía que se alzaran grandes cantidades de polvo), así que se compró un piso de vinil para poder bailar encima. Este espacio no contaba con electricidad, sólo a veces cuando nos ‘daban electricidad’ de la discoteca. En todo caso siempre hizo falta música, pero esto no sería un obstáculo: aprovechamos la música de los tambores. Otro aspecto importante es que en un primer momento se esperó que sean jóvenes quienes participen del taller, pero al final fueron niños y niñas quienes llegaban cada sábado a ver qué pasaba en aquel espacio, y a formar parte de todo lo que allí ofrecieran.

El taller provocó que se dieran momentos en que este tipo de agenciamiento corporal dentro de este tipo de espacio, creara un sentimiento de grupo: los niños y niñas aprendieron a cuidar el piso de vinil, a limpiarlo, y esta tarea creó ciertos códigos, cierta comunicación entre nosotros.

Por otro lado, hubo dos ocasiones en que vinieron dos jóvenes que conocían sobre Breakdance y que acertaron en practicar con nosotros. A pesar de que las condiciones del taller no fueron las mejores, los niños y niñas que participaron se quedaron con una enseñanza básica: pasar a performar un *toprock*, un *footwork* y a

veces un *freeze*⁴⁸, uno por uno en el piso de vinil, aprovechando el ritmo de los tambores. Este fue quizá el mayor logro del taller, que a pesar de los inconvenientes que presentaba el espacio, abrió una puerta a los participantes a un mundo, a una cultura que quizá vuelva a ellos/as en otro momento en sus vidas.

Para los jóvenes y los niños y niñas que participaron de los distintos talleres que ofrecimos durante esos meses, esta experiencia se podría traducir en un momento recreativo que además les permitía involucrarse con gente que como nosotros deseaba compartir ciertos conocimientos artísticos que de otra manera no habrían llegado, quizá nunca, hasta aquel espacio. Los talleres les permitían entonces salir de una rutina (la catequesis, el fútbol, por ejemplo) y, a la vez, explorar un mundo que venía de ‘otros lados’, cada sábado, en una van llena de instrumentos. Un espacio de expresión artística que les permitía explorar sus capacidades, escondidas quizá hasta ese momento. Un espacio donde ellos y ellas eran los actores principales junto a sus profesores o instructores. Un espacio de relaciones horizontales en el momento en que todos y todas participaban de los talleres. Si bien me fue muy difícil ‘poner orden’ para que los niños y niñas hicieran todos los ejercicios que intentaba enseñarles, varias veces fueron ellos mismos quienes elegían el espacio donde ubicar el vinil, o el momento preciso para bailar. Sin su presencia y participación, aunque no era constante, el taller no se hubiera dado.

Con respecto a los resultados del taller en relación al proyecto del cual formó parte, podemos concluir lo siguiente: si nuestro interés es acercarnos a un grupo de jóvenes e investigar cualquier tema (drogas, sexualidad, etc.) la mejor manera será a través del arte, es decir, involucrándolos a ellos y ellas en actividades artísticas que creen una relación más horizontal entre investigador y grupo investigado que la que normalmente se produce a través de otras metodologías de investigación como las entrevistas o los grupos focales por ejemplo. Estos resultados son considerados desde mi experiencia como profesora, y no desde la experiencia de los talleristas.

3.2.1 Cuerpos marginales: los cuerpos afroecuatorianos de Caminos a la Libertad

En el segundo capítulo se habló sobre la existencia de ciertos ‘cuerpos urbano-marginales’ en tanto cuerpos creados por un discurso (racista) que los construye en

⁴⁸ El toprock es un baile de pie, el footwork es un baile con manos y pies en el piso y el freeze es la manera de congelar el cuerpo en una pose o figura. Para mejor referencia sobre estos movimientos se recomienda entrar en la página de youtube y buscar videos bajo estos nombres.

tanto tales. Los cuerpos marginados en este espacio urbano de Quito, estos espacios de invasiones, son los cuerpos de Caminos a la Libertad. Se trata de cuerpos que en su corporeidad expresan una cultura ancestral negra. Durante el taller, en el momento en que los niños y niñas que participaron en él performaban el *toprock*, lo hacían introduciendo movimientos que hacían pues referencia a esta cultura afroecuatoriana: bailaban y en sus gestos corporales introducían movimientos de ‘bomba’ y ‘mapalé’. El ritmo de sus cuerpos y ciertos movimientos hacían explícita esta ‘memoria corporal’ en conjunción con lo que yo les estaba enseñando.

Los cuerpos de los niños en Caminos a la Libertad mostraban además una situación económica de orden marginal. Cuerpos pequeños, delgados anémicos, unos sucios otros no; en fin, cuerpos que mostraban una diferencia física en contraste con otros cuerpos infantiles que cuentan con todos los beneficios del sistema capitalista, más regordetes, más altos, más pulcros. Cuerpos pequeños, cuerpos infantiles que muchas veces aparecían ‘hechos cargo’ de otros cuerpos, más pequeños, cuerpos de sus hermanos/as a quienes debían cuidar y proteger. Cuerpos que además visten con poco y algunos de ellos van descalzos.

Estos cuerpos infantiles crecen además en un contexto de una ‘triple exclusión’ social, se podría decir que son cuerpos ‘condenados’ a ser excluidos por ser negros, pobres y femeninos. O condenados a jugar al fútbol, a conseguir trabajos como empleadas domésticas o guardias de seguridad. Cuerpos infantiles condenados a la exclusión social por ser de cierto color (¿negro?), uno que el sistema se ha encargado desde siempre en subrayar su diferencia. Cuerpos infantiles que además deben soportar ciertos grados de violencia física y psicológica en el interior de sus hogares, que en general presentan una ausencia de la figura paterna (Castello, 2008).

La corporeidad de la desigualdad social se deja leer en los cuerpos infantiles que participaron de este taller. La corporeidad del racismo que circula en nuestra sociedad ecuatoriana se deja leer en estos cuerpos, que de alguna manera son excluidos y hasta evitados por los cuerpos mestizos del mismo barrio (en los talleres la presencia de niños/as afroecuatorianos era mayor que la de mestizos). Estos son los cuerpos afroecuatorianos de Caminos a la Libertad, un barrio de invasiones donde la desigualdad social toma cuerpo y que encuentran en este color una condena, que generación tras generación afecta a todos sus habitantes y hasta los condena.

3.3 El Virgilio Guerrero



El contexto del Centro de Orientación Juvenil Virgilio Guerrero es distinto al anterior, ya que se trata de un espacio carcelario, de encierro y la población con la que se participaría era exclusivamente hombres. El proyecto del taller fue financiado por el Ministerio de Cultura, lo que permitió la apropiación de un espacio (el coliseo y el auditorio), de un tiempo (tres veces a la semana) en un espacio, que considero en lo personal, de marginalización social por excelencia.

El Centro de Orientación Juvenil ‘Virgilio Guerrero’ es una institución del Estado Ecuatoriano dirigida y administrada por la Congregación de Religiosos Terciarios Capuchinos, cuyo fin es brindar apoyo integral a adolescentes varones de entre 12 a 18 años, infractores de la ley. Conforme con la Constitución de la República, la Legislación Internacional y el Código de la Niñez y Adolescencia, el Centro ofrece, entre otras, actividades recreativas, capacitación laboral, formación académica, etc.

La misión del Centro, a diferencia de otros en el país, es mejorar la calidad de vida individual, familiar y social de los jóvenes adolescentes varones privados de libertad por infringir la ley, a través de una intervención socio-educativa integral y el acompañamiento de un equipo profesional. El objetivo del Centro de Orientación Juvenil es ofrecer un proceso educativo a estos jóvenes que facilite su desarrollo integral, reconociéndolos como personas con derechos y responsabilidades, y promoviéndolos para que sean ellos los protagonistas de su propia superación.

El taller empezó con la participación de 38 jóvenes, cantidad que mermó considerablemente tras dos meses: 6 chicos. Se contrató un profesor, *B-boy* Jean Paul, de la vieja escuela guayaquileña, residente en Quito, con experiencia en la enseñanza de Breakdance en este tipo de contextos. Los chicos aprendieron los pasos básicos: el *toprock*, el *footwork*, *freeses* y algunos *powermoves*. Para ellos, el taller es un espacio que les ayuda a hacer llevadero su encierro y según uno de ellos a no ‘tener malos pensamientos’.

Muchas veces al llegar al centro me encontraba con algunos de los chicos en las canchas de fútbol. Me sentaba allí, media hora antes de que empezara el taller, y ellos se acercaban a mí y conversábamos. Una vez me senté junto a *B-boy* Cococho y le pregunté qué le sucedía, porque lo vi cabizbajo, *es que ya no quiero estar aquí* me dijo. En otra ocasión me encontré con *B-boy* Javi y su mamá. Ella me contó la historia de por qué su hijo estaba encerrado, *el dueño de casa le quería quitar el televisor y él defendiéndose casi le mata*. Desde un principio evité preguntarles directamente el por qué de su encierro. Evité pues que me mientan y que piensen que me interesaba en ese aspecto de sus vidas. Algunas historias fueron llegando por sí solas: violaciones, drogas, robo, presuntos asesinatos. En algunas ocasiones los chicos mostraban corporalmente su angustia y depresión frente a su encierro, ellos decían que era cansancio, pero sus miradas a mí me decían otra cosa, y a veces no lograba descifrar aquellos ojos perdidos que me miraban y que a la misma vez me intimidaban. Su postura y gestualidades (algo encorvados y cabizbajos) siempre me dijeron algo sobre ellos mismos.

El agenciamiento corporal que permite el Breakdance ha encontrado en este contexto un espacio ideal (ideal para los instructores) donde dictar las clases, ya que contamos con música, equipo de video y un piso de madera en el auditorio. Es un espacio de diversión, de actividad física que ha permitido la consolidación de un grupo de 6 chicos a quienes se exige que aprovechen al máximo este tiempo.

El agenciamiento corporal que permite el Breakdance se manifiesta aquí con la participación de una cultura de Breakdance, que expresa ciertos códigos esenciales como la superación personal, que esta práctica exige. Siempre se les dice a los chicos que si no pueden con un movimiento ahora, deben meterse en la cabeza que deben practicarlo mucho y que ‘después van a poder’. Es importante además permitirles a los chicos sentirse importantes, hacerles entender que su participación significa mucho para el éxito del taller, por lo que durante el tercer mes se ha practicado con ellos una coreografía, que será el resultado final del taller: la presentación de un show.

Otro código esencial en el Breakdance es el relacionado a las drogas. En una ocasión uno de los chicos llegó fumado (marihuana o algo por el estilo). Yo me di cuenta enseguida, por la manera en que nos veía practicar y por su imposibilidad de bailar fluidamente. Aproveché ese momento para recordarles que las drogas y el Breakdance no se llevan bien. Les dije que si querían fumar lo hicieran después de la clase. Algunos chicos me decían que no, que mejor fumar antes de clases para bailar más inspirado, más 'locote'. Pero la experiencia de este compañero creo que les ayudó a ver lo que yo trataba de explicarles: en esa clase él no bailó bien, no pudo y eso lo vieron todos y lo entendieron. El tema de las drogas, de fumar marihuana o cáscara de manzana, era muy recurrente. Algunos de los chicos sólo me hablaban de eso, me preguntaban que si yo había fumado, que si yo le hacía a otras drogas. Me decían que la marihuana era buena, y que las otras, como la coca o la base de cocaína, eran malas. Una vez conocí a tres chicos que me decían: *yo fumo para atracar, ahí sui se llena uno de fuerza y sale a atracar, y sales como loco...*

Otro código esencial en el Breakdance es el respeto a las mujeres que hacen break. En un principio, cuando las clases sobrepasaban los diez chicos, me sentía algo intimidada y no practicaba con ellos. Luego, cuando fui conociéndolos perdí la vergüenza, o quizá me sentí más cómoda y les enseñaba los movimientos y pasaba a bailar cuando hacíamos una batalla. Me gané su respeto bailando y ellos lo mencionaron algunas veces: *le respetamos porque baila bien*. El poder hacer ciertos movimientos mejor que ellos, y que ellos con el tiempo mejoren los movimientos que yo hacía, hizo que entre nosotros se generara un respeto mutuo. El cuerpo, mi cuerpo femenino bailando rodeada de cuerpos masculinos encerrados, que no han visto una mujer hace tiempo, o que están allí por violar a una. Esta situación produjo algunas tensiones que poco a poco se fueron mermando una vez entablada una relación de grupo.

El Breakdance exige ciertos códigos esenciales como los he llamado yo aquí: superación personal, respeto y un alejamiento de las drogas. El reproducir estos códigos en una cárcel, o correccional, un espacio de encierro es una forma de recrear una cultura y sus reglas dentro de un mundo ajeno a todos nosotros. El compartir dichos códigos y reglas (otra fue no faltar a las clases) permite una relación horizontal entre los instructores y los chicos, los alumnos. El llegar ahí con unas cuantas reglas a seguir, permitió que los chicos sintieran que formaban parte de algo distinto a lo que allí encontraban. Ellos formaron parte de un taller y de ciertos códigos compartidos: cuidar tu gorra y tu muñequera, respetar a los instructores cuando hablan, no faltar a las

prácticas, esforzarse por sacar un paso, ser creativos. Todos compartimos estas reglas, no sólo ellos, sino los instructores también. Ellos se dieron cuenta que a nosotros también se nos hacía difícil sacar uno u otro paso y que nos esforzábamos en ello. Se dieron cuenta que podían hacer cosas en grupo: la coreografía final, la presentación final frente a otros chicos, a los encargados del centro, les permitió materializar su conocimiento, todo aquello que habían aprendido durante esos tres meses. Demostrar al público que tienen esa capacidad física y que son buenos en lo que hacen.

3.3.1 Cuerpos encerrados: los cuerpos menores de edad del Virgilio Guerrero

La situación de encierro de los chicos que participaron en el taller hizo que en varias ocasiones se conversara acerca del por qué de dicha situación: violación, asesinato, robo, etc. Se trata de cuerpos que pertenecen, no todos, a contextos de marginalidad social, a contextos familiares violentos de poco amor, contextos de incompreensión familiar. Cuerpos que debido a su obrar se encuentran encerrados, en un estado de ‘rehabilitación’ y aislamiento. Los cuerpos del capitalismo han querido que este tipo de cuerpos no circulen libremente por las calles de nuestra ciudad, sino que deben ser retenidos por hasta cuatro años en una casa, con ventanas con barrotes que aseguren (simbólicamente) este encierro sin posibilidad de libertad.

Estos cuerpos reflexionan sobre su ‘culpabilidad’, se despiertan cada día dentro, unos con posibilidad de salir (libertad asistida) a trabajar o estudiar, pero con el deber de regresar a dicho encierro. Otros con posibilidad de recibir la visita de algún familiar. Otros en cambio con nada de eso: la negación de su libertad corporal para estar fuera o relacionarse con alguien que les traiga esos aires de fuera donde podrían encontrar apoyo. Cuerpos que además pueden continuar ‘comportándose mal’ dentro, momento en el cual son encerrados en otro espacio más pequeño, de mayor exclusión: el calabozo. Estos cuerpos no dejarán de ser culpables hasta que cuenten con su plena libertad. Allá afuera, libres nuevamente, volverán a aquellas condiciones sociales y familiares de donde vinieron y que de alguna manera dieron pie a su encierro.

Los cuerpos de los chicos que participaron del taller tienen una rutina: el baño matutino, los talleres donde aprenden cerrajería, panadería, carpintería, espacios de entretenimiento donde desarrollan actividades deportivas como el fútbol (indoor) y el volley. Pero hay momentos en que estas actividades devienen aburridas, y donde los cuerpos no hacen sino pasar sentados, mirando, pensando, reflexionando nuevamente sobre su culpabilidad, sobre aquél día lejano en que podrán gozar de un libre albedrío

para movilizarse por la ciudad, el país, el mundo. Varios de los chicos que participaron en el taller me decían eso, que a veces se aburren de estar encerrados, de andar jugando fútbol por ejemplo y que esa era una de las razones por las que participaban de mi taller, para hacer algo distinto.

Estos cuerpos se encuentran bien alimentados, son cuerpos regordetes, no todos, pero que a pesar de dicha característica no dejan de expresar su encierro, su condena. No pertenecen pues a los cuerpos beneficiados por las oportunidades del sistema capitalista, todo lo contrario, representan todo aquello que este sistema desprecia. Los cuerpos del taller, los 38 que participaron en un principio, llegan a las clases por curiosidad a ver qué les ofrecemos y encuentran el trabajo físico del cuerpo conjugado con cierto tipo de música distinta a la que suelen escuchar: bachata o reguetón. No todos estos cuerpos se quedan durante los tres meses que duraría el taller porque tienden a ser impersistentes.

Cuerpos que demuestran poco afecto: cada vez que uno se acerca a ellos, los toca, reaccionan a la defensiva, como son susto de ser tocados, porque se sienten amenazados: golpes de policías, coscachos por parte de los educadores, a veces abrazos por parte de los frailes o familiares. Cuerpos rígidos que a pesar de llevar tres meses en el taller no dejan de expresar su culpa o su condena. Cuerpos desanimados, cuerpos tristes, cuerpos no erguidos, sino más bien sustraídos.

Durante las horas de taller estos cuerpos se han permitido a ellos mismos un escape, una fuga: *bailar en el taller es como si estuviera bailando en cualquier otra parte, se siente como si estuviera bailando en otro lado no aquí.*

El taller les ha permitido, conscientemente a unos, liberarse, emanciparse dentro de este contexto de exclusión y encierro, aunque sea por unos cuantos minutos. Una vez terminadas las horas de entrenamiento y aprendizaje, estos cuerpos regresan a este contexto inmediato, la cárcel, donde aflora nuevamente su culpabilidad. Tiempo de encierro, tiempo de condena, tiempo de culpa. Los cuerpos culpables del Virgilio Guerrero son cuerpos rígidos. Los cuerpos que participaron del taller mostraron una apertura hacia una corporeidad en movimiento que les otorgó un escape; los que salieron, los que quedaron de alguna manera vencidos, se retrajeron y no permitieron esta experiencia.

Los cuerpos del Virgilio Guerrero son cuerpos culpables a los ojos de una sociedad que los juzga y condena y que no desea ver más allá de este hecho, porque sería muy difícil pensar en otro modo de tratarlos, uno más humano quizá. Cuerpos

culpables bajo una mirada, pero cuerpos infantiles al fin que en algunas ocasiones dejan que la ternura y la inocencia propia de su edad afloren. Desde mi experiencia me costaba mucho pensar en ellos como criminales, como personas malas, ya que conmigo ellos se portaban respetuosos y demostraban su afecto: me regalaron dos figuras de cerámica hechas por ellos mismos, y un rosario, como el que llevaban puesto. Algunas veces los chicos jugaban entre ellos a que se ‘atracaban’, es decir, el uno venía por detrás y le cogía del cuello inmovilizando a su compañero. O pretendían utilizar una navaja y lanzar una puñalada. Este tipo de ‘lenguaje corporal’ se repetía y me recordaba constantemente, como para que nunca lo olvide, acerca del lugar donde estábamos dando el taller.

3.4 Reflexiones finales sobre agenciamiento corporal y Breakdance

El cuerpo del Breakdance y su rol en los contextos aquí mencionados permiten la siguiente reflexión acerca del agenciamiento corporal. Si bien tanto en uno como en otro contexto nos encontramos con cuerpos que en sus movimientos manifiestan aquellas actividades lúdicas que la sociedad impone (como por ejemplo los movimientos corporales implícitos en actividades como el fútbol, el básquet, o el volley) el intervenir con nuestros cuerpos, con el cuerpo del Breakdance, en este tipo de espacios, permite intervenir en los cuerpos de los chicos participantes, en sus capacidades físicas y explotarlas al máximo.

Este tipo de mediación corporal ayuda a que ellos vean en un principio a cuerpos con experiencia en el Breakdance, cuerpos que hacen figuras y movimientos extremos si se quiere, para que en un segundo momento, esos cuerpos sientan la capacidad de hacer y performar dichos movimientos, aunque aún no de manera profesional. Con cada movimiento, con cada figura que consiguen, estos cuerpos se van aproximando cada vez más al cuerpo del Breakdance profesional, y es en este proceso donde estos cuerpos ‘iniciados’ se van involucrando con una cultura global. Un cuerpo que aprende y que forja un estilo propio, dentro de un espacio abierto a la emancipación corporal, al momento en que uno u otro pase a performar en el medio del círculo, donde experimenta un cuerpo distinto, en movimiento y que le pertenece. El agenciamiento corporal que permite el Breakdance en este tipo de contextos crea un momento donde dominamos un espacio y un tiempo a través de nuestros movimientos y figuras. Permite un aquí y un ahora (*‘right here, right now’, ‘hic et nuc’*).

Con su participación en este taller, los chicos consiguieron además un sentimiento de grupo: el profesor y yo encontramos un nombre que celebraría no su encierro, ni su situación criminal digamos, sino todo lo contrario, lo que todos anhelamos, la libertad. El nombre del grupo es *Freedance Crew*. Los chicos sienten que forman parte de algo distinto, que son parte de una cultura, que ahora son hiphoperos y que tiene derecho a ser llamados *b-boys*.

Por otro lado, el llevar este cuerpo de un espacio a otro dentro de una ciudad, el llevar los cuerpos del Breakdance a contextos urbanos marginales, me permitió abrir un espacio de poder o de empoderamiento corporal si se quiere, dentro de un contexto social mayor de exclusión social. Es decir, ubicar mi cuerpo y la corporeidad del saber del Breakdance en una situación como la carcelaria de represión social, para abrir un espacio (-tiempo) lúdico. Tener el poder de crear este espacio de practica y de baile. Se trata de mi agenciamiento corporal a través del Breakdance para producir encuentros con un sentido social amplio, para conocer e involucrarme en las vidas y situaciones de los niños, niñas y jóvenes participantes.

CONCLUSIONES



La intención de este trabajo ha sido analizar los sujetos e interacciones involucrados en la cultura Hip Hop, más específicamente considerando la corporalidad del Breakdance en tres contextos distintos: el histórico, el de las “batallas” y el de los talleres formativos. El saber corporal que recoge el Breakdance en cada uno de estos contextos nos habla pues de tres momentos. El primer momento, el “cuerpo histórico” del Breakdance, un segundo momento, el cuerpo del Breakdance que en las “batallas” se traduce en un saber acumulado, y un tercer momento, el del agenciamiento corporal; es decir, la enseñanza intencional de dicho saber dentro de contextos urbano marginales.

Con respecto al “cuerpo histórico” del Breakdance, tema desarrollado en el primer capítulo, podemos plantear que el origen de esta práctica dentro de un contexto histórico más amplio nos habla sobre sujetos urbanos marginales que crean ciertas prácticas de resistencia dentro de un contexto político de desigualdad social. Se trata de sujetos que resisten un sistema que desea mantenerlos en la exclusión y en la pobreza. Esta resistencia se materializa en los cuerpos del Breakdance, que desde los márgenes de la ciudad y desde el abandono social, abren un espacio y un tiempo distinto al de los insertos en el mundo del trabajo, al mundo de los cuerpos productivos: cuerpos que pertenecen al mundo de la fiesta, cuerpos sagrados que en el duelo sobrepasan simbólicamente la violencia.

Segundo, el contexto histórico del Breakdance nos habla sobre el origen de una cultura dentro de una época que podría ser definida como global. Se trata de la posibilidad de una práctica local (que se desarrolla dentro de los límites urbanos de un barrio) que pasa a ser reproducida en otros lugares del mundo, dentro de un orden mayor. Este proceso que lleva al Breakdance de ser una práctica local hacia una práctica que se desarrolla alrededor del mundo, es lo que he denominado aquí como glocalización.

En el momento en que el Breakdance se introduce en la industria cultural (industria cinematográfica especialmente) pasa a formar parte de un mundo de imágenes y sonidos compartido por una comunidad simbólica, que comparte ciertos códigos o símbolos particulares a ella. La glocalización de la cultura Hip Hop en general y del Breakdance en particular se da gracias a un proceso que permite tanto el despegue de dicha práctica por medio de su participación en la industria cultural como la recepción y reproducción de dicha práctica en otros países alrededor del mundo. El momento de aterrizaje del Breakdance en países como el nuestro, sugiere la aparición de esta práctica dentro de contextos históricos y políticos específicos, que le otorgan un carácter local que se traduce en la creación de nuevos códigos o símbolos culturales compartidos por una nueva comunidad simbólica.

El contexto histórico del Breakdance nos permite pensar en cuerpos históricos que comparten un saber que sobrepasa los límites espaciales de un barrio para ser reproducido alrededor del mundo, en países como el nuestro, desde hace treinta años. Una práctica que surge dentro de un contexto urbano marginal que nos habla de formas de resistencia, o más bien, prácticas que proponen una transgresión frente a cierto orden dado por un sistema capitalista que se impone con fuerza. Unas veces dicha transgresión se reproduce explícitamente (como en el contexto histórico), otras en cambio se da de forma implícita (con respecto a los movimientos del Breakdance donde la transgresión se manifiesta como una metáfora).

Con respecto al cuerpo del Breakdance dentro del contexto de las batallas, podemos plantear las siguientes conclusiones. Primero, las batallas de Breakdance en tanto performance urbano implican la apropiación de un espacio. Éste es de un orden distinto al de los espacios propios del tiempo productivo o del tiempo del trabajo, en tanto espacio de transgresión (explícita). Se trata de un proceso donde los sujetos se apropian corporalmente de ciertos espacios urbanos para darles nuevos significados, de orden más bien sagrado. Los cuerpos del Breakdance abren un espacio a la emancipación

corporal, en tanto crean con sus propios cuerpos un espacio sagrado donde desarrollar el performance: el espacio de la fiesta, el espacio de las batallas.

En segundo lugar, las batallas de Breakdance son un performance que se puede traducir en un ritual urbano. La estructura de las “batallas” implica pues elementos claves que determinaran el éxito del performance: el espacio y sus actores. Dentro de este contexto, se reproduce además la conjunción de los cuatro elementos de la cultura Hip Hop, con la participación de exponentes de cada uno de ellos, a saber, los b-boys y b-girls, los raperos, los grafiteros y los Djs.

Las “batallas” de Breakdance reproducen un ritual urbano, donde los elementos que conformarían su estructura se repiten y traducen en cada país; en cada ciudad y en cada barrio desde contextos históricos y políticos locales. De aquí el orden glocal de esta práctica en particular. La manera en que se recrean las batallas nos habla además de formas de institucionalización contemporáneas del Breakdance, donde dicha práctica ha pasado de ser performada en espacios como las calles y parques a espacios como teatros en eventos organizados y patrocinados por distintas instituciones (que pueden ser o no gubernamentales). ¿Una especie de captación del sistema alrededor de una práctica que se originó al margen de éste?...queda planteada la pregunta.

El último contexto que se analizó en relación al Breakdance fue el de los talleres impartidos en dos espacios distintos, el primero en un barrio urbano marginal de la ciudad de Quito, el otro en el Centro de Orientación Juvenil Virgilio Guerrero en la misma ciudad. En tanto agenciamiento corporal, el Breakdance permite el poder de los cuerpos (en este caso el mío) de apropiarse de un espacio, recrear una cultura y conformar a la vez un *crew* o grupo. Los cuerpos del Breakdance son, dentro de este contexto de enseñanza intencional, cuerpos activos que introducen novedad en el mundo de la vida de ciertos grupos considerados en este trabajo como marginales. La incorporación del Breakdance en la cotidianidad de ambos grupos permite, en tanto agenciamiento corporal, introducir un espacio de emancipación corporal (movimientos que se aprenden y se improvisan) dentro de contextos donde domina la exclusión y desigualdad social (donde los movimientos de los cuerpos son regulados). Dichos contextos crean y reproducen cuerpos marginales y cuerpos “culpables” de manera sistemática, es decir que no dan necesariamente opción a otro tipo de cuerpos (productivos, libres de culpa). El Breakdance introduce un tipo de empoderamiento corporal, que se traduce en el aprendizaje de una práctica que permite la superación física y en tanto tal, el poder personal de superar tus propios límites. Los cuerpos que

participaron de los talleres abren pues una puerta o permiten un nuevo horizonte: la cultura Hip Hop, que además podría servir como medio de autogestión y autosustento.

Los tres contextos desde donde se ha analizado la práctica del Breakdance sugieren la reflexión sobre los cuerpos, su desarrollo en la historia, su manera de proponer encuentros urbanos, su participación en tanto ritual urbano, su carácter sagrado y su poder en tanto aquel 'poder hacer sin nada más que con nuestros cuerpos'. Los sujetos aquí analizados, aquellos que comparten una comunidad simbólica que gira alrededor de la cultura Hip Hop y sus cuatro elementos, permiten una metáfora: la del movimiento corporal. Son cuerpos que proponen movimiento en el espacio, sea éste el barrio, la ciudad o hasta un movimiento de orden planetario. Esta movilidad se enfrenta y transgrede un orden, el de los cuerpos pasivos, aquellos insertos en el mundo del trabajo, cuerpos productivos, capitalistas. Su movilidad, en especial la que propone el Breakdance con sus movimientos 'extremos', permite reflexionar sobre formas de resistencia y sobre grupos de personas conscientes de su situación y sometimiento a un sistema que sistemáticamente y de generación en generación se ha encargado de mantenerlos en situaciones de racismo, pobreza, indefinidos entre la legalidad y la ilegalidad. La resistencia a la criminalización de la pobreza, de la raza, de las artes no institucionalizadas, de las artes de los pobres (lo que se ha dado comúnmente en llamar cultura popular) se refleja en la cultura Hip Hop y en sus cuatro elementos.

Tomando en cuenta lo dicho aquí podemos concluir que el Breakdance y los demás elementos de la cultura Hip Hop se han originado históricamente en sujetos marginados que han sabido utilizar lo mínimo, en este caso sus cuerpos, para abrirse paso en un sistema capitalista, un mundo del trabajo que construye un sistema de reglas para controlar la violencia que propone. Cuerpos transgresores que desde la transgresión han construido una cultura que se reproduce bajo códigos y símbolos propios y que se mantiene gracias a sus propios límites. Dicha transgresión se manifiesta en cada contexto dentro de un orden distinto, en uno con mucha más fuerza que en otro.

La corporalidad de la cultura Hip Hop implica cuerpos emancipados dentro de un proceso histórico que les pertenece. La corporalidad del Breakdance se encarna en los b-boys y b-girls alrededor del mundo un grito de esperanza, o más bien, movimientos infinitos que se abren paso en espacios igualmente infinitos donde tú pones los límites y los superas. Así es como el Breakdance rebasa las pandillas, a esa violencia sangrienta: a través de la violencia excesiva de sus movimientos, infinita. Esta

violencia recorre el plano simbólico donde encuentra símbolos sagrados a través de los cuales expresa la corporeidad de un saber urbano.

Bibliografía

- Ahearn, Charlie, director, *Wild Style*, lanzada originalmente en 1982, DVD, 2002.
- Andradre, X, “La domesticación de los urbanitas en el Guayaquil contemporáneo”, en *Iconos*, Revista de Ciencias Sociales, No. 27, Enero, 2007.
- Bayardo, Rubens; Lacarrieu, Mónica, “Nuevas perspectivas sobre la dinámica global-local”, en Bayardo, Rubens, comp.; Lacarrieu, Mónica, comp., *La Dinámica Global/Local. Cultura y Comunicación: Nuevos Desafíos*, Buenos Aires, CICCUSLa, 1999.
- Bambaata, Afrika and Soulsonic Force, *Renegades of the Funk*, b/w *Renegades Chant*, 12-inch single, Tommy Boy, 1983.
- Bataille, Georges, *El Erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 4ª. Ed. en col., 2005.
- Beeman, O., William, *Performance Theory in an Anthropology Program*, Brown University, pdf., 1997.
- Bernard, Michel, *El Cuerpo*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1985.
- Burneo, Nancy, *Agrupaciones Juveniles y Co-creación Cultural: Historia del hip hop en Quito*, Disertación Previa a la Obtención del Título de Licenciada en Antropología, Pontificia Universidad Católica de Quito, 2008.
- Camacho Zambrano, Margarita, *Cuerpos Encerrados, Cuerpos Emancipados*, Quito, Abya-Yala: El Conejo, 2007.
- Castello, Paula, *Informe Final del Proyecto de Investigación Acción: Jóvenes afroecuatorianos/as en Quito: Sexualidad, Familia y Trabajo entre marginalidad y resistencia*, Becas Colectivo Latinoamericano de Jóvenes Promotores en Juventud, Quito, FLACSO, 2008.
- Cerbino, Mauro, *Culturas Juveniles: Cuerpo, Música, Sociabilidad & Género*, Quito, Abya-Yala, 2001.
- Chambers, Iain, *Migración, Cultura, Identidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1994.
- Chang, Jeff, *Can't Stop Won't Stop, A History of the Hip-Hop Generation*, New York, Picador, 2005.
- Cordero Velásquez, Tatiana, *Territorios Corporales*, Quito, Corporación Promoción de la Mujer, 2003.

- Delgado, Manuel, *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.
- Ema López, J.E., *Del Sujeto a la Agencia a través de lo Político*, Atenea Digital, 2004.
- Garcés, Montoya, Ángela, *Nos-otros los Jóvenes, Polisemias de las Culturas y los Territorios Musicales en Medellín*, Medellín, Universidad de Medellín, 2005.
- García Canclini, Néstor, “Cultura Transnacional y Culturas Populares: Bases Teórico metodológicas para la Investigación”, en García Canclini, Néstor, ed.; Roncagliolo, Rafael, ed.. *Cultura Transnacional y Culturas Populares*, Lima, IPAL, Instituto para América Latina, 1988.
- García Cancilini, Néstor, “Narrativas Sobre Fronteras Móviles entre EE.UU. y América Latina”, en: Bayardo, Rubens, comp.; Lacarrieu, Mónica, comp., *La Dinámica Global/Local. Cultura y Comunicación: Nuevos Desafíos*, CICCUSLa, 1999.
- Ghetto Brothers, *Power-Fuerza!*, LP, Mary Lou/Salsa Internacional, 1972.
- Giddens, Anthony, *La Constitución de la Sociedad. Bases para la teoría de la Estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1995.
- Goffman, Erving, *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001.
- Grillo, Oscar, “La Insoportable Levedad de lo Local”, en: Bayardo, Rubens, comp.; Lacarrieu, Mónica, comp., *La Dinámica Global/Local. Cultura y Comunicación: Nuevos Desafíos*, CICCUSLa, 1999.
- Guiraud, Pierre, *El Lenguaje del Cuerpo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Israel, director, *The Freshest Kids: A History of the B-boy From The Boggie Down Bronx and Beyond*, DVD, 2002.
- Kingman, Eduardo; Salman, Ton; Van Dam, Anke, *Las Culturas Urbanas en América Latina y los Andes: lo Culto y lo Popular, lo Local y lo Global, lo Híbrido y lo Mestizo*, Quito, FLACSO, 1999.
- Lafuente, Antonio y Valverde, Nuria, *¿Qué se puede hacer con los monstruos?*, Madrid, Ediciones Doce Calles S.L., 2000.
- Lathan Stan, director, Belafonte, Harry, productor, *Beat Street*, VHS, 1984.

- Le Breton, David, *Antropología del Cuerpo y Modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- Lyne, Adrian, director, *Flashdance*, VHS, 1983.
- McDowell, Linda, *Género, identidad y lugar*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
- Maffesoli, Michel, *El Nomadismo, Vagabundeos Iniciáticos*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Martín-Barbero, Jesús, *Televisión y Melodrama, Géneros y Lecturas de la Telenovela en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.
- Martín-Barbero, Jesús, “Globalización Comunicacional y Descentramiento Cultural”, en: Bayardo, Rubens, comp.; Lacarrieu, Mónica, comp., *La Dinámica Global/Local. Cultura y Comunicación: Nuevos Desafíos*, CICCUSLa, 1999.
- Martín-Barbero, Jesús, *Los Laberintos Urbanos del Miedo*, en *Entre Miedos y Goces, Comunicación, Vida Pública y Ciudadanía*, Pereira G., José Miguel y Villadiego, Prins, Mirla, (edit.), Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2006.
- Mato, Daniel, comp., *Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización*, Buenos Aires, CLACSO, 2007.
- Páez, Stefany, *El Reggaetón como DispositivoLliberador del Cuerpo Reprimido frente a la Sexualidad y el Erotismo. Caso de Estudio: el Reggaetón en Quito*, Quito, PUCE, 2007.
- Prieto S., Antonio, *En Torno a los Estudios del Performance, la Teatralidad, y Más*, CRIM, pdf., 2002.
- Rama, Ángel, *La Ciudad Letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- Ramírez, Mari Carmen, “Contexturas: lo Global a Partir de lo Local”, en: Jiménez, José, ed.; Castro, Fernando, ed., *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Rare Herat, *Get Ready*, LP, Motown, 1969.
- Reguillo, Cruz, Rossana, *Emergencia de Culturas Juveniles, Estrategias del Desencanto*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2000.
- Reguillo Cruz, Rossana, *Cuerpos Juveniles, Políticas de Identidad*“, en *Movimientos Juveniles en América Latina, Pachucho, Balandros, Punketas*, Barcelona, Editorial Ariel, 2002.

- Reischer, Erika y Koo Kathryn, "The Body Beautiful: Symbolism and Agency in the Social World", en *The Annual Review of Anthropology*, vol. 33, 297-317, 2004.
- Robins, Kevin; Askoy Asu, "El que busca encuentra. Mirada transnacional y conocimiento-experiencia", en Arfuch, Leonor, comp., *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Santos, Milton, *La Naturaleza del Espacio, Técnica y Tiempo. Razón y Emoción*, Barcelona, Editorial Ariel S. A., 2000.
- Shapiro, Roberta, "The aesthetics of institutionalization: breakdancing in France", en *Journal of Arts Management, Law and Society*, 33.4 (Wntr 2004): 316(20). Academia OneFile. Gale. Universidad Andina Simon Bolivar. 11 June, 2008 <<http://find.galegroup.com/ips/start.do?prodId=IPS>>.
- Schechner, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1985.
- Shilling, Chris, *The Body and Social Theory*, London, SAGE Publications, 1993.
- Silberg, Joel, director, *Breakin'*, VHS, 1984.
- Spadafora, Ana María, "Nuevas Tecnologías, Cultura y Globalización ", en: Bayardo, Rubens, comp.; Lacarrieu, Mónica, comp., *La Dinámica Global/Local. Cultura y Comunicación: Nuevos Desafíos*, CICCUSLa, 1999.
- Tanenbaum, Susie, J., *Underground Harmonies, Music and Poilitics in the Subways of New York*, New York, Cornell University Press, 1995.
- The Sugar Hill Gang, *Rapper's Delight*, 12-inch single. Sugar Hill, 1979.
- Trigo, Abril, "De la Transculturación (a/en) lo Transnacional", en: Moraña, Mabel, ed., *Angel Rama y los Estudios Latinoamericanos*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.
- Velleggia, Susana, "Imágenes e Imaginarios en la Tensión Global/Local ", en: Bayardo, Rubens, comp.; Lacarrieu, Mónica, comp., *La Dinámica Global/Local. Cultura y Comunicación: Nuevos Desafíos*, CICCUSLa, 1999.
- Willis, Paul, *Common Culture, Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*, Buckingham, Open University Press, 1990.
- Zarzuri, Raúl y Ganter, Rodrigo, *Culturas Juveniles, Narrativas Minoritarias y Estéticas del Descontento*, Santiago, Ediciones UCSH, 2002.

ANEXO I

Este anexo incluye un breve recorrido por la cultura Hip Hop en tres países de la región andina: Colombia, Bolivia y Perú, con el objetivo de reflexionar acerca de los procesos de globalización mencionados en el primer capítulo.

Cultura Hip Hop en Colombia

Garcés (2005) cuenta que el Hip Hop llega a los barrios periféricos de la ciudad de Medellín entre los años de 1983 y 1984. Con respecto a los Mcs nos dice que son ellos quienes renuevan y recrean la cultura Hip Hop desde lo que ella denomina un ‘dispositivo creativo’ donde aparecen nuevos significados que giran alrededor de una visión de la ciudad y de sí mismos (Garcés, 2005: 162-163). La cultura Hip Hop llega pues a las principales ciudades colombianas – un aspecto que puede ser generalizado es que el Hip Hop llega en un primer momento a las grandes ciudades latinoamericanas, las capitales por ejemplo, para desde allí extenderse a las demás ciudades en cada país – a través de los medios de comunicación e identifica las películas mencionadas anteriormente: *Beat Street*, *Wild Style*, *Flash Dance*, junto a programas televisivos, lo que permite su difusión hacia los barrios populares de Medellín. Mediaciones culturales globales nos dice, gracias a las cuales ‘lo global transita en lo local’ (Ibíd.,: 164).

El Breakdance en Medellín empieza manifestándose en concursos realizados en La Mota y en el Palacio de Exposiciones durante los ochentas, convocados por emisoras de radio que aprovechan ‘la moda del break’ para proyectarse al público joven, alcanzando así niveles de popularidad y la masificación del Breakdance en esta ciudad (Ibíd.,: 165). Los *b-boys* colombianos, más específicamente el grupo ‘Caóticos’, han sido los primeros representantes del Breakdance colombiano internacionalmente en el Toulon-Francia realizado a finales del año 2002 (Ibíd.,: 194). Durante los años noventas el Hip Hop colombiano vive un cisma que debilitó la proyección de la escena Hip Hop en la ciudad de Medellín.

En el nuevo milenio, el Breakdance colombiano se mueve con bastante fuerza digamos, aunque aún se haga sentir que no existe un verdadero apoyo para difundir el Hip Hop local. Existen eventos como el organizado por la Alianza Francesa en el 2004 de ‘mejor show de break’, dos Festivales de Hip Hop realizados en la Comuna 13 y el Festival nacional de Hip Hop al Parque realizado en la ciudad de Bogotá (Ibíd.,: 166; 181).

Para la autora la cultura Hip Hop -desde un análisis de culturas juveniles y una reflexión sobre los jóvenes - es un espacio simbólico de pertenencia y adscripción identitaria juvenil, vigente en los sectores populares de la ciudad de Medellín. Se trata de una cultura alternativa ya que los ‘hoppers’ – como se llaman en Colombia a los jóvenes involucrados en la cultura Hip Hop- están al margen de los mecanismos de integración tradicional, como la escuela, la familia, el trabajo y la religión, y de las formas de consumo masivo, como la moda, la rumba y los medios masivos de comunicación. El Hip Hop proporciona una voz, un espacio y un escenario para los jóvenes que de alguna manera se encuentran en la invisibilidad. Aquí encuentran un reconocimiento (Ibíd.,: 122).

Cultura Hip Hop en Bolivia

Aquí no voy a describir la historia de cómo llega el Hip Hop a Bolivia, dado que no cuento con este material, pero me interesa señalar aquello mencionado sobre la glocalización del rap en este país. Aquí surge un movimiento hiphopero digamos muy interesante que se denomina ‘Hip Hop Andino’. El sentido de ‘lo andino’ es construido por los jóvenes bolivianos del grupo de Hip Hop ‘Chamakatsartasiry’ en el vídeo clip ‘Wayna Rap’⁴⁹ donde se refleja la fuerza de elementos nacionales y andinos en la construcción local del Hip Hop en Bolivia.

La letra de la canción nos habla del pueblo Aymara originario de América, de una tierra originaria. En un diálogo que nos habla de lazos de parentesco consanguíneo entre las culturas juveniles bolivianas y los pueblos ancestrales aymara y quechua, se construye un lazo histórico que pone énfasis en el legado que ha dejado esta cultura y que es apropiado por parte de estos jóvenes. Ese legado o aquella guía que mencionan en la canción cobran sentido en la mención al *ayllu*, organización de los pueblos originarios aymaras que se traduce como aquella unidad socio-familiar basada en relaciones consanguíneas.

Se trata pues de la reivindicación de un saber ancestral, de una forma de vivir el mundo que pertenece a estos pueblos originarios. Otro personaje interesante y el cual aparece una vez más creando ese lazo histórico entre los pueblos originarios y los

⁴⁹ Por favor ver el video en la siguiente dirección de youtube: <object width="425" height="344"><param name="movie" value="http://www.youtube.com/v/nbNKIsBkE9E&hl=en&fs=1"></param><param name="allowFullScreen" value="true"></param><embed src="http://www.youtube.com/v/nbNKIsBkE9E&hl=en&fs=1" type="application/x-shockwave-flash" allowfullscreen="true" width="425" height="344"></embed></object>

jóvenes contemporáneos, es el de Tupak Katari, líder del levantamiento indígena producido durante finales del siglo XVIII, considerado uno de los más extensos desde el punto de vista geográfico y con un ejército de alrededor de 40 000 hombres. La mención a este personaje es interesante, ya que nos habla de su sangre presente en los cuerpos de millones de aymaras, lo que en términos simbólicos expresa un deseo o sentido de rebelión que ‘corre por las venas’ de este pueblo, que en la actualidad, en los cuerpos de los jóvenes, se ‘levantan y viven con fuerza’.

En la canción se hace referencia también a un personaje representante del área andina por excelencia: el cóndor. Un elemento interesante de la letra de esta canción es que en la traducción se menciona al cóndor ‘Mallku’, palabra aymara que se deja en este idioma sin traducir, y que significa jefe regional, cacique, responsable de una ‘marka’ o pueblo principal. La letra nos habla del pueblo aymara y quechua que en medio de ‘nubes blancas’ y ‘remolinos de viento’ se levanta y vuela como el cóndor, que en tanto ‘Mallku’ es el jefe que guía al pueblo en este levantamiento, para llegar a lo alto, y para ser tan alto como ‘la fría nieve de la cordillera’.

En la canción se hace referencia a América, como aquél territorio común a los pueblos aymaras y quechuas. Espacio donde fluye la sangre de ancestros, donde los jóvenes del grupo se reconocen como hijos de un saber común a todos ellos, ‘hermanos de sangre’ dicen. De alguna manera se reivindica un espacio al mismo tiempo que las personas o pueblos que lo habitan y en esta conjunción se encuentran lazos históricos de pertenencia.

Estos lazos no se restringen a un ‘área andina’ propiamente dicha sino a un sentido mayor que se menciona más adelante: Latinoamérica. Aquí ‘lo andino’ se expande, se extiende más allá de los pueblos aymaras y quechuas hacia una hermandad simbólica con un sentido más ‘bolivariano’ si se quiere, de unidad. Por otro lado, encontramos la utilización de la imagen de pobladores aymaras y quechuas tocando la flauta – o pinkullo, flauta mestiza- y el tambor, y no sólo la imagen sino también la utilización de sus sonidos en conjunción con ritmos propios del Hip Hop.

Aquí se vislumbra la glocalización del Hip Hop en tanto un accionar que recoge símbolos locales para expresar aquello local en fusión con aquello global de la cultura Hip Hop y del rap más específicamente.

Cultura Hip Hop en Perú⁵⁰

El Breakdance llega a Perú en el año de 1984, dura hasta los años de 1989 y 1990 cuando se presenta un ‘receso’. Luego en el año de 1998 *b-boy* Max junta a algunos de los *b-boys* que todavía quedaban y organiza ‘la movida’, el ‘Movimiento Hip Hop peruano’, reuniones hechas todos los viernes en la noche en el parque Kennedy en Miraflores (Lima). Ponían música, ponían planchas de madera, y los *b-boys* que se enteraban iban. *B-boy* Ricky, nuestro informante, cuenta que él no tenía idea de qué era el Breakdance, que sólo bailaba, le gustaba, había visto algo, pero que no tenía ninguna información.

Lo hecho por *b-boy* Max ayudó a difundir información sobre el Breakdance, su historia, su sentido, y a motivar a más gente a practicar este baile. Esta movida duró cuatro años, durante los cuales se vio nacer a la mayoría de grupos que hay ahora en Lima. En esta movida empiezan a reunirse y formarse nuevos grupos de rap, Mcs, Djs y grafiteros también, es decir los cuatro elementos del Hip Hop. En este caso, desde el punto de vista de *b-boy* Ricky, cada elemento ha crecido por su lado, es decir no hay mucha unidad entre ellos. Eso sí, hay unidad entre *b-boys*, Mcs, entre los grafiteros. El Breakdance, dice, es el que más se ha expandido, el que más gente ha captado, hay muchos grupos y cientos de *b-boys*.

B-boy Ricky empezó a involucrarse en el Breakdance en el tiempo de Vanilla Ice y Mc Hammer, por el año de 1980, viendo los videos de rap por la televisión. Esta fue la forma en que llegó ‘la moda’ al Perú nos dice. El comenzó tratando de copiar los pasos que veía en los videos; siempre le gustó bailar, y dice que lo lleva en la sangre, aspecto que según él es lo que necesita un *b-boy*, más que tener habilidades, ‘tener ese bicho que te llama al baile’. Luego se interesó por la música disco. Con un amigo se juntaban a hacer dúos o coreografías de música de rap y disco. Hasta que un día, nos dice, fue ‘amor a primera vista’, vio a lo lejos la figura de un tipo que estaba girando (haciendo un *windmill*), sin saber bien lo que era, fue la primera vez que vio un paso de Breakdance. Se acercó a preguntarle qué era lo que hacía, y desde ese momento supo que aquello que había visto, era lo que quería hacer.

Durante la primera época, se forman grupos de la ‘*old school*’, la primera generación de *b-boys* que en el momento ya no son activos, pero siguen interesándose en la movida. La nueva generación se forma hace alrededor de dos o tres años. Existen

⁵⁰ La información aquí presentada es el resultado de una entrevista realizada en el mes de Marzo de 2008 en Lima, Perú, después de la batalla ‘Sabotaje’.

muchos *b-boys* que mantienen activa la movida y han logrado que otros *b-boys* mantengan el interés en el Breakdance. *B-girls* hay pocas, alrededor de veinte en todo el país.

En el momento nos dice, no se organizan muchas competencias, la única que hay ahora es la de ‘Sabotaje’. Al preguntarle en qué cambió su vida el Breakdance, menciona que existen muchos casos en Lima en que se utiliza el Breakdance para no ‘andar en malos pasos’. Muchos *b-boys* dice, han salido de malas situaciones al dedicarse de lleno al Breakdance. En su caso el haberse involucrado, al haberlo hecho un estilo de vida, al haberlo transformado en su pasión, lo ayudó a salir de problemas. Su barrio cuenta, es peligroso, un ambiente donde pueden haber malas influencias. Ha cambiado su vida para bien, ha conocido muchos *b-boys* de otros países, ha viajado mucho a otros países, le ha abierto bastantes puertas para ampliar su modo de pensar y conocer otras culturas.

Los procesos de glocalización con respecto al Breakdance, como lo sugiere el caso de Lima, estarán relacionados a la militancia de *b-boys* y *b-girls* para mantener la movida a través de los años. Si bien en un primer momento el Breakdance se ‘contagia’ por ser un baile de moda, en un segundo momento, su existencia digamos dependerá de los jóvenes involucrados en la movida y el énfasis que le pongan a su reproducción.

